

В. М. Дианова, А. А. Пучковская, Е. И. Булатова,
Н. О. Ноговицын, М. Н. Могилевич, А. Ю. Демшина

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ
В ПЕРИОД СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ *в период социокультурных трансформаций*

Санкт-Петербург 2018

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ
И КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ
В ПЕРИОД СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ
ТРАНСФОРМАЦИЙ



Санкт-Петербург
2018

ББК 71
К 76

Авторы коллективной монографии:

Дианова В.М. – предисловие, гл. 1, 6, заключение;

Пучковская А.А. – глава 2;

Булатова Е.И. – глава 3;

Ноговицын Н.О. – глава 4;

Могилевич М.Н. – глава 5;

Демшина А.Ю. – глава 7.

Ответственный редактор:

д-р философ. наук, проф. *В. М. Дианова* (СПбГУ).

Рецензенты:

д-р философ. наук, проф. *Е. Г. Соколов* (СПбГУ),

д-р философ. наук, проф. *Н. Н. Суворов* (СПбГИК).

Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций. Коллективная монография / Отв. ред. В. М. Дианова. – СПб.: Изд-во ВВМ, 2018. – 302 с.

ISBN 978-5-9651-1150-3

Монография написана коллективом авторов, объединенных работой над исследовательским проектом, название которого адекватно названию монографии. Новизна проекта обусловлена комплексным подходом к исследованию социокультурных трансформаций в современном мире; включением в научный оборот новых эмпирических данных; применением теоретических подходов, соответствующих современному мировому уровню.

Книга может быть адресована всем, занимающимся исследованием проблем современного мира, студентам, обучающимся по смежным образовательным программам, широкому кругу читателей.

*Издание печатается при поддержке гранта
Российского гуманитарного научного фонда,
проект № 15-33-01018.*

В оформлении обложки использован фрагмент работы С. В. Ковальского «Композиция в цвете музыки: Симфония № 4 Г. Уствольской» (2011)

ISBN 978-5-9651-1150-3

© В. М. Дианова, отв. ред., 2018

© Коллектив авторов, 2018

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
<i>Глава I. КУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ КАК МЕХАНИЗМ ЭВОЛЮЦИИ КУЛЬТУРЫ</i>	13
<i>Глава II. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СВЕТЕ МИР-СИСТЕМНОГО ПОДХОДА</i>	27
1. Методологический потенциал мир-системного подхода в интерпретации социокультурных трансформаций	30
2. Динамичность мир-системы и трансформации геокультуры.....	37
3. Трактовки разнообразия и неравномерности глобализационных процессов.....	65
<i>Глава III. КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ СЕТЕВЫХ СУБКУЛЬТУР</i>	75
1. Методы исследования молодежных субкультур.....	77
2. Особенности сетевых субкультур и коммуникативных стратегий: падоночество и троллинг.....	88
3. Девичьи видеоблоги как специфический способ сетевой коммуникации.	107
<i>Глава IV. ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ СМЫСЛОПОЛАГАНИЯ</i>	125
1. Понятие «смысл» в философии и истории культуры	127
2. Прочтение текстов современной культуры.....	134
3. Формирование смысла в сфере визуальности	152
<i>Глава V. ИГРОВЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ</i>	159
1. Новейшая история игр.....	161
2. Видеоигры и сопутствующая им культура	163
3. Новеллизация, фанфик, фан арт	164
4. Коны	166
5. Косплей	167
6. Стрим-трансляции и видеоблоги	168

7. Казуальные игры	170
8. ММОРПГ и ММО.....	172
9. Ричард Бартл о типах игроков ММО	175
10. Геймификация	178
11. Геймификация в образовании. Эдьютеймент	181
12. Поколение Миллениума	182
Глава VI. МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ: КУЛЬТУРНАЯ «ИНТЕРВЕНЦИЯ» И «ЭКСПРОПРИАЦИЯ»	185
1. Выставка Такаши Мураками в Версале	187
2. Автопортреты Ясумасы Моримур в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	196
Глава VII. САМООРГАНИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI вв.	205
1. Диалогическое построение арт-пространства как форма развития культуры	207
2. «Партизанские» методы институционализации искусства	217
3. Ленинградский андеграунд и «петербургский стиль» в изобразительном искусстве	232
4. Неофициальное искусство Ленинграда на культурной карте Санкт-Петербурга.	245
5. Сергей Ковальский: «инакомыслие» и «инакоделание» как стиль жизни и форма творчества	254
6. Трансформации советской мифологии в функциоколажах Вадима Воинова	269
7. Визуальная поэзия Александра Горнона в ситуации кризиса вербальных практик.....	279
8. Мистический реализм и парадоксы судьбы художника Бориса Митавского	289
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	298
АВТОРСКАЯ СПРАВКА.....	301

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исходя из признания эволюции культуры, осуществляемой через трансформации, периоды кризисов и перехода к новым относительно устойчивым состояниям, коллективом авторов была осуществлена исследовательская работа по выявлению причин, анализу сути и установлению особенностей социокультурных трансформаций, происходящих в начале XXI века как в глобальных, так и локальных масштабах. Исследование было обращено к анализу актуальных проблем, возникших в результате трансформации сложившейся на протяжении последних столетий мир-системы, дрейфующей к своему распаду, согласно воззрениям так называемых мир-системников. Среди объектов анализа были выделены коммуникативные стратегии, понимаемые как форма организации человеческих взаимодействий во всем их разнообразии, и новые культурные практики, их многомерное измерение в контексте актуальных проблем современности: национально-культурной идентичности, духовности, нравственности. Большое внимание было уделено раскрытию этой проблематики на примере молодежной среды. При всем многообразии тематики в целом проведенное исследование можно свести к решению следующих конкретных задач: историко-концептуальной, теоретико-концептуальной и практико-концептуальной.

1. Историко-концептуальная задача сводилась к анализу ситуации в современной культуре в историческом измерении. В связи с изменениями, произошедшими в мире за последние несколько столетий, были показана значимость и продуктивность применения мир-системного подхода, с применением которого были описаны основные этапы становления современной мир-системы, отмечены симптомы ее расшатывания и но-

вые складывающиеся системные образования. Представлены по этому поводу воззрения зарубежных авторов и учтены их различия. Показано, что если называть глобализацией разнообразные культурные контакты и географические открытия, производимые европейцами с начала XV века, то тогда окажется, что термин «глобализация» относится практически к любым изменениям и взаимовлияниям. Поэтому авторский коллектив придерживался того мнения, что нынешний глобализирующийся мир отличается от предыдущих трактовок этого состояния прежде всего тем, что интеграция и взаимосвязанность сочетаются в нем с дифференциацией и мощными тенденциями к разобщению. Тем самым было показано, что глобализация всегда имеет относительный, а не абсолютный характер. Более того, очевидным стал тот факт, что развитие глобализация с ее последствиями терпит кризис. В русле этих идей трактовались и процессы ослабления и постепенного распада сложившейся мир-системы со всеми ее составляющими элементами. Были учтены происходящие изменения в ситуации обострения глобализационных и партикуляристских тенденций, осуществлена разработка методологии исследования социокультурных процессов, относящаяся к национально-культурным предпосылкам реализации межкультурной коммуникации. Был исследован процесс трансформации традиционных субкультур в гибкие постсубкультурные сообщества, описаны новые модели концептуализации субкультурного присутствия, в частности трансформации традиционных представлений и теоретических подходов. Осуществлен анализ современных способов коммуникации молодежи и особенностей формирования и функционирования молодежных сообществ (субкультур, постсубкультур, сетевых сообществ, субпотоков, новых племен, сетей), которые могут быть расценены как появившиеся разновидности антисистемных течений. Было показано, что коммуникативные практики, порождаемые глобализацией и антисистемными движениями, нашли свое отражение, в частности, в трансформации корпуса общественных наук и гуманитарного дискурса.

2. Теоретико-концептуальная задача была решена в ходе анализа фундаментального осмысления процессов современного мира. Был определен круг авторов, работавших над проблемой философского обоснования социокультурных трансформаций, уточнен основной понятийный ряд, созданы новые философско-культурологические алгоритмы для анализа сложившейся ситуации; проанализированы наиболее фундаментальные традиции осмысления исследуемых процессов. В связи с актуализацией наследия прошлого и проблемы памяти, было показано, что со сменой системы культурных кодов, точнее коммуникативных и познавательных стратегий, меняется парадигма памяти-забвения, осуществляется умственная деконструкция, способствующая расширению смыслового поля культуры, генерации и трансляции новых смыслов. Все это способствовало историко-философскому обоснованию трансформаций в культуре, как неизбежному механизму социокультурной эволюции.

Раскрыта продуктивность применения нового категориального аппарата, предложенного отдельными современными исследователями и не получившего должного признания и применения, или же имеющего различные трактовки у ряда приверженцев мир-системного подхода. К таковым, к примеру, отнесено понятие геокультура (термин, придуманный И. Валлерстайном), который обращает внимание на то, что сложившаяся мир-система определяется не только характером экономических связей, но и соответствующей *геокulturой*. Показано, что в условиях кризиса национальной идентичности, наряду с противоположной тенденцией, выражающейся в стремлении ее усиления, возрастанием национализма и сепаратизма, существуют иные критерии установления идентичности. Суть геокультуры заключается в том, что люди, живущие в одной мироэкономике, исповедующие разные религии, говорящие на разных языках, и имеющие иные различия, проявляющиеся в их повседневной жизни, склонны вырабатывать некие общие культурные модели, которые способствуют взаимопониманию и совместной жизнедеятельности, совокупность чего и можно назвать геокulturой .

Были проанализированы коммуникативные стратегии, используемые в области новейших информационных технологий, разработан и уточнен необходимый категориальный аппарат и применяемая методология, показана терминологическая недостаточность, встречающаяся в исследованиях феномена цифровой культуры. «Виртуально» – сетевые взаимодействия, осуществляемые в повседневном коммуникативном процессе, представлены как новый тип социокультурных взаимодействий, посредством которого формируются новые границы и формы социальной солидарности, обладающие особыми характеристиками и влияющие на ключевые мировоззренческие, деятельностные, ценностные и идентификационные позиции человека. Изучены наиболее распространенные способы передачи информации и их влияние на повседневное существование субъекта в культуре. Были выявлены процедуры формирования смысла вещей и событий, окружающих человека в современном мире, для чего было проведено исследование основных философских моделей формирования смысла и проанализированы отдельные типы текстов, в частности рекламный и художественный. Показано, в художественном творчестве сложилась тенденция, способствующая тому, что искусство становится более концептуальным, нежели изобразительным.

3. Решение практико-концептуальной задачи способствовало осмыслению новых культурных и социальных практик, обусловленных развитием новейших средств коммуникации, сетевых коммуникативных стратегий. В ходе анализа новых молодежных сетевых субкультурных сообществ и постсубкультурных солидарностей была показана неоднозначная зависимость между характером коммуникативных стратегий и самоорганизующимися, а так же управляемыми культурными практиками. Было обращено внимание на недооценку их потенциала в формировании многогранного облика современной культуры. Дан анализ влияния глобализационных процессов, происходящих в эпоху новых медиа, на характеристику способов и процессов восприятия реальности в условиях перманентного ускорения передачи информации. Показано, что произведе-

дение искусства является тиражируемым не только в том смысле, что технологии позволяют воспроизводить картинку с минимальной потерей качества, но и потому, что само произведение искусства существует только в событии прочтения его зрителем, прочтение же по определению является повторяемым. Оно воспроизводится, практически без потерь, ровно столько, сколько данное произведение вообще существует. Произведение похоже на кэрроловско-делезовский образ бумажника в виде ленты мебиуса, предмет-ловушка. Ловушка коварная, по крайней мере для классического субъекта, который со всей своей непосредственностью смотрит на предмет и надеется увидеть там нечто, но сталкивается, в конечном итоге, только с самим собой. Использование парадокса как эстетического приема не случайно, оно явным образом связано с медийной природой произведения искусства.

Учитывая тот факт, что культурная жизнь регионов имеет существенные различия, был осуществлен анализ культурных практик, сложившихся в жизни отдельного региона. На примере неофициального искусства, представленного в выставочных залах Санкт-Петербурга в 2014–2015 гг., была предложена его трактовка в качестве уникального опыта взаимодействия различных институций: государственных и частных музеев, самоорганизованных сообществ и личной инициативы, рассмотрен процесс формирования альтернативных культурных сообществ в качестве результата маркетинговых стратегий. Была дана оценка этих актуальных форм культурных практик в ситуации трансформации исторически сложившихся художественных форм деятельности и показано значение самоорганизации в формировании нового культурного опыта личности к адаптации в современной культурной ситуации.

Предлагаемая читателям монография составлена следующим образом.

Первая глава *«Культурные трансформации как механизм эволюции культуры»* (автор В. М. Дианова) вводит в проблематику проделанного исследования, освещая ее в контексте историко-философского наследия. Показывается, что на смену трактовкам линейной эволюции и кумулятивного эф-

фекта формирования культуры пришли трактовки нелинейного развития и признание механизмов неизбежной трансформации культуры.

Во второй главе *«Социокультурные трансформации в свете мир-системного подхода»* (автор А. А. Пучковская) подробно представлена суть мир-системного подхода, изложенного главным образом в русле идей И. Валлерстайна. Обоснованы социокультурные трансформации, происходящие в современном мире, трактуемом как мир-система, которая просуществовала несколько столетий и в настоящее время близится к своему распаду. Проанализированы основные составляющие мир-системы и отмечены симптомы их трансформации.

В третьей главе *«Коммуникативные стратегии и культурные практики сетевых субкультур»* (автор Е. И. Булатова) исследование было направлено на анализ коммуникативных практик молодежи в виртуальном пространстве. Был проанализирован постсубкультурный подход как наиболее эффективный инструмент описания молодежных сетевых культур, поскольку он трактует современные формы коллективного присутствия и взаимодействия молодежи как структурированные не по субкультурной, а по племенной модели. Рассмотрены культурные практики и способы взаимодействия сетевых культур, сложившиеся в России в эпоху раннего Рунета, и развивающиеся в наши дни. В фокусе внимания были преимущественно мужская по гендерному составу субкультура пафков, коммуникативные стратегии троллей и девичий видеоблогинг как современная форма подростковой «культуры спальни» и важный инструмент самовыражения и коммуникации молодежи в киберпространстве.

В четвертой главе *«Познавательные стратегии смыслополагания»* (автор Н. О. Ноговицын) проведен фундаментальный анализ основных механизмов влияния информационных технологий на современное общество, прослежены основные способы их реализации в таких областях современной культуры как изобразительное искусство, литература, медиаканалы и реклама. Выявлены основные векторы и механизмы трансформации социальных отношений и их зависимость от спосо-

бов передачи информации. Показано, что тексты современного информационного общества используют измененную модель, для анализа которой не подходят классические теории смысла. Выделены две основные модели текстов информационного пространства – гипертекст и кибертекст. В информационном пространстве смысл обнаруживается не в отношении между вещами, но именно в отношении между читателем и значением. Показано, что визуальные тексты буквально повторяют эту схему, формируя своеобразную игру в процессе восприятия.

В пятой главе *«Игровые практики в современной культуре»* (автор М. Н. Могилевич) осуществлен обзор и анализ новых тенденций развития особой составляющей социокультурной деятельности – игры. Показано, что растущая популярность игровой сферы позволяет говорить о ней как одной из ключевых культурных и диффузных практик современности. Подробно рассмотрены наиболее актуальные тенденции данной сферы, проанализированы видеоигры и геймификация, отмечены возникающие в этой связи социальные сообщества и новые виды креативной деятельности. Основным аспектом рассмотрения стал опыт игрока.

В шестой главе *«Музейные практики: культурная “интервенция” и “экспроприация”»* (автор В. М. Дианова) речь идет о необычных и неоднозначных музейных практиках, осуществляемых как в нашей стране, так и за рубежом. Показано, что в современном мире происходит не только взаимодействие или же противостояние цивилизаций, сближение культур Запада и Востока, но и трансформация сложившихся цивилизаций, размывание их границ. В главе анализируются две выставки, где «сходятся» западная культура и культура восточная, приводятся неоднозначные оценки таких музейных практик. Предлагаются новые подходы и концептуальные построения для объяснения подобных тенденций. Показывается, что в большинстве своем европейские зрители пока не готовы к таким практикам, их познавательные стратегии находятся в рамках консервативных убеждений, что мешает оценить подобные инновации. Ставится проблема формирования современного мировоззрения, подготовки зрителя к восприятию но-

вого в сфере художественного творчества, к нивелировке сложившихся художественных стереотипов и готовности выработать иные критерии и оценки, отвечающие экспериментальным стратегиям художников. Приводится новая терминология, характеризующая инновации художников, тем самым расширяется категориальный аппарат эстетики и искусствоведения. Показывается, что любая культуротворческая деятельность включена в мировоззренческий контекст как художника, так и зрителя, и что пути взаимопонимания народов находятся в сфере весьма широкой, в том числе и в пространстве художественного творчества и восприятия.

В седьмой главе *«Самоорганизация в искусстве: художественные практики Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI вв.»* (автор А. Ю. Демшина) представлены новаторские тенденции в сфере художественного творчества петербургских авторов. Используются материалы социологических опросов и наблюдений, способствующие составлению весьма презентабельной картины художественной жизни современного Санкт-Петербурга. Автор текста, будучи художником-практиком, а не только дипломированным исследователем-культурологом, создал весьма обширную палитру художественных тенденций в Северной столице. На конкретных примерах продемонстрирован культурный потенциал взаимодействия официальных и неофициальных культурных институций; исследован потенциал поэзии в свете проблемы экспансии массовой культуры, отразившейся на негативных трансформациях русского языка; описаны и введены в научный оборот новые актуальные феномены художественной жизни Санкт-Петербурга.

Глава I

**КУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ
КАК МЕХАНИЗМ ЭВОЛЮЦИИ КУЛЬТУРЫ**

История культурологического знания свидетельствует о том, что западная гуманитарная мысль XVIII века склонялась преимущественно к описанию *стабильных* состояний в культуре и обществе. В ходу были понятия, близкие тому, что сегодня мы называем локальной/этнической/национальной культурой, подчеркивалось культурное многообразие и обсуждалась проблема культурных заимствований.

Среди наиболее ярких представителей, стоящих у истоков такого подхода, можно назвать И. Г. Гердера, предпринявшего грандиозный замысел описать все многообразие народов. Выводя своеобразие народов и формирующейся культуры из непосредственной зависимости от географического положения, климата, ландшафта и обусловленных ими способов жизнедеятельности человека, он обратил внимание на соответствие им чувственной природы человека, формирующейся как следствие этих предпосылок. Образ жизни народа формирует его потребности, воображение, фантазию, привычки, традиции и в целом культуру, поэтому она столь разнообразна. Отсюда и возникают проблемы взаимопонимания: «Европеец не имеет ни малейшего представления о тех бурных страстях, о тех миражах, что кипят в груди негра, а индийцу чуждо то беспокойство, что заставляет европейца метаться по всему свету, бороздя его из конца в конец»¹. Обосновывая своеобразие народов, Гердер касался вопроса так называемых векторов развития человечества, подходя к этому масштабно: «Колесо творений вращается, но не прибавляет ничего нового, оно строит и разрушает в заданных генезисом рамках, в какие замкнула его

¹ Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. с нем. А. В. Михайлова. 2-е изд. М.; СПб., 2013. С. 237.

первая эпоха, эпоха творения», «у кругооборота, у которого было начало, непременно будет и конец»¹. Оценивая эти воззрения, сегодня мы бы отнесли их к циклическим измерениям истории человечества.

В XIX веке были задействованы и стали использоваться в дальнейшем понятия, относящиеся к характеристикам поступательного развития культуры: «эволюция», «прогресс», «развитие», «модернизация», «культурная динамика». Перечисленные понятия не тождественны друг другу, некоторые из них имеют неоднозначную трактовку. Острые споры возникали в оценках характера эволюции (линейная, многолинейная, интегративная). Один из защитников эволюционного подхода Л. Уайт, обороняясь от нападков так называемых антиэволюционистов (имеются в виду Ф. Боас и наиболее видные ученики его школы: А. Гольденвейзер, М. Херсковиц, М. Мид и др.), писал, что они выставляют эволюционистов в неверном свете. По их представлению, эволюционисты отождествляют эволюцию с прогрессом, и прогресс, в интерпретации эволюционистов, неизбежен. Защищая правомерность эволюционистского подхода к культуре и идеи его представителей – Спенсера, Тайлора, Моргана, Дарвина – Лесли Уайт уточнял: «Они не отождествляли эволюцию с прогрессом. Они не считали, что прогресс неизбежен. И они признавали регресс»². Он обращает внимание на неоднозначность трактовки понятия «прогресс»: одна из них «может означать не более чем развитие процесса, чье движение происходит по принципу, отличному от простой случайности»; но может означать также «продвижение к “лучшему”, “более высокому” или “более низкому” состоянию»³. Отстаивая правомерность эволюционного подхода, Л. Уайт все же придавал эволюции векторные характеристики, будучи убежденным в том, что «вне эволюционного принципа история культуры может оказаться не чем иным, как хаотическим бес-

¹ Там же. С. 296.

² Уайт Л. Стадии эволюции, прогресс и оценка культур // Уайт Л. Ибранное: Эволюция культуры. М.: Росспэн, 2004. С. 537.

³ Там же. С. 539.

порядком, бессистемной мешаниной, каковую в ней и видят некоторые адепты группы Боаса»¹. Эта определенность в отношении векторов развития культуры, наличия оценочной составляющей не была всегда очевидной и потому неоднократно становилась полем продолжающихся дискуссий. В этой связи заметим, что подобно тому, как Л. Уайт признавал необходимость выявления значения понятия «прогресс», с той же необходимостью следует выявить коннотации понятия «эволюция», о чем речь впереди.

На протяжении нескольких столетий в западной культуре считалось, что эволюция/развитие культуры представляет собой кумулятивный процесс, реализации которого способствовали все государственные составляющие: политика, экономика, разнообразные социальные институты. Стремительное накопление знания, развитие науки и совершенствование техники – все это стало опорой и поддержкой концепта прогрессивного развития человечества, освобождения его в мировом масштабе. Трактовки «мирного» развития культуры порой усиливались радикальными идеями, призывающими к революционным изменениям, необходимость которых обосновывалась, как правило, не логикой развития культуры или же складывающимися реалиями, а потребностями социума, вызванными стремлением к реализации некоей идеи, к примеру – построения пролетарского государства. Не только сформировавшееся понятие «культурная революция» свидетельствует о радикальных проектах, но и некоторые художественные течения оказались радикально настроенными по отношению к предшествующему художественному наследию и культурным традициям. Одни из них формировались с учетом технических и научных достижений в Европе, возможности их внедрения в процесс создания новой культуры, другие питались идеологическими доктринами. При всем разнообразии их роднит отказ от прошлого. Художественные практики и манифесты впоследствии были обозначены как художественный авангард. Не

¹ Уайт Л. Теория эволюции в культурной антропологии // Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры. С. 550.

вдаваясь в дискуссии прошлых лет, сошлемся на оценку этого явления в искусстве, сделанную Умберто Эко: «“Долой лунный свет” – футуристический лозунг – типичная программа любого авангарда; надо только заменить “лунный свет” любыми другими подходящими словесными блоками. Авангард разрушает, реформирует прошлое»¹. Категоричность суждений, полярные оценки, бинарность оппозиций оказались чрезмерными. Со временем обнажилась явная несовместимость многих концептуальных построений и исторических реалий, что лишь подтвердило возможность разнонаправленных и неравновесных потоков в культуре и обществе (будь то сфера искусства, образования, этики, науки или политики).

Предельно упрощая характер эволюции мировой истории и культуры, отметим, что впоследствии были востребованы такие понятия, как «возвратное движение», «повторение», «деконструкция», «анамнез», «плюрализм», «цикл», «подъем и спад», «повышательная и понижительная волны», «циклическая динамика», «вторичная модернизация» и др. Весомое обоснование соответствующей терминологии и методологии исследования периодов нелинейного развития было осуществлено российским экономистом Н. Кондратьевым. Некоторые положения его теории были востребованы Ф. Броделем, И. Валлерстайном и многими другими западными мыслителями для объяснения истории мирового развития, детерминированного экономическими характеристиками. В работах этих авторов можно найти ценные наблюдения о том, что карты культурные не совпадают с картами экономическими, что линейные измерения культуры канули в Лету и на повестке дня – нелинейные измерения. История свидетельствует о множестве причудливых траекторий культуры, когда при экономических спадах культура достигала необычайного уровня и позитивных результатов, подключаясь к осуществлению общей идеи, реализуемой социальным множеством (поскольку являлась элементом системы, выполняющей в ней соответствующую функцию), или, напротив, абстрагируясь от нее. Сравнивая степень

¹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 2003. С. 77.

развития экономики и культуры, можно заметить следующее: во время экономических спадов культура ведет себя самым странным образом, она (как и государство) энергично вмешивается в жизнь во время происходящих долгих спадов. Порой культуре удастся сделать то, что не удастся обществу. Речь идет о том, что одно из призваний культуры, как пишет Ф. Бродель, «затыкать» пустоты и бреши всего социального множества, под которым он понимает некую систему, включающую в себя, помимо культуры, экономику, политику и социальную иерархию¹. Хочется дополнить Ф. Броделя, указав, что бывают и внесистемные социальные и культурные движения, результаты деятельности которых не вписываются в систему и кардинальным образом отличаются от наличествующих в ней институций. Собственно, он и сам упоминает о случайностях, нарушениях и искажениях, которые могут ознаменовать начало распада системы.

В свое время А. Кребер, анализируя периоды взлетов и падений в культуре и выявляя различные формы или модели культурного развития, отмечал их недолговечность, признавая, что не ясно, какой именно фактор способствует развитию. Возможно, это нечто, что заключено в самой конституции человеческой души, предполагал он. Описывая разнообразие моделей (форм) отдельных культур, А. Кребер отмечал, что в их развитии и упадке не заметны признаки какого-либо закона в истинном смысле – нет ничего циклического, регулярно повторяющегося или необходимого. К формам (моделям) культуры он относил философию, науку, искусство во всем разнообразии его видов, анализируя их в контексте национально-государственной принадлежности, или, используя сегодняшнюю терминологию, в соотношении с геокulturой. Отсюда такое многообразие национальных моделей, или культурных форм. Анализируя эту тему, А. Кребер использовал при характеристике становления моделей такие понятия, как «модели высокого

¹ Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / Пер. с фр. Л. Е. Куббеля. 2-е изд. Т. 3: Время мира. М.: Весь мир, 2007. С. 69.

качества», «потенциальные возможности модели», «волны развития модели», «упадок роста модели», «временное затишье», «умирание модели», «слабые повторения модели», «конец модели», «новые модели» и др. Во всех перечисленных понятиях присутствуют векторные характеристики и оценочный момент. При этом у А. Кребера нет ответа на вопрос, в силу каких причин (внутренних или внешних) изменяются модели, он лишь пишет о разнообразии культурных форм, их возникновении, росте и культурной смерти или же о вытеснении другими культурными формами, о том, что заявлено в названии его книги: о конфигурации культурных форм¹.

Пожалуй, предшественником А. Кребера в разработке тематики смены и разнообразия культурных форм можно назвать Г. Зиммеля. Будучи представителем философии жизни, Г. Зиммель трактовал жизнь как созидающую творческую стихию и очень поэтично писал о «беспокойном ритме жизни, приливах и отливах, ее постоянном обновлении, неизменном расщеплении и воссоединении», результатом чего становится создание известных явлений, которые «принимают в себя набегающие волны жизненной стихии, придавая им содержание и форму, порядок и предоставляя им известный простор»². Под культурой Г. Зиммель понимал множество форм: общественное устройство, художественные произведения, религии, научные познания, технику, гражданские законы и многое другое. Он исходил из того, что жизнь не может проявить себя иначе, как в создании форм культуры, но через некоторое время формы, в которых облачена жизнь, начинают препятствовать выражению жизни и потому неизбежно должны быть разрушены с тем, чтобы дать жизни выразить себя в новых формах. Выражая себя, жизнь вновь создает иные культурные формы и опять тем самым ограничивает свое проявление, и так без конца. Г. Зиммель излагал эту идею в русле гегелев-

¹ Кребер А.Л. Конфигурации культурного роста // Кребер А.Л. Природа культуры: Избранное. М., 2004. С. 703.

² Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М.: Юрист, 1996. С. 494.

ской философии, полагая, что дух творит нечто независимо-объективное, что все формы творятся из самой жизни. Главная его мысль сводилась к следующему: «Между текущей вперед, распространяющейся со все большей энергией жизнью и застывшими в тождестве формами ее исторического выражения неизбежен конфликт. Он проходит через всю историю культуры, хотя зачастую остается неявным»¹. Если мы расширим понятие «жизнь» и уйдем от ее трактовки «как источника творящей формы для своего воплощения» (согласно Г. Зиммелю), но будем понимать жизнь как меняющуюся реальность под влиянием комплекса явных или неявных причин, то эта мысль Г. Зиммеля – о неизбежности конфликта, проходящего сквозь всю историю культуры, – окажется чрезвычайно востребованной в текущий период. Именно в наши дни необычайно ярко обнажился конфликт между сложившимися традиционными культурными формами и новыми культурными практиками, возникшими в новых социальных реалиях, явившимися следствием глобализационных, геополитических, миграционных и других процессов. В этой связи актуальным становится формирование нового видения, с неизбежностью принимающего кардинальные изменения в культуре, подчас лишенные явной аргументации и причинной детерминации. Сменившаяся парадигма видения развития человечества и культуры отличается тем, что некоторые процессы в природе, обществе и культуре допускают описание с помощью детерминированных уравнений (согласно существующему уровню знаний), другие требуют привлечения вероятностных соображений. Вкупе с признанием множественности нашей Вселенной и сложности окружающего мира вероятностный элемент стал необходимой составляющей в объяснении эволюции культуры.

О динамике культуры, осуществляющейся посредством замены одних фундаментальных культурных форм другими, писал П. А. Сорокин. Новые культурные формы появляются в период кризиса, в ходе которого актуализируются созидатель-

¹ Зиммель Г. Изменение форм культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М.: Юрист, 1996. С. 483.

ные силы и вновь наступает этап обновления культуры. Многие мысли П. А. Сорокина могут быть истолкованы в русле междисциплинарного направления науки, изучающего процессы в сложных неравновесных системах и получившего название «синергетика». Переходный период, или кризис, в культуре, характеризующийся ситуацией нестабильности, ломкой традиционных стереотипов, нивелировкой общепринятых ценностей и идеалов, разупорядоченностью и неустойчивостью, может быть назван особой точкой или точкой бифуркации. В этой ситуации принципиально невозможно предсказать, в каком направлении будет происходить дальнейшее развитие: станет ли состояние системы хаотическим или она перейдет на новый, более дифференцированный и более высокий уровень упорядоченности, поскольку культура представляет собой открытую макросистему. Эта неопределенность и вероятностная составляющая в динамике культуры отмечены П. А. Сорокиным, как и то, что небольшие флуктуации могут вызвать значительные изменения в сложившихся макросистемах, способствовать формированию уникальных и специфических культурных форм.

По мнению авторов синергетического подхода, термин «трансформация» выражает переход к качественно новой организации системы (физической, химической, биологической, экологической, социальной и др.), осуществляющийся как результат нарастания удельного веса неравновесных и нелинейных отношений со своим окружением¹. Неравновесность, понятая как поток вещества или энергии, может быть источником порядка. И хотя в изложении своих воззрений И. Стенгерс и И. Пригожин оперируют преимущественно терминологией, которую нельзя отнести к гуманитарному знанию, в предисловии к английскому изданию книги «Порядок из хаоса» они подчеркивают, что одна из главных тем их совместной книги – сильное взаимодействие проблем, относящихся к культуре как

¹ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича, Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс, 1986. С. 181.

целому. Для понимания культуры и ее многообразия очень важны высказанные ими мысли: лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флуктуации, способствующие этим событиям; благодаря расширению масштабов системы, повышению ее чувствительности к внешнему миру возникает историческая перспектива, т. е. возможность появления других, быть может, более совершенных форм организации. Имеются поистине удивительные примеры фактов, которые не принимались во внимание только потому, что культурный климат не был подготовлен к включению их в самосогласованную схему, отмечал И. Пригожин. В то же время он считал, что начинает складываться более общее понимание науки и знания, понимание, отвечающее культурным традициям не только западной цивилизации. Происходящие в мире изменения политических и государственных систем, обновление экономических основ, перемена культурных ориентиров в обществе – эти ключевые показатели общественного развития являются следствием трансформационных процессов.

Обоснование переходности современной эпохи и сложившейся ситуации неопределенности можно найти в трудах не только уже упомянутых авторов, но и в описании развития современной мир-системы, предложенном И. Валлерстайном. Согласно его воззрениям, период просуществовавшей несколько столетий мир-системы подходит к своему завершению, а контуры будущей не ясны. Грядущий мир может быть лучше, но может быть и хуже, пишет И. Валлерстайн¹. Но не так важно искать подтверждение происходящих в мире перемен в известных теориях, поскольку они лишь отражают происходящее, а катастрофические изменения очевидны и нарастают, как снежный ком. Вместе с тем, причины, вызывающие социокультурные трансформации в каждом отдельном историческом периоде, конкретны, их осознание и изучение необходимы, поскольку проясняют суть генезиса культуры и позволяют

¹ См.: *Валлерстайн И.* Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / Пер. с англ. П. М. Кудюкина; под общ. ред. Б. Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университет. кн., 2001. 416 с. С. 16.

принимать решения, благоприятствующие устранению негативных последствий трансформаций.

В конце XX века Россия вновь вступила в эпоху крутых перемен. Стал очевиден факт всеобъемлющего кризиса советского, а с ним и российского общества. Не осталось ни одной сферы общественной жизни, в которой не наблюдалось бы его разрушительное действие. Осмысляя эти процессы, российские ученые разрабатывали концепцию трансформации российского общества¹. Это коснулось прежде всего социологического знания, где социальная трансформация понималась как радикальное и относительно быстрое изменение социальной природы общества. Несколько шире, как комплексное эволюционное преобразование, охватывающее не только общество, но и культуру, была представлена социокультурная трансформация в работах Н. И. Лапина, который предложил различать два типа социокультурных трансформаций, в которых соответственно осуществлялась традиционализация (возникновение и институционализация традиций, других элементов культуры и социальной структуры, которые обеспечивают приоритет предписанных норм и правил поведения субъектов традиционных действий по сравнению с возможностями их инновационных действий) либо либерализация (расширение свободы выбора и ответственности субъектов, увеличение возможностей для инновационных целерациональных действий путем дифференциации структуры общества, возникновения и включения в нее новых интегрирующих элементов)². В начале

¹ Ядов Я.В. Россия как трансформирующееся общество: резюме многолетней дискуссии социологов // Общество и экономика. 1999. № 10/11. С. 65–72; Заславская Т.И. Социетальная трансформация российского общества. М., 2003; Заславская Т.И., Ядов В.А. Социальные трансформации в России в эпоху глобальных изменений // Социология и общество: пути взаимодействия: материалы пленар. заседания: Сборник / Под ред. Г. В. Осипова, М. К. Горшкова. 2010. С. 91–107; Ядов В.А. Трансформация постсоветских обществ: что более значимо – исторически традиционное или недавнее прошлое? // Социол. исслед. 2014. № 7 (363). С. 47–50.

² Лапин Н.И. Кризисный социум в контексте социокультурных трансформаций // Мир России. 2000. № 3. С. 9; Лапин Н.И. Социокультурная

XXI века в России шла речь о таком типе трансформации, посредством которой осуществляется переход от традиционалистского типа антропосоциетального соответствия к либеральному соответствию и достижению баланса между индивидом и социумом как показателем относительной завершенности переживаемой стадии социокультурной трансформации. Особенность антропосоциетального подхода состоит в том, что он рассматривает действующих/взаимодействующих индивидов в явной взаимосвязи с социокультурной (социетальной) системой, поскольку именно они ее создают, обеспечивают непрерывное ее воспроизводство и изменение.

Однако события геополитического характера и реакция на них во всех сферах общественного и индивидуального сознания кардинальным образом повлияли на избранный путь преобразований в культуре и обществе и привели к переориентации на иной путь социокультурных трансформаций: традиционализацию. Понятно, что трансформация в разных сферах культуры и общества происходит неравномерно. Любой из избранных путей – это не столбовая дорога, а борьба противонаправленных тенденций. Либерализация противостоит традиционализации. Пройти по избранному пути предстоит нескольким поколениям, прежде чем он станет приемлемым для жизни. Однако выбор пути с неизбежностью должен быть соотнесен с общей столбовой дорогой человечества, если таковая прорисовывается. Тогда будет понятным, идти ли России вместе с другими странами или ей предстоит двигаться против течения, в обратную сторону. Главным отличием российских трансформаций от западных считается то, что они не стабильны, близки к состоянию «динамического хаоса», что волне допускает эвристическую компоненту при переходе к относительной стабильности.

Кратко представленное здесь описание становления концепта «трансформация», трактуемого в качестве безусловной составляющей эволюции культуры, неизбежно должно быть

дополнено исторической компонентой. В период относительной стабильности империй и цивилизаций социокультурные трансформации незначительны, носят локальный и подчас управляемый характер, однако в период распада империй, цивилизаций и тем более сложившейся мир-системы трансформации приобретают глобальный характер, затрагивая экономику, политику, религию, право, культуру, осуществляясь на личностном и на социальном уровнях. Отличительная особенность термина «трансформация» – отсутствие оценочной составляющей и векторных характеристик. Возможно, поэтому он оказался более емким в сравнении с терминами, используемыми ранее, преимущественно в экономической сфере: «инновационное развитие», «догоняющая модернизация», «ускоренное развитие» и пр. Применение термина «трансформация» многообразно: предметом исследования оказываются трансформации в сфере системы образования, жилищного кодекса, медицинского обеспечения, способов идентичности, религиозного сознания, культурных практик, коммуникативных стратегий и пр. Важной характеристикой любого концепта является множественность, подтверждением чему оказывается всеохватывающий диапазон трансформаций в современном мире.

В заключение всего изложенного заметим, что термины и складывающиеся концепты не только стремятся уловить смысловую характеристику происходящих явлений, но самим фактом своего существования способствуют определенному ракурсу видения, участвуют в формировании мировоззрения, вселяют определенность или же повергают в неизвестность, в невозможность дать адекватную оценку событиям, тем самым усиливая невнятицу. Это относится к рассматриваемому здесь концепту «социокультурная трансформация», востребованному при анализе происходящих в мире перемен в целом, а также при анализе социокультурных изменений, происходящих в отдельных странах, что свидетельствует о том, что мы живем в эпоху острых социальных вызовов, неопределенности и ответственности за принимаемые решения.

Глава II

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СВЕТЕ МИР-СИСТЕМНОГО ПОДХОДА

Современный мир, вступивший в эпоху ускоренной глобализации, представляет собой многоликую картину социально-экономических, политических, кросскультурных и транскультурных взаимовлияний. Контингентность и многоаспектность социокультурных трансформаций акцентируют внимание на фундаментальных вопросах, связанных с интенсификацией взаимодействия культур в ситуации формирующегося глобального пространственно-временного континуума. Миграция, профессиональная мобильность, межнациональные и межрасовые браки, двойное гражданство, транснационализация различных сфер политики, экономики и искусства, трансформация наций-государств и размежевание границ национальных культур, потеря культурной идентичности и поиск ее новых форм, гибридизация культуры – это реальность наших дней, которая атрибутирована к актуальным проблемам становления глобальной или всемирной культуры, формирования космополитического общества и кросс-культурного капитала. В условиях изменяющегося мира человек поставлен перед определенными вызовами: преодоление национально-государственной и профессиональной замкнутости, освоение новых способов самоопределения и самоутверждения (социальные сети и веб-аккаунты), переосмысление стереотипных представлений о других культурах, интегрирование в глобальное пространство и пр. Кризис идентичности, понимаемый в самом широком ключе, обнажил целый ряд иных проблем, связанных с тенденциями, обратными стремлениям к эгалитаризму: это феномены расизма, сексизма, нацизма и фашизма. В этой связи интерпретация социокультурных изменений является неотъемлемой частью культурологического дискурса, где одним из методов их осмысления выступает мир-систем-

ный подход, впервые сформулированный в исследованиях американского социолога и культуролога И. Валлерстайна.

1. Методологический потенциал мир-системного подхода в интерпретации социокультурных трансформаций

В рамках мир-системного подхода И. Валлерстайн предложил своеобразную трактовку историко-культурного процесса. Развитие при таком миропонимании представляется им как последовательность и сосуществование различных исторических систем. Одним из ключевых моментов мир-системного подхода, предложенного зарубежным социологом, стало введение понятия «мир-система», представляющего собой «некое территориально-временное пространство, которое охватывает многие политические и культурные единицы, но в то же время является единым организмом, вся деятельность которого подчинена единым системным правилам»¹. Ее сходство с живым организмом можно объяснить тем, что, как и все живое, историческая система имеет продолжительность жизненного цикла, в ходе которого некоторые ее характеристики подвержены изменениям, а другие остаются неизменными².

Американский исследователь выделяет локальные образования, но называет их «мини-системами» (это простые сельскохозяйственные структуры с охотничье-собираательной экономикой, единым разделением труда и гомогенизированной культурой) и указывает на последующее объединение их в «миры-империи» – крупные социокультурные образования, включающие множество культурных систем, но имеющие единый политический центр. К таковым можно отнести Персидскую, Китайскую, Римскую и другие империи. С течением времени происходили распад мир-систем, образование новых

¹ См.: Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение // Дерлугьян Г. Самый неудобный теоретик / Пер. с англ. Н. Тюкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 75.

² Wallerstein I. The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. University of California Press, 2011. P. 347.

мини-систем и мир-империй. Так продолжалось, по И. Валлерстайну, до «долгого» XVI века (когда впервые за время человеческого развития в истории стала утверждаться единая мир-система). За период своего существования она постепенно охватила весь земной шар. В основу ее образования лег принцип международного разделения труда, определивший позднее трехуровневую внутреннюю стратификацию на ядро (центр), полупериферию и периферию. Ядро (развитые страны) аккумулирует основной капитал и средства производства, а периферия (развивающиеся страны) специализируется на добыче сырья и неквалифицированном труде. Такая расстановка сил упрочивает гегемонию центра и усугубляет зависимое положение периферийных стран в пределах этой мир-системы.

Основные идеи И. Валлерстайна изложил в фундаментальном многотомном труде «Современная мир-система». Первый том, написанный в 1974 г. и озаглавленный «Капиталистическая агрикультура и истоки европейской мир-экономики в XVI веке», повествует о становлении современной капиталистической мир-экономики в эпоху великих географических открытий. По мнению И. Валлерстайна, во всех докапиталистических мир-экономиках с течением времени появилась тенденция к объединению в мир-империи через их политическую интеграцию под эгидой одного государства. Единственным исключением стала возникшая в Средние века европейская мир-экономика. В первой главе «Средневековая прелюдия» (Medieval Prelude) американский ученый поясняет, что в отличие от мир-империй, существовавших в то время, европейская мир-экономика благодаря возможностям, порожденным ее технологиями, а также географическим разделением труда, классово-системой общества и др., сумела распространить свое влияние на весь земной шар, выйдя за пределы существовавших на тот момент геополитических единиц (город-государство, нация-государство и пр.)¹. В основе зарождавшейся исторической системы лежали новые экономические

¹ Ibid. P. 14–65.

связи, а также качественно иные культурные процессы, политические механизмы и конфедеративные структуры¹.

В следующей главе «Новый европейский принцип разделения труда: 1450–1640» (*The New European Division of Labor: c. 1450–1640*) И. Валлерстайн анализирует ключевой, на его взгляд, момент становления единой исторической системы – осевое разделение труда, под которым он понимает внутреннее разделение на «ядро», «периферию» и «полупериферию»², где каждой зоне была отведена своя роль³. Он также подчеркивает, что основанием формирования капиталистической мир-экономики послужил капитализм, зародившийся в сельскохозяйственном секторе феодальной Европы.

В третьей главе «Абсолютная монархия и этатизм» (*The Absolute Monarchy and Etatism*) американский исследователь обращает внимание на другой, не менее важный структурный элемент, способствующий развитию современной мир-системы, – абсолютизм. Идея И. Валлерстайна состоит в том, что государства с наиболее централизованной политической системой вошли в ядро современной мир-системы, получив власть над странами, относящимися к полупериферийным и периферийным⁴. В период становления капиталистической мир-экономики было еще не своевременно говорить о гегемонии внутри системы.

Заключительная глава «Европейская мир-экономика: различия периферии и стран, не входящих в мир-систему» (*The European World-Economy: Periphery Versus External Arena*) повествуют о различиях между периферийными государствами и странами, в тот период не входящими в мир-экономику. По мнению автора, оно выражалось в природе товарообмена, который имел место между станами ядра и вышеописанными зонами. В первом случае обмен товарами был не равный (стра-

¹ Ibid. P. 15.

² «Полупериферия» – понятие, введенное И. Валлерстайном в рамках теории ядра/периферии Р. Пребиша.

³ *Wallerstein I. The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. P. 66–131.*

⁴ Ibid. P. 132–163.

ны ядра, по сути, экспроприировали необходимые для их развития природные ресурсы), тогда как во втором – товарообмен включал в себя более элитные товары («luxury» goods) (мех, драгоценные металлы, камни и пр.) и проходил на более выгодных условиях.

Проблема главенства или гегемонии в рамках мир-системы возникла в период с 1600 по 1750 гг., чему посвящен опубликованный в 1980 г. второй том «Современной мир-системы» под названием «Меркантилизм и консолидация европейской мир-экономики с 1600 по 1750 гг.». В этом труде И. Валлерстайн размышляет о начальном этапе становления мир-экономики на Европейском континенте. Он отмечает, что, во-первых, внешняя экспансия Европы привела к интеграции различных культурных феноменов (синтезу религии и живописи, расцвету прикладного искусства и т.д.). Общий рост населения, урбанизация промышленности и расширение политической и культурной сфер привели к увеличению числа и размеров городов, что позволило сформироваться небольшому слою интеллигенции на базе первых университетов. Во-вторых, с течением времени в результате иконоборческих движений (кальвинизма, протестантизма и пр.) центральная власть папства слабела, что послужило причиной культурной децентрализации, которая укрепляла интеллигенцию и способствовала формированию нового класса буржуазии. Наконец, в-третьих, в отличие от феодальной эпохи, которая по своему культурному составу была более или менее однородной, отличительной чертой европейской мир-экономики стало ее культурное многообразие¹.

Развитие современной мир-системы подразумевало расширение ее географии и включение в ее пределы новых зон. Одновременно с этим шли процессы урбанизации и пролетаризации, или прото-индустриализация (по Р. Робертсону). Когда специализация достигла общеевропейского уровня, обозначилась необходимость в еще одной зоне. Третья зона – «полупе-

¹ *Wallerstein I. The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600–1750. University of California Press, 2011. P. 6–11.*

риферия» – имела свою особенность (*distinctive pattern*): она была структурным посредником между странами ядра и периферии, сочетая в себе основные черты центра (уровень заработной платы, качество жизни и т.д.) и периферийных экономик (зависимость экономики от стоимости природных ресурсов, невысокая технологичность производства и пр.)¹.

В теории все государства в мир-экономике обладали суверенитетом и независимостью, имели равные права на геополитической арене. На практике же в 1600–1750 гг. стала проявляться иерархия внутри системы, в основе своей имевшая корреляции с местом, занимаемым государством в мир-экономике. Так, по мнению, И. Валлерстайна, появился феномен гегемонии. Этой проблеме посвящена глава под названием «Голландская гегемония в мир-экономике»² (*Dutch Hegemony in the World-Economy*). В рамках капиталистической мир-экономики быть государством-гегемоном означало не просто быть сильным государством, но быть самым сильным (то есть показывать свое превосходство перед другими, не менее сильными геополитическими соперниками). Гегемония, таким образом, подразумевает право одного государства навязывать определенные правила, по которым осуществляется межгосударственное взаимодействие (экономическое, политическое, культурное). Американский исследователь подчеркивает, что гегемонию в рамках мир-системного подхода следует понимать не как структурный элемент (*structure*), а как процесс (*process*), протекающий во времени: зарождающийся, достигающий своего апогея и затем движущийся к закату³.

История современной мир-системы, согласно И. Валлерстайну, насчитывает три гегемона: республика Соединенных Провинций Нидерландов (1648–1660), Соединенное Королевство Великобритании (1815–1848) и Соединенные Штаты Америки (1945–1967/1973). Государство-гегемон конституировало собственное социокультурное пространство, влиянию которого

¹ Ibid. P. 178–243.

² Ibid. P. 36–73.

³ Ibid. P. 22.

были подвержены остальные участники исторической мир-системы. Так, Нидерланды легитимизировали религиозную толерантность и неприкосновенность государственного суверенитета (Вестфальский мир). Великобритания положила конец рабству и провозгласила парламентаризм в рамках либерального государства. Политика США заключалась в лоббировании деколонизации и укреплении международных институтов по правам человека (ООН). Лидерство на геополитической арене включало в себя не только политико-экономическое влияние, но и культурное, что нашло отражение в формировании так называемой геокультуры. Принцип гегемонии способствовал тому, чтобы современная мир-система стала первой в истории мир-экономикой, распространившей свое влияние на весь земной шар. Без этого социокультурного механизма, по мнению И. Валлерстайна, капитализм, как историческая система, не смог бы обеспечить себе столь долгую «жизнь» и тем более стать краеугольным камнем в трансформации мира¹.

Третий том, написанный в 1989 г. и названный «Второй этап великой экспансии капиталистической мир-экономики с 1730 по 1840 гг.», продолжает тему распространения и влияния капиталистической мир-экономики, а также западных ценностей (экономических, политических и социокультурных) на другие государства. Центральным событием этого периода, по И. Валлерстайну, является Великая французская революция. Кровопролитные события, имевшие место во Франции, – это не что иное, как результат соперничества Франции и Соединенного Королевства за гегемонию в рамках капиталистической мир-экономики, в которой победителем стала Великобритания². К другим последствиям франко-британского противостояния можно отнести вторую волну территориальных завоеваний, включивших в современную мир-систему четыре большие зоны: Российскую Империю, Оттоманскую Империю, Индию и западную Африку. Ключевым аспектом процесса инкорпорации зон, изначально не входивших в пространство

¹ Ibid. P. 27.

² Ibid. P. 55.

мир-системы, являются неизбежные трансформации в политической, экономической, социальной и культурной сферах. Суть этих изменений заключается в унификации и гомогенизации выше обозначенных структурных элементов в рамках существующей гегемонии.

Четвертый, на сегодняшний день последний том, был опубликован в 2011 г. и получил название «Триумф идеологии либерализма с 1789 по 1914 гг.». В нем И. Валлерстайн анализирует феномен либерализма и причины того, почему именно либеральная идеология стала плодотворной почвой для развития современной капиталистической мир-экономики. Американский исследователь вновь обращается к теме Великой французской революции, которая, по его мнению, стала одной из точек бифуркации в рамках современной мир-системы. Помимо указанных последствий событий 1789 г., И. Валлерстайн отмечает еще один важный процесс – зарождение современной геокультуры как совокупности общепринятых идей, ценностей и норм в социокультурном пространстве мир-экономики¹. Он подчеркивает, что взятие Бастилии ознаменовало и легитимировало феномен «нормальности» (normality) политических изменений, а также положило начало демократическим настроениям. Первая глава книги «Центристский либерализм как идеология» (Centrist Liberalism as Ideology) посвящена феномену идеологии, приобретшему актуальность в этот период. В главе описывается конфронтация трех фундаментальных идеологий: консерватизма, либерализма и радикализма, раскрываются причины триумфа либеральной идеологии². Третья глава под названием «Либеральное государство и классовый конфликт: 1815–1830 гг.» (The liberal state and class conflict, 1815–1830) повествует о формировании первых антисистемных движений среди представителей рабочего класса, недовольных своим положением³. Пятая глава «Либерализм как

¹ *Wallerstein I. The Modern World-System IV: Centrist Liberalism Triumphant, 1789–1914. University of California Press, 2011. P. 26.*

² *Ibid. P. 1–20.*

³ *Ibid. P. 77–142.*

социальная наука» (*Liberalism as Social Science*) акцентирует внимание на третьем важном аспекте современной геокультуры – общественных науках, целью которых, по И. Валлерстайну, стала легитимация существующих противоречий капиталистической мир-экономики¹ (явлений расизма и сексизма, позднее терроризма).

Таким образом, за время своего существования (около пяти столетий, по И. Валлерстайну) современная мир-система выработала аутентичную геокультуру, в основе которой, подчеркивает исследователь, лежит противоречивость и парадоксальность современной мир-системы, что выражено в универсалистско-эгалитарных и партикуляристско-неэгалитарных идеалах². Национализм, расизм и сексизм в равной степени являются культурными феноменами капиталистической мир-экономики, как и общечеловеческие права, универсальные ценности и эгалитаризм. Основой становления современной геокультуры стали социокультурные трансформации, нашедшие отражение в развитии идеологий, антисистемных движений и общественных наук.

2. Динамичность мир-системы и трансформации геокультуры

«Геокультура» – термин, впервые введенный И. Валлерстайном. Под геокультурой американский исследователь понимает культурный способ организации мирового пространства³. Одновременно он использует понятие геокультуры в качестве синонима культурного давления стран, входящих в ядро мир-системы, на периферийные и полупериферийные государства (например, давления на национальное развитие с позиций модернизации). Геокультура, в понимании И. Валлерстайна и

¹ Ibid. P. 219–274.

² Цит. по: Глобализация и афро-азиатский мир. Методология и теория: Реф. сб. / РАН. ИНИОН. Центр научн.-инф. исслед. глобал. и регионал. пробл. Отд. Азии и Африки. М., 2007. С. 37.

³ *Wallerstein I. Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Wallerstein I. After Liberalism. New York: New Press, 1995. P. 45.*

его последователей, может быть, таким образом, интерпретирована как культурное влияние бывших метрополий на их экскolonии. Вследствие динамичности мир-системы различные страны могут со временем могут менять свою принадлежность к той или иной страте, поэтому геокультура подвержена постоянной трансформации.

Американский теоретик считает, что «геокультура не появилась сама по себе с зарождением мир-системы, ее нужно было создать»¹. Формирование геокультуры посредством идеологии последовало за Великой французской революцией. Тогда на культурной, политической и социальной аренах стали обосновываться три идеологические партии: консерваторы, либералы и позднее социалисты. В этой системе либералы с программой гражданского общества и обеспечения легитимации власти на весь XIX век и большую часть XX века занимали центральную позицию.

Что касается антисистемных движений, то они стали зарождаться в начале XIX века с появлением организаций, отстаивающих права и свободы отдельных групп граждан. Первым таким движением стал городской рабочий класс (пролетариат). Эти организации в основном создавались по принципу единого статуса и идентичности, реализуя задачи, в которые, в частности, входили захват власти и изменение внутренней государственной политики в свою пользу². Несмотря на ясную двухступенчатую стратегию, споры внутри участников антисистемных движений не прекращались, и это стало главной проблемой, резюмирует И. Валлерстайн. У антисистемных движений не получалось прийти к единой стратегии реализации поставленных задач, что порождало обратный эффект, проиллюстрированный в известном сюжете басни И. А. Крылова «Лебедь, рак и щука». Парадокс заключается в том, что

¹ Ibid. P. 48.

² *Wallerstein I. Historical Systems as Complex Systems // European Journal of Operational Research. Vol. 30. No. 2. Amsterdam, 1987. P. 203; Wallerstein I. The Space of Economic Change. Binghamton (N.Y.): Fernand Brodel center, 1985. P. 3.*

как и любое исключение лишь подтверждает правило, так и подъем антисистемных движений, существующих для «подрыва» мир-системы, со временем только укрепил геокультуру, став ее отличительной чертой.

Если говорить о теоретическом аппарате, обеспечивающем эффективность геокультуры, то его выработкой занялись общественные науки. Термин «общественные науки» был введен в научный обиход в XIX веке, когда после Великой французской революции появилась острая необходимость в объяснении социальных явлений и их влияния на общество. Поиски такого знания и стали называться науками об обществе. Раскол в историческом социальном знании произошел на рубеже XIX и XX веков, когда методологически разделились история, экономика, социология, политология, востоковедение и антропология¹. Это произошло, главным образом, на основе избираемого метода в исследовании: экономика, политология и социология стали именоваться номотетическими науками, а история, востоковедение и антропология – идиографическими.

Интеллектуальное построение современной геокультуры (культуру И. Валлерстайн понимает как «систему ценностей и основных правил, которые сознательно и бессознательно управляют поощрениями и наказаниями в обществе и создают систему иллюзий, которые должны убеждать членов общества в его легитимности»²) началось, по мнению американского исследователя, на рубеже XVIII–XIX вв. с победным шествием Французской революции. Точкой отсчета Великая французская революция выбрана не случайно. Именно это событие, по мнению И. Валлерстайна, «знаменовало собой апофеоз ньютоновской науки XVII века и концепций прогресса XVIII века... всего того, что мы стали называть современностью»³. Под-

¹ См.: *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ: Введение. С. 174.

² *Wallerstein I.* The Modern World-System, vol. 3. The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730–1840-s. San Diego: Academic Press, 1989. P. 52.

³ *Валлерстайн И.* Три идеологии или одна? Псевдобаталии современности // После либерализма: Пер. с англ. / Под ред. Б. Ю. Кагарлицкого. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 76.

тверждение своим идеям И. Валлерстайн находит как у известного французского историка Э. Лабруса («Революция стала играть пророческую роль провозвестника, несущего в себе всю ту идеологию, которая со временем должна была раскрыться во всей своей полноте»¹), так и у английского социолога Дж. Уотсона («Революция была той тенью, под которой прошел весь девятнадцатый век»²). С конца XVIII века преобразования, нововведения и даже революции стали рассматриваться не как исключительные явления, а как «нормальное» функционирование сфер жизни общества.

Таким образом, фундаментальные принципы, такие как естественность социокультурных изменений и суверенитет народа³, установленные в 1789 г., легли в основу выработки такой геокультуры, которая, во-первых, приняла форму дебатов между идеологиями, во-вторых, породила антисистемные движения и, в-третьих, сформировала теоретический аппарат посредством общественных наук.

Идеологии

Термин «идеология», введенный А. Л. К. Дестутом де Траси в 1801 г. в работе «Элементы идеологии» (*Elements d'ideologie*), в скором времени широко распространился за пределы исключительно политических прений, став на рубеже XIX–XX веков краеугольным камнем в осмыслении жизни общества. Из определения, которое дает «Новая философская энциклопедия», следует, что идеология (от греч. *ídeía* – идея, образ, понятие; и *lóγος* – учение) – это система концептуально оформленных представлений и идей, которая выражает интересы, мировоззрение и идеалы различных субъектов политики – классов, наций, общества, политических партий, обществен-

¹ Там же. С. 79.

² *Watson G.* The English ideology: Studies in the language of Victorian politics. London: Allan Lane, 1973. P. 45.

³ См.: *Wallerstein I.* The French Revolution as a World-Historical Event // *Unthinking Social Science. The limits of nineteenth-century paradigms.* Cambridge: Polity Press, 1991. P 7–22.

ных движений и выступает формой санкционирования или существующего в обществе господства и власти (консервативные идеологии), или радикального их преобразования (идеологии «левых» и «правых» движений). Идеология как форма общественного сознания считается при этом составной частью культуры, духовного производства.

Идеология как термин масштабно исследуется в работе К. Маркса и Ф. Энгельса «Немецкая идеология», где он использовался для характеристики идеалистического мировоззрения, согласно которому мир представляет собой воплощение идей, мыслей и принципов. В период между двумя мировыми войнами К. Мангейм в работе «Идеология и утопия» настаивал на замене идеологических учений (марксизм) утопическими. К. Мангейм считал, что созданием утопий должны заниматься интеллектуалы, не принадлежащие к какому-либо конкретному классу. После Второй мировой войны Д. Белл в труде «Конец идеологии» манифестировал о конце идеологии, указывая на то, что на смену ей пришел деидеологизированный в самом широком понимании либерализм¹. И. Валлерстайн рассматривает понятие «идеология» в качестве отличительной черты современной геокультуры. События Французской революции стали одной из точек бифуркации в истории мир-системы и ознаменовали рождение геокультуры. «Нормализация» социокультурных трансформаций, к которым после 1789 г. стали относиться как к неизбежному и происходящему регулярно процессу, составляет определяющий компонент истории современной геокультуры. Современность, сочетая в себе определенную социальную реальность и определенное мировоззрение, вырабатывает, таким образом, определенную идеологию. «В этом плане идеология представляет собой не столько само мировоззрение как таковое, сколько один из способов, с помощью которого наряду с антисистемными движениями и

¹ См.: Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ-научн. фонд; научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. М.: Мысль, 2000. Т. 1. С. 134.

общественными науками утверждается то новое мировоззрение, которое мы называем современностью»¹.

Первой реакционной идеологией был, как известно, консерватизм (Э. Берк, «Размышления о революции во Франции»²; Ж. де Местр, «Размышления о Франции»³; Луи Г. А. Бональд и др.), причем реакционной она была в прямом смысле слова, поскольку выражала негативную реакцию на преобразования в общественной жизни. В одном из своих сочинений известный американский исследователь неоконсерватизма Р. Нисбет писал: «Французская революция представляла собой не что иное, как кульминацию того исторического процесса дробления, который уходил корнями к началам таких доктрин, как номинализм, религиозное инакомыслие, научный рационализм, и разрушение тех групп, институтов и непреложных истин, которые были основополагающими в Средние века»⁴. Поэтому в первоочередные задачи консерваторов входили сдерживание и сопротивление грядущим нововведениям.

Следующим шагом в развитии геокультуры было становление либерализма, ставшего идеологическим ответом консерваторам. Сам термин «либерал» (*liberal*, в форме существительного) возник только в первом десятилетии XIX века, что указывает на постепенное формирование нового сознания, принадлежащего к современности и стремящегося избавиться от пережитков старины. Либеральная идеология отражала уверенность в том, что для обеспечения естественного хода истории необходимы реформы (в своей статье И. Валлерстайн для наглядности приводит высказывание историка А. Л. Шапиро: «...сознательно, постоянно и разумно проводить в жизнь

¹ *Wallerstein I. The French Revolution as a World-Historical Event // Unthinking Social Science. The limits of nineteenth-century paradigms. P. 7–22.*

² См.: Берк Э. Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне, относящихся к этому событию. М.: Рудомино, 1993.

³ Местр Ж. де. Рассуждения о Франции / Пер. с фр. Г. А. Абрамова, Т. В. Шмачкова. М.: РОССПЭН, 1997.

⁴ *Nisbet Robert A. Conservatism and sociology // American Journal of Sociology. 1952. № 58. P. 168–169.*

реформистский курс, нисколько не сомневаясь в том, что время на нашей стороне и с его течением все большее число людей неизбежно будут становиться все более счастливыми»¹).

Последним из трех идеологических течений был разработан социализм. При большом сходстве с программой либералов, социалистическая идеология настаивала на ускорении исторического развития всеми возможными средствами. Именно поэтому, считает американский исследователь, социалистам больше импонировало понятие «революция», нежели «реформа». Отметим, что до событий 1848 г. социализм особо не выделялся на фоне идеологий консерватизма и либерализма, а, скорее, входил в состав последнего. Главная идея И. Валлерстайна состоит в том, что различие между тремя вышеописанными идеологиями исключительно внешнее. По сути, существует только одна идеология – либерализм, как отличительная черта современной геокультуры.

Во-первых, утверждает зарубежный ученый, так как до 1848 г. четкого разделения между либерализмом и социализмом не существовало, то «политическая борьба шла между либералами и консерваторами, а все те, кто называл себя радикалами, якобинцами, республиканцами или социалистами, рассматривались лишь как более воинственные разновидности либералов»². По мнению известного итальянского политолога и историка Д. Кантимори, на которого, в частности, ссылается И. Валлерстайн в своей работе, до 1848 г. вопрос о разрыве оставался открытым. До того времени, замечает Д. Кантимори, «либеральное движение... не отвергало никаких возможностей: ни призыва к восстанию, ни реформистских политических действий»³. С этого угла зрения, социализм – это всего лишь специфическое направление в тактике либерализма,

¹ Цит. по: Валлерстайн И. Три идеологии или одна? Псевдобаталии современности // После либерализма / Под ред. Б. Ю. Кагарлицкого. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 74.

² Валлерстайн И. Сколько существуют идеологий? // После либерализма. С. 88.

³ Цит. по: Валлерстайн И. Крах либерализма // После либерализма. С. 218.

позднее резвившееся в обширную программу (марксизм, коммунизм, ленинизм и др.).

Во-вторых, продолжает американский социолог, примерно в тот же период «консерваторы стали осознавать сходство их подхода с подходом либералов по вопросам реформизма общественной жизни»¹. Начиная с Парламентской реформы 1832 г. и заканчивая нынешними программными установками консервативных партий США и Соединенного Королевства Великобритании, консерваторы остаются при мнении, однажды высказанном лордом Сесилем, что «неотъемлемой частью эффективного сопротивления... является проведение реформ в духе консерватизма»². Несмотря на ретроградный взгляд на вещи, нежелание перемен, применение превентивных мер по сокращению социокультурных трансформаций, идеология консерватизма не могла развиваться без принятия необходимых обществу реформ. На этом не сразу бросающемся в глаза сходстве между идеологиями консерватизма и либерализма настаивает И. Валлерстайн.

Наконец, в-третьих, пишет создатель мир-системного анализа, «нельзя полностью сбрасывать со счетов... сближение консерваторов и социалистов в противостоянии либералам»³. Теоретически такая коалиция воспринимается как наименее возможная, однако уже упомянутый лорд Сесиль (взгляды которого крайне привлекают И. Валлерстайна) в одном из своих сочинений открыто заявляет об этом маловероятном сходстве: «Нередко полагают, что консерватизм и социализм прямо противоположны друг другу. Но это не совсем так. Современный консерватизм унаследовал традиции тори, благоприятные для деятельности и власти государства. И господин Г. Спенсер [представитель либералов] выступал с нападками на социализм, поскольку на деле он является возвращением к жизни взглядов тори»⁴. Оба лагеря, помимо всего прочего, сходятся

¹ Валлерстайн И. Сколько существуют идеологий? С. 89.

² Там же. С. 91.

³ Там же. С. 92.

⁴ Там же. С. 96.

на общем отрицательном отношении к индивидуализму, что ясно прописано в обеих программах.

Таким образом, И. Валлерстайн делает вывод о том, что социалистический либерализм, консервативный либерализм, даже социалистический консерватизм суть грани одного и того же феномена – идеологии либерализма. Либерализм, понимаемый в социокультурном контексте, «стал основным символом веры, исповедуемой геокulturой мир-системы»¹, единственной ее (мир-системы) господствующей идеологией.

Антисистемные движения

В 1845 г. Б. Дизраэли, первый граф Биконсфилд, будущий премьер-министр Великобритании от «просвещенных консерваторов», опубликовал роман, озаглавленный «Сибилла, или две нации» (*Sybil, or the Two Nations*). Во введении Б. Дизраэли заострил внимание на том, что тема его произведения – положение народа – раскрывается на примере чартистского движения: «...всему приходит свое время, вот и разум Англии стал подозревать, что идола, коим так долго поклонялись, да оракулы, кои так долго смущали, не истинны. И поднимается в этой стране шепот, что Верность – не фраза, Вера – не измышление, а Свобода Народа – нечто более расширительное и существенное, нежели нечистое отправление священных прав верховной власти политическими классами»². Роман о «двух нациях Англии – богатых и бедных» стал в некотором роде пророческим. Спустя недолгое время в геокulturе твердо заняли положение антисистемные движения, стремящиеся побороть описанную Б. Дизраэли дихотомию.

«Антисистемные движения» (термин, введенный И. Валлерстайном) являются еще одной отличительной характеристикой современной геокультуры. Они представляют собой ре-

¹ См.: *Wallerstein I. Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-system // Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Newbury Park and New Delhi). Vol. 7. 1990. P. 31–55.

² *Disraeli B., Earl of Beaconsfield. Sybil, or the Two nations. 1845* (1927). P. 641.

акцию общественности на социокультурные трансформации. По мнению ученого, активировавшись после событий 1848 г., антисистемные движения имели преимущественно два направления: социалистическое и националистическое. «Как для социалистического, так и для националистического движений казалось ясным, что наиболее доступный локус реальной политической власти находится в государстве, в правительственных структурах различных независимых государств... Если это так, то логически следует, что наиболее вероятным путем трансформации системы должно было стать обретение тем или другим способом контроля над государственной властью»¹. Политическая стратегия, включающая первоочередность обретения государственной власти, стала принятой и практикуемой практически для всех основных групп антисистемных движений. В споре между реформой и революцией, между Вторым и Третьим Интернационалом, между конституционной деколонизацией и затяжной партизанской войной участники антисистемных движений придерживались наиболее радикального взгляда на развитие событий.

Во второй половине XIX века антисистемные движения сами стали предметом трансформации. Социалистические и националистические, этнические и религиозные движения стали основой для новых коммуникативных практик. Все они боролись за то, чтобы создать более демократическую и эгалитарную систему. Но и здесь не все было гладко. Один из фундаментальных споров был о том, как воспринимать роль государства в изменении общественных устоев². Некоторые утверждали, что государства созданы элитой, чтобы контролировать остальных, следовательно, их нужно остерегаться. Другие соглашались с тем, что государства – это инструмент элиты. По-

¹ *Валлерстайн И.* Непреодолимые противоречия либерализма: права человека и права народов в геокультуре современной мир-системы // Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / Пер с англ. П. М. Кудюкина под общей ред. Б. Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университетская книга, 2001. С. 141.

² *Wallerstein I.* Antisystemic Movements, Yesterday and Today // *World-Systems Research: General Issue*. Vol. 20. No. 2, Summer / Fall 2014. P. 165.

ка движения не наберут силы в государстве, правящие классы будут использовать все силы, чтобы подавить их. Еще один конфликт был между социалистическими и националистическими движениями. Первые настаивали на том, что современная мир-система – капитализм, а значит, борьба идет между буржуазией и пролетариатом. Националисты, напротив, были уверены в том, что мир контролируется одной этнической группой, и пока ко власти не придут угнетенные, демократии не добиться. Кроме того, социалисты и националисты соглашались на важности общественной «вертикали». Чтобы добиться власти, необходимо одно антисистемное движение во всех государствах, без этого цели не достичь. Ярким примером описанного выше противоречия является движение феминисток, настаивавших на преодолении неравенства между мужчинами и женщинами путем борьбы против господствующего патриархата¹. Социалисты и националисты, наоборот, считали данный подход неправильным и контрреволюционным, объясняя это тем, что феминистские требования могут быть реализованы лишь как следствие общего сдвига государственной парадигмы, и поэтому патриархальные устои не являются главной угрозой. Та же логика применялась к профсоюзным движениям и движениям социальных меньшинств².

Конец Второй мировой войны открыл возможность для появления двух циклических смещений в современной капиталистической мир-системе. Так, началось безоговорочное господство Соединенных Штатов, построенное на огромном экономическом преимуществе вместе с политической, культурной и военной силой. Так как во время войны США не участвовали в боях напрямую, за это время они смогли достичь высочайшего

¹ *Dunaway W.A.* Bringing Commodity Chain Analysis Back to Its World-Systems Roots: Rediscovering Womens Work and Households // *The Political Economy of Commodity Chains: Special Issue Vol. 20. No. 1, Winter / Spring 2014* / Ed. by Jennifer Bair. P. 71.

² *Dale J.G.* Review of “Making Waves: Worldwide Social Movements, 1970–2005” by William G. Martin // *World-Systems Research: General Issue. Vol. 19. No. 1, Winter 2013*. P. 173.

уровня экономического развития. Покупать их продукцию для других стран стало дешевле, чем производить свою. Кроме того, США помогали реконструировать экономику Японии и Западной Европы, чтобы подготовить покупателей этих стран для своей продукции, а также сформировать зависимость этих, на первый взгляд, независимых стран от США. Однако уже к 1960 г. Япония и Европа настолько преуспели в производстве автомобилей, что начали продавать их на американском рынке, т. е. стали вести себя как же, как некогда поступала Америка с другими странами. Таким образом, некоторые страны смогли внедриться в мировой рынок, увеличив конкуренцию. Теперь уже США пришлось думать о том, как минимизировать свои убытки. Однако неминуемо гегемония США приходила в упадок. Чтобы понять, как это произошло, нам нужно разъяснить, как США пришли к этой квазимонополии.

Единственное, что долгое время сохраняло гегемонию Америки, это была ее военная мощь. США разрабатывали атомное оружие во время Второй мировой войны, которое было использовано при бомбардировках Японии. Другой страной, которая обладала такой военной силой, был СССР. США были вынуждены совершить «делку» с СССР, чтобы не потерять господство. Этой «делкой» и была Ялтинская конференция. Важными были не те решения, которые были приняты в 1945 г., а негласные соглашения между США и СССР о распределении сил влияния после войны. Таких соглашений было три. Первое устанавливало разделение мира по контролю и власти – «железный занавес». Демаркация границ отдавала США две трети мира и одну треть – СССР. Ни одна страна не должна была менять эту границу. Второе соглашение – о помощи в восстановлении экономики. США обещало помогать тем союзным странам, в которых помощь разрешалась Советами. Третье соглашение – о холодной войне. Холодная война подразумевала, что настоящих военных конфликтов быть не должно. Война является войной двух экономических режимов и идеологий. Первое соглашение продержалось до распада Советского Союза, второе – до 1970 г. Не всем странам Третьего мира пришлось по душе такое распределение сил. Например,

китайская коммунистическая партия вопреки совету Сталина назвала свою страну Китайской Народной Республикой. Затем «неповиновение» выказали Вьетнам и Куба. И. Валлерстайн отмечает, что именно периферийные страны провоцировали СССР, а не наоборот. Во всяком случае, и США, и СССР успешно следили за тем, чтобы атомное оружие не было использовано. Вьетнамская война, в которой активно участвовали войска США, также ослабила господство Америки. США проиграли, это вышло им дорого, и реноме США как страны с сильной военной силой значительно ухудшилось. Все эти события привели к точке бифуркации – мировой революции 1968 г.¹.

В основу новых коммуникативных практик, сформированных в 1960-е гг., легли следующие постулаты. Революционеры одинаково осуждали «соглашения» СССР и США, не придавая большого значения различию в идеологиях «супердержав». Также они разоблачали «старых левых» (коммунистов довоенного времени) в том, что на самом деле они не анти-системны, а находятся в сговоре с системой. Старые левые достигли первого шага – государственной власти, но ничего, по сути, в мире не изменилось, демократии не прибавилось, классовые антагонизмы не исчезли. Сторонники революции больше не стали полагаться на программу старых левых как на возможное решение. Кроме того, хотя революционеры не имели реальной политической силы, их действия привели к одному серьезному последствию: либерализм уступил свои лидирующие позиции, снова став одной из трех идеологий.

Усвоив уроки, преподнесенные шестидесятниками, Соединенные Штаты запустили несколько проектов по улучшению своего положения как гегемона. Во-первых, они объявили Японию и Западную Европу своими партнерами. Так появилось множество политических союзов. Союзники могли принимать участие в делах совместно с США. Во-вторых, если

¹ *Komlosy A. Prospects of Decline and Hegemonic Shifts for the West // The World-System: Special Issue. Vol. 22. No. 2, 2016. P. 473.*

раньше все поддерживали концепт национального развития (урбанизация, финансирование культурных и образовательных проектов, преодоление бедности и т. д.), то теперь государственные производства подверглись приватизации, капитал смог выходить за былые границы. В-третьих, был подписан ряд соглашений о прекращении распространения ядерного оружия. Все страны, кроме ЮАР, Пакистана, Индии и Израиля, согласились прекратить разработку ядерного оружия. Эта стратегия была крайне удачной для США. Мировой общеполитический дискурс уверенно шел в нужном направлении. Режимы, которые не смогли адаптироваться, просто исчезали. Распад Советского Союза стал кульминацией проводимой США геополитики. Этот распад ознаменовал победу Запада в холодной войне, пусть изначально смысл холодной войны и был в совсем другом.

Распад СССР также надломил господство США: сформировались новые антисистемные движения, совпавшие со стагнационной Б-фазой цикла Н. Д. Кондратьева. В конце данного цикла капиталистическая мир-экономика достигла точки, согласно И. Валлерстайну, структурного кризиса всей исторической системы. Объяснением достижения этой точки послужили три важные тенденции: повышение цен на заработную плату, возросшие кредитные ставки и ужесточившееся налоговое обложение. Стоимость производства постоянно увеличивалась, а вот цены на продукцию до бесконечности увеличивать нельзя. Так современная мир-система пришла к кризису. Система приходит в хаос и впоследствии меняется, но нельзя предугадать, на какую именно. Хотя мы не можем этого предугадать, мы в состоянии повлиять на исход событий, поэтому раздвоение ведет к политической борьбе.

Краткий обзор истории XX столетия изобилует примерами выступления антисистемных движений. На модели западных промышленно развитых стран легко проиллюстрировать перемены, благоприятствующие трудящимся слоям населения. Так, «социал-демократические партии получили, в большей или меньшей степени, “право” управлять 50% времени. Это “право” означало, что они могли вводить основные законода-

тельные перемены, известные под общим названием “государства всеобщего благосостояния”¹. В группе стран, территориально расположенных от Восточной Европы до Восточной Азии, движения создали т. н. «социалистические государства», в основе которых лежали национализация, индустриализация и расширенное социальное обеспечение. В странах Южной и Юго-Восточной Азии, на Ближнем Востоке, в Африке, Латинской Америке и в странах Карибского бассейна (иногда называемых «Тремя континентами» или «Югом») националистические и национально-освободительные движения пришли к власти, добившись некоторой «национализации» базовых ресурсов, некоторого «развития» инфраструктуры и некоторого коллективного политического кредита на мировой сцене².

Однако, как подчеркивает И. Валлерстайн, существует обратная сторона медали. Во-первых, достижения антисистемных движений, пришедших к власти, не в силах были затронуть все слои и группы населения. Вследствие этого появляются так называемые «исключенные» – те, кого «в социальном плане относят больше к “маргинальной” части, чем к ядру политической поддержки антисистемных движений: этнические/национальные меньшинства, мигранты, женщины, “крестьяне”»³. Во-вторых, с течением времени антисистемные общественные движения перестают играть «революционную» роль, благодаря которой изначально пришли к власти, что во многом обесмысливает их агитационную программу. Наконец, в-третьих, пришедшие к власти представители движений хоть и управляют от имени рабочего класса, не в состоянии удовлетворить интересы тех, кого они представляют.

¹ См.: Мамут Л.С. Социальное государство с точки зрения права // Государство и право: Ежемесячный журнал. 2001. № 7. С. 5–14.

² См.: Валлерстайн И. Непреодолимые противоречия либерализма: права человека и права народов в геокультуре современной мир-системы // Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / Пер. с англ. П. М. Кудюкина под общей ред. Б. Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университетская книга, 2001. С. 145–147.

³ Там же. С. 149.

Таким образом, принимая во внимание положительные и негативные стороны деятельности различных антисистемных движений (движений меньшинств, женских движений, движений против войны, «зеленых» и экологических движений, движений сексуальных меньшинств, «реформаторских» движений внутри коммунистических партий («культурной революции», гуманистического коммунизма, десталинизации, перестройки), внепартийных движений («Солидарности»), движений за религиозное возрождение или обновление), И. Валлерстайн декларирует, что движения эти являются отличительной чертой современной геокультуры. Во всем многообразии антисистемные движения хоть и стали иллюстрацией борьбы за права и свободы (принцип самоопределения В. Вильсона, программы экономического развития слаборазвитых стран президентов Рузвельта, Трумэна, Кеннеди и др.), они лишь утвердили гегемонию существующей геокультуры.

Общественные науки

Как отмечалось ранее, зародившаяся в XVI веке современная мир-система изначально не выработала легитимирующей ее геокультуры. Основные учения, предложенные теоретиками Просвещения (Ж. А. Кондорсе, Ж.-Ж. Руссо, И. А. Гердером и др.) в XVIII веке, стали важной частью геокультуры только после Французской революции. События 1789 г., завершившие длительный процесс нагнетания общественной обстановки, олицетворяли собой необходимость в социокультурных трансформациях. Французская революция, следовательно, не будучи изолированным событием, распространила свое влияние на все сферы общественной жизни, кардинально повлияв на гуманитарное знание. Чтобы мир-система могла процветать и расширяться, как того требовала ее внутренняя логика, ей была необходима основательная «надстройка». Ею и стали общественные науки.

С начала XIX века постепенно происходил раскол на гуманитарные и естественные науки (по В. Дильтею, «науки о духе» и «науки о природе»). Это хорошо видно по структуре уни-

верситетов, в которых сначала произошло более крупное разделение на факультеты, затем – отмежевание новых департаментов; помимо этого, внутри факультетов происходило деление на кафедры, отделения, специализации и т. д. В результате возникла жесткая институциональная специализация. По сути, произошел эпистемологический раскол на «две культуры», исследовательским методом одной из которых стали эмпиризм и верификация, а другой – герменевтика.

В процессе развития мир-система «затребовала» возникновение новых дисциплин – т. н. общественных, или социальных, наук, чтобы прийти к пониманию того, что и как меняется в этом мире. Так возникла история, как ее понимал знаменитый историк Леопольд фон Ранке, а именно как фактологическое изложение событий прошлого («как это было на самом деле»). По мнению И. Валлерстайна, историю в XIX веке нельзя назвать всеохватывающей дисциплиной, принимая во внимание то, какой узкой была сфера ее исследований. Именно вследствие этого американский ученый обращается к инновационному взгляду на историю, выраженному Ф. Броделем в его сочинениях. В конце XIX века ситуация некоторым образом меняется: образуются три новые дисциплины – экономика, политология и социология, занимающиеся, в отличие от исторической науки, вопросами настоящего. На рубеже XIX и XX веков вследствие процессов колонизации обозначилась необходимость в изучении первобытных культур. Вследствие этого появляются антропология как совокупность подходов и методов к изучению традиционных обществ и востоковедение (ориенталистика). К наиболее известным представителям культурной антропологии можно отнести Б. Малиновского (функционализм), Ф. Боаса, А. Редклифф-Брауна, Э. Тайлора (эволюционизм), Р. Бенедикт, М. Мид (институт детства), Л. Леви-Брюля (первобытное мышление), К. Леви-Стросса (структурализм) и др.

Несмотря на возникшее многообразие наук об обществе, способствовавших лучшему пониманию современной мир-системы, И. Валлерстайн обращает внимание на значительные пробелы в такой структуризации. Каждая из описанных дис-

циплин, выработав и придерживаясь строгой методологии, изучала собственный предмет вне контекста других общественных наук, что исключало целостное видение объекта исследования. В XIX веке общественные науки стали основой существования и процветания геокультуры, выработав для этого специальный категориальный аппарат. В первой половине XX века целые разделы обществоведения выделились в самостоятельные дисциплины (политология, экономика, антропология и т. д.), и в результате каждая из них противопоставила себя смежным дисциплинам¹. Сегодня специализация внутри каждой из общественных дисциплин достигла таких масштабов, что теряется системность понимания мира. Это явление зарубежный социолог характеризует как кризис в науках. Возможным выходом из такого положения, согласно И. Валлерстайну, является создание целостного дисциплинарного подхода к изучению культуры. «Принципиальными характеристиками такого научного знания станут широта кругозора, разнообразие методик, построение взаимосвязей с остальным миром науки»². Главенствующую роль, по мнению американского ученого, в построении нового эпистемологического поля должны играть интеллектуалы. Активные, способные мыслить широко и открыто, не боящиеся высказывать свое мнение и совершать ошибки. Подробнее о миссии интеллектуалов в эпоху перехода будет сказано ниже.

Итак, к 1945 г. в структуре знания сложилась следующая ситуация: наметились, по мнению И. Валлерстайна, три главные «оси» в исследованиях. «Первая ось разграничивает изучение Западного мира и всего прочего мира. В отношении Западного мира действует вторая ось, разделяющая изучение прошлого и настоящего. Последняя ось, в свою очередь, подразделяется на конкретные области анализа экономики, госу-

¹ *Валлерстайн И.* Конец знакомого мира: Социология XXI века / Пер. с англ. под ред. Б. Л. Иноземцева; Центр исследований постиндустриального общества. М.: Логос, 2003. С. 294.

² *Wallerstein I.* Anthropology, Sociology, and Other Dubious Discipline // *Current Anthropology*. Vol. 44. No. 4, August–October 2003. P. 460.

дарств и гражданского общества»¹. Обратим также внимание на то, что данное разделение имеет смысл исключительно с позиций гегемонии Западного мира и потребностей в том знании, в котором он, Западный мир, нуждался на тот момент. По окончании Второй мировой войны вследствие резкого экономического роста увеличивается количество университетов. Об этом писал в работе «Кризис образований: системный анализ» другой представитель системного подхода, Ф. Г. Кумбс: «В начале пятидесятих годов нашего столетия образование во всем мире начало развиваться такими темпами, каких еще не знала история человечества. Во многих странах численность учащихся выросла более чем вдвое, расходы на просвещение увеличились в еще большей пропорции, и повсюду образование встало в один ряд с крупнейшими отраслями экономики»². Возросли профессорский и аспирантский составы, в результате чего возникли новые дисциплинарные ниши исследования и как итог – размывание границ между дисциплинами. Размываются линии, разделяющие сферы изучения прошлого/настоящего, цивилизационного/иного, а также государства/рынка/гражданского общества. Как следствие – «подрывается само обоснование разграничения различных дисциплин, бытовавшее в XIX веке»³.

В доказательство своей точки зрения И. Валлерстайн ссылается на мнение известного американского социолога Ф. Джемисона: «Развитие современной теории или философии в значительной степени... включало в себя удивительное расширение того, что мы считаем рациональным или осмысленным поведением. Мое ощущение таково, что после распространения психоанализа, но также с постепенным улетучиванием “ина-

¹ Валлерстайн И. Эволюция структур знания в миросистемной перспективе // Миросистемный анализ: Введение / Пер. Н. Тюкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 241.

² Кумбс Филипп Г. Кризис образования в современном мире: системный анализ / Пер. с англ. С. Л. Володиной, В. А. Кузнецовой, С. П. Романовой / Под ред. д. э. н. Г. Е. Сорова. М.: Изд. «Прогресс», 1970. С. 9.

³ См.: Валлерстайн И. Эволюция структур знания в миросистемной перспективе. С. 245.

кости” со сжимающегося земного шара и из пропитанного СМИ общества, осталось очень немного “иррационального” в старом смысле “непостижимого”... Имеет ли такое гигантски расширенное понятие разума нормативную ценность в дальнейшем... в ситуации, когда его противоположность, иррациональное, съезжилось фактически до несуществования, – это особый интересный вопрос»¹.

Таким образом, «конфликт между исчезающими четкими основаниями выделения отдельных дисциплин и их постоянно увеличивающейся организационной властью для защиты внутренней инфраструктуры»² обострился в конце XX века – тогда, когда наметились две основные тенденции: во-первых, появление *новой науки*, в основе которой лежит принцип нелинейности; во-вторых, возникновение постмодернизма как новой дискурсивной практики в исследовании культуры (о постмодернизме в своих исследованиях И. Валлерстайн упоминает вскользь, акцентируя больше внимания на теории неравновесных систем). Принимая в расчет произошедшие в гуманитарном знании трансформации, американский исследователь ставит акцент именно на целостном понимании социокультурных трансформаций, имеющих место в современной геокультуре.

Геокультурные изменения в эпоху перехода

Нарастание недовольства геокulturой, разочарование в идеологии либерализма и возможностях антисистемных движений во второй половине XX века привели к нестабильности мир-системы. Возникла острая необходимость в переосмыслении сферы гуманитарного знания и поиске нового эпистемологического поля; эти задачи главным образом и поставил перед собой мир-системный анализ. Для определения переломных моментов И. Валлерстайн использует понятие «эпоха перехода» и обращается к синергетическому концепту «бифуркация». Главная особенность этого термина заключается в том,

¹ Цит. по: Валлерстайн И. Агония либерализма: что обещает прогресс? // После либерализма. С. 244.

² Там же. С. 246.

что бифуркация протекает хаотично, поэтому даже самое незначительное явление (например, любое социокультурное событие) может иметь большой резонанс. По сути, речь идет об «эффекте бабочки», когда самое незначительное мановение крылом скромного насекомого может оказать огромное влияние на изменения в целом мире. Переводя понятие «бифуркация» из языка естественных наук в категориальный аппарат общественных наук, И. Валлерстайн подчеркивает, что в условиях нахождения в точке бифуркации систему «сильно качает». Период пребывания мир-системы в такой «качке» он называет «периодом перехода», исход которого пока не ясен: «Всегда период перехода от одной системы к другой сопровождается большой борьбой, большими сомнениями и большими вопросами о структурах знания»¹.

За время своего исторического развития мир-система прошла несколько так называемых точек бифуркации. В своих исследованиях И. Валлерстайн, как было отмечено, выделяет три основных события, или социокультурных изменения, послуживших «переходу» мир-системы в иную стадию своего развития: долгий XVI век (эпоха великих географических открытий), Французская революция 1789 г. и социальная революция 1968 г. Помимо этого, американский социолог подробно останавливается на событиях 1848 г. (первой, по его мнению, социальной революции в истории современной мир-системы), а также на событиях 1989 г., приведших к окончанию противостояния США и СССР. На рубеже XX–XXI веков мир-система переживает состояние коллапса, геокультурные основы расшатаны: «Структурные возможности приспособления исчерпали себя»². Такое состояние современной культуры И. Валлерстайн вслед за Ф. Ницше, Г. Зиммелем, В. Беньямином, М. Хоркхаймером, Т. Адорно и Ю. Хабермасом называет кризисным. Однако понятие «кризис» у И. Валлерстайна не имеет негативного оттенка. Это его воззрение разделяют и

¹ Там же. С. 199.

² *Wallerstein I. The Decline of American Power. New York: New Press, 2003. P. 87.*

многие отечественные ученые¹. Для И. Валлерстайна, как и для российских гуманитариев, переходное состояние – это возможность открыть новые горизонты, обосновать альтернативные пути развития мир-системы для построения нового кросс-культурного пространства.

Кризис в общественных науках остро обозначил проблему поиска целостного дисциплинарного подхода в XX веке. Этот вопрос пытались разрешить представители самых различных школ и направлений, в том числе и культурологи. Так, представители Франкфуртской школы М. Хоркхаймер и Т. Адорно в рамках критической теории ставили задачу комплексного изучения изменений и особенностей современной им социокультурной ситуации. В работе под названием «Диалектика Просвещения» философы указывают на негативные последствия реализации проекта Просвещения. Авторы фиксируют ряд антиномичных процессов, являющихся следствием программы просветителей: технический прогресс оборачивается нравственным регрессом (мысль, впервые высказанная Ж.-Ж. Руссо), огромные объемы информации часто обратно пропорциональны уровню профессионализма и т. д. В своих исследованиях последователи Франкфуртской школы стремились выявить возможности новой культурной и социальной практики. Новый взгляд на культуру стал предметом размышления и ряда других ученых, среди которых М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делез, Ф. Гваттари и т. д.

И. Валлерстайн также обращается к этому вопросу, размышляя на эту тему в одной из своих ранних работ под названием «Академическая свобода и высказывание общественного мнения» (*Academic Freedom and Collective Expressions of Opinion*), а также в статье «Культура как идеологическое поле сражения современной мир-системы» (*Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System*)² и др. Подробно

¹ См.: Дианова В.М. Современная культурная ситуация как переходная эпоха // Культурология: Учебник / Под. ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. М.: Юрайт, 2016. С. 378–386.

² *Wallerstein I. Academic Freedom and the Collective Expression of Opin-*

И. Валлерстайн рассуждает по данному вопросу в книге «Конец знакомого мира: социология XXI века». В частности, в главе под названием «Наследие социологии и будущее обществоведения», включенной во вторую часть сборника, озаглавленную «Мир знания», поднимаются фундаментальные вопросы относительно сегодняшней разобщенности гуманитарного знания.

Остается фактом, пишет И. Валлерстайн, что в первой половине XX века целые разделы обществоведения выделились в самостоятельные дисциплины, которые приняло научное общество. В результате каждая из них противопоставила себя смежным дисциплинам¹. Причины американский ученый усматривает, во-первых, в разделении номотетического (вырабатывающего общие понятия и законы) и идиографического (делающего акцент на индивидуальном) методов анализа, во-вторых, в раздробленности изучения предметов исследования (рынка/государства/гражданского общества).

Начиная со второй половины XX века наблюдается реальное и активное исчезновение (*vanishing*) границ между дисциплинами, в результате чего многие самостоятельные обществоведческие дисциплины утратили свой статус. Прежняя четкая институционализация знания с течением времени становится все более и более призрачной, хотя ее по-прежнему придерживаются. Диссонанс заключается в том, что различные «научные организации стремятся дисциплинировать не научную мысль, а практику. Они создают границы намного более устойчивые, чем порождаемые научными дисциплинами интеллектуальные конструкции»². В этом последователи мир-системного подхода видят главную методологическую проблему научного знания.

На примере родной для И. Валлерстайна науки социологии он указывает, куда, по его мнению, должен повернуться «флюгер» научной мысли. Американский исследователь пред-

ion // *Journal of Higher Education*, XLII, 9, Dec. 1971. P. 713–720; *Wallerstein I. Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System // Theory, Culture & Society*. June 1990. Vol. 7. No. 2. P. 31–55.

¹ Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века. С. 294.

² Там же. С. 296.

лагает обратиться к социологии не как исключительно номотетическому методу в исследовании, а как к культуре. Переосмыслив цели и задачи, стоящие перед *социологией культуры*, американский ученый по-своему интерпретирует термин, впервые введенный М. Вебером. И. Валлерстайн предлагает к рассмотрению *культуру социологии*, тем самым значительно расширяя круг вопросов, входящих в предмет ее исследования, а также затрагивая основные проблемы современного культурологического дискурса.

И. Валлерстайн предлагает три «аксиомы», на которых зиждется, по его мнению, культура социологии. Эти три аксиомы представляют собой квинтэссенцию теоретических воззрений трех классиков социологической мысли: Э. Дюркгейма, К. Маркса и М. Вебера. Первая аксиома, формированию которой послужило учение Э. Дюркгейма, дословно звучит так: «Существуют социальные группы, имеющие объяснимые социальные структуры»¹, – вполне прозрачный довод. Вторая аксиома основывается на идеях К. Маркса и дополняет первую обоснованием феномена конфликта между социальными группами, что тоже вполне корректно: «Все общественные группы содержат в себе подгруппы, которые выстраиваются в иерархическом порядке и конфликтуют друг с другом»². Наконец, третья аксиома, наиболее содержательная, вытекает из объяснения порядка вопреки наличию конфликта, и основана она на веберовской «вере в легитимность»: «Сдерживание конфликтов внутри группы или государств обеспечивается в значительной мере благодаря тому, что нижестоящие подгруппы признают легитимность властной структуры [группы в целом], поскольку это позволяет данной группе выжить и в долгосрочном плане составляющие ее подгруппы видят преимущество [именно] в выживании подгруппы»³. Культура социологии, следуя мысли И. Валлерстайна, является частным примером общей тенденции, которую фиксирует американский ученый,

¹ Там же. С. 323.

² Там же.

³ Там же.

характеризующейся требованием актуальности целостного взгляда на геокультуру. Выявление и анализ характера взаимодействия различных социальных структур возможно, по его мнению, только посредством синтеза номотетического и идиографического методов. При этом центральная роль должна быть отведена уникальности каждой отдельной культуры.

В завершение книги, размышляя о будущих перспективах обществознания, И. Валлерстайн делает три основных прогноза. Во-первых, говорит социолог, невозможно впредь выступать с серьезными заявлениями в научных областях политологии, социологии или экономики, не рассматривая их в историческом контексте, равно как и наоборот – прибегать к историческим обобщениям, не основываясь на положениях, почерпнутых из других общественных наук (это касается разделения на «прошлое/настоящее»). Во-вторых, антагонизм «цивилизационного/иного» также пагубен, так как необходимо рассматривать эту «оппозицию» как симбиотическую пару. Наконец, в-третьих, расслоение на отдельные предметы исследования (государство/рынок/гражданское общество) просто несостоятельно, ибо налицо их взаимосвязь и взаимопроникновение. Таким образом, эпистемологическое воссоединение естественных и гуманитарных наук должно положить начало «новому разделению общественных наук и признанию за ними центральной роли в мире»¹.

На основании того факта, что культурные продукты имеют социальную природу и корнями уходят к общественному восприятию и аберрациям, И. Валлерстайн замечает, что «исследования неравновесности и культурологические исследования переместили, соответственно, естественные и гуманитарные науки в сферу общественных наук. Некогда центробежное поле сил в мире знания стало центростремительным, и теперь общественные науки занимают в нем центральное место»². И. Валлерстайн приходит к выводу, что навыки не могут и не должны растворяться в какой-то пустоте, они всегда являются

¹ Там же. С. 328.

² Там же. С. 330.

частичными и поэтому должны интегрироваться с другими частичными навыками, нисколько не умаляя ценности ни тех, ни других.

В статье «Антропология, социология и другие “неопределенные” дисциплины» (*Anthropology, Sociology, and Other “Dubious” Disciplines*), написанной в 2003 г. на материале лекций, прочитанных в Университете им. Джонса-Хопкинса, И. Валлерстайн снова заостряет внимание на проблеме методологии целостного знания. Уже существующее разделение гуманитарных наук на дисциплины, на первый взгляд, отлично организовано. У каждой из них есть свои «сферы влияния» (*turfs*), свои «апостолы», а также свои последователи. Во имя защиты своих идей они готовы устно или письменно отстаивать свои точки зрения в разрезе «мульти-, интер-, трансдисциплинарных дебатов, проектов, ученых званий. И все это доказывает, что широко известные и давно сформировавшиеся дисциплины имеют под собой твердую основу в виде верифицированного набора научных проблем, такого вышитого предметного “гобелена” (*tapestry*)»¹.

На сегодняшний момент, как замечает далее И. Валлерстайн, мы вошли в эпоху структурного хаоса, и в особенной степени это касается гуманитарного знания. Нам не достичь систематизации, если не заострять свое внимание «на том, что происходит сию секунду, сейчас». Еще в 1976 г. Ж. Делез и Ф. Гваттари отразили эту ситуацию в переосмысленном понятии «ризомы». Во введении ко второму тому книги «Капитализм и шизофрения», который называется «Тысяча плато», философы рассматривают современную культуру с качественно нового угла зрения. Если раньше логика культуры имела четко направленные векторы развития (в терминологии Ж. Делеза и Ф. Гваттари такая модель названа древовидной), то сегодня мы имеем дело с ризоморфной культурой. Ризома, по мнению французских исследователей, моделируется в качестве нелинейной целостности, не характеризующейся наличием

¹ *Wallerstein I. Anthropology, Sociology, and Other Dubious Discipline. P. 456.*

системных порядков и отличающейся непрерывным становлением. Ризома – это не отдельная характеристика того или иного процесса, а отличительная черта современной культуры. Таким образом, И. Валлерстайн вслед за известными постмодернистами ведет нас к осознанию того, что мыслить догматами XIX столетия в XXI веке крайне ошибочно, ибо тем самым теряется само чувство времени – современности.

И. Валлерстайн описывает сегодняшнюю задачу ученых метафорически – как «сбор урожая» (*harvesting*). Легко увидеть явные коннотации с исторически первоначальным значением слова «культура» (от лат. «возделывать»). Таким образом, по мнению ученого, будет легче «найти методику для анализа или язык описания, которые смогли бы служить “мостом” между противоречиями, присущими процессу познания»¹. Подводя итоги, И. Валлерстайн констатирует, что принципиальными характеристиками должны выступать широта кругозора, разнообразие методик, взаимодействие с остальным миром науки. Такое научное знание, а значит, и систематизация, упорядочивание всех исторически и социально ориентированных феноменов, даст возможность найти альтернативные пути человеческого развития².

Опубликованное в 2003 г. эссе «Антропология, социология и другие “неопределенные” дисциплины» заметно всколыхнуло научную общественность. В рецензии социолога С. Ф. Алатаса (S. F. Alatas) с кафедры социологии Национального Университета Сингапура читаем: «Как постулирует Валлерстайн, проблема социологических наук – согласование постоянного исторического движения с устоявшимися научными концепциями»³. Это, на взгляд рецензента, ведет прежде всего к отказу от обеих форм анализа: номотетического и идиографического, что крайне проблематично на сегодняшний день. И все-таки, если мы и говорим о реконструкции социального знания, то главная задача, заключающаяся в построении новой струк-

¹ Ibid. P. 457.

² Ibid. P. 460.

³ Alatas S.F. Comments // Current Anthropology. Vol. 44. No. 4. 2003. P. 460.

туры, должна исходить из феномена глобального разделения труда, рассмотрение которого и должно быть отправной точкой такого рода исследований. Другой рецензент, историк и социолог К. Брумман (Ch. Brumann) из Университета Кельна, более позитивно оценивает точку зрения И. Валлерстайна, но также делает и некоторые замечания. К. Брумману не совсем понятно, что считает И. Валлерстайн первостепенной задачей антрополога, занимающегося полевыми исследованиями. Известно, что необходимо принимать всерьез точку зрения исследуемого объекта (уклад жизни аборигенов, к примеру), на основе которой, причем не важно, соответствует ли она исходным предпосылкам или нет, потом будет проводиться анализ культурной жизни племени или общности. И. Валлерстайн пишет, напротив, что зачастую антропологи игнорируют взгляды аборигенов на некоторые вопросы. В остальном взгляды двух ученых совпадают, и К. Брумман видит в концепции американского исследователя действительно инновационный поход к систематизации гуманитарного знания¹.

Резюмируя вышесказанное, еще раз отметим, что под геокulturой И. Валлерстайн понимает культурный способ организации мирового пространства². Одновременно он использует понятие «геокultura» для обозначения культурного давления стран, входящих в ядро мир-системы, на периферийные и полупериферийные государства (например, давления на национальное развитие с позиций модернизации). Геокultura, в трактовке И. Валлерстайна и его последователей, может быть, таким образом, интерпретирована как культурное влияние бывших метрополий на их экс-колонии. Вследствие динамичности мир-системы различные страны могут со временем менять свою принадлежность к той или иной стране, поэтому геокultura подвержена постоянной трансформации. И. Валлерстайн и сторонники мир-системного подхода пытаются

¹ *Brumann C. Comments // Current Anthropology. Vol. 44. No. 4. 2003. P. 461.*

² *Wallerstein I. Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Wallerstein I. After Liberalism. New York: New Press, 1995. P. 45.*

изучать социокультурные трансформации, составляющие суть геокультуры сегодняшней мир-системы. Американский исследователь говорит о том, что, «разложив их по отдельным ящичкам и присвоив им особые названия: политика, экономика, социальная структура, культура, не осознавая, что эти ящички существуют по большей части в нашем воображении, а не в реальной жизни»¹, мы ставим под угрозу целостное, или системное, понимание мира.

3. Трактовки разнообразия и неравномерности глобализационных процессов

К теме глобализации американский ученый обращается в статьях «Глобализация или эпоха перехода?» и «После девелопментализма и глобализации, и что?»², где акцентирует внимание на том, что процессы, которые обычно имеют в виду, когда говорят о глобализации, на самом деле отнюдь не новы, они продолжают в течение пятисот лет³. Плодотворным, по мнению И. Валлерстайна, будет выделить следующие два хронологических аспекта феномена глобализации: во-первых, период с 1450 г. до наших дней, во-вторых, временной отрезок с 1945 г. также по сей день. Середина XV века – это время формирования современной мир-системы. Как было отмечено выше, вектором развития европейской мир-экономики стала ее экспансия в рамках глобального разделения труда, наличия свободных наемных рабочих мест, промышленных производств, ориентированных на продажу на рынке с целью максимальной прибыли⁴.

¹ Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение. С. 78.

² Wallerstein I. Globalization or the Age of Transition? A Long-Term View of the Trajectory of the World-System // *International Sociology*. XV. 2, June, 2000. P. 249–265; Wallerstein I. After Developmentalism and Globalization, What? // *Social Forces*. LXXXIII. 3, Mar. 2005. P. 1263–1278.

³ Wallerstein I. Globalization or the Age of Transition? A long-term view on the trajectory of the world-system. P. 250.

⁴ Валлерстайн И. Анализ мировых систем и ситуация в современном мире. СПб., 2001. С. 27.

С этой точки зрения, глобализация трактуется И. Валлерстайном как один из процессов, протекающих в капиталистической мир-экономике, точка отсчета которого совпадает с зарождением современной исторической системы. Согласно данному аспекту, глобализация означает распространение западной экономической модели – капитализма, целью которого является создание единого экономического пространства, его унификация, и может быть интерпретирована как гегемония стран ядра, которая нашла отражение в неолиберальной политической идеологии глобальной свободной торговли и бесконечного накопления капитала.

Сходной позиции относительно капитализма как краеугольного камня глобализации придерживается У. Робинсон. Будучи представителем школы «глобального капитализма»¹, он отмечает, что «суть глобализации – это глобальный капитализм», видя в долгосрочной перспективе мир, который станет «единым пространством деятельности капитализма»².

Аналогичную точку зрения отстаивает американский социолог К. Чейз-Данн. Он считает, что главным мотивом глобализационных процессов стало пресыщение внутреннего рынка стран, относящихся к ядру современной капиталистической мир-экономики, вследствие чего возникла необходимость поиска новых внешних рынков сбыта продукции³. Автор подчеркивает, что технологии, послужившие катализатором капиталистической экономической глобализации, «создают потенциал, позволяющий тем, кто неудовлетворен, ущемлен или

¹ *Robinson W.Y.* Beyond nation-state paradigms. Globalization, sociology and the challenge of transnational studies // *Globalization: Crit. Concepts in sociology*. Vol. 2 / Ed. by R. Robertson, K. White. London; New York: Routledge, 2004. P. 191.

¹ *Ibid.* P. 203.

¹ См.: *Chase-Dunn Ch.* Globalization: A world-system perspective // *Globalization / Ed. by R. Robertson, K. White*. London; New York: Routledge, 2004. Vol. 1. P. 381.

² *Robinson W.Y.* Beyond nation-state paradigms. Globalization, sociology and the challenge of transnational studies. P. 203.

³ *Ibid.* P. 381.

выброшен на обочину жизни бесконтрольным господством капитала, организовать новые формы сопротивления»¹. Английский социолог М. Манн, помимо экономического аспекта, подчеркивает важность военно-политического, геополитического и идеологического факторов. «Глобальные тенденции встроены в большую часть социальной практики нашего века, а не связаны только с капитализмом»².

Обратим внимание на критику идеи капитализма как авангардной силы глобализации. В частности, американский историк Р. Бреннер (R. Brenner) назвал такой подход «неосмитовским марксизмом»³, так как, согласно А. Смиту, сущность капитализма сводится к развитию принципа разделения труда и, как следствие, к увеличению обмена товаров между производителями. Такое понимание капитализма на основе функционального расширения и развития рыночных отношений приводит к ошибочному представлению о глобализации лишь как о движении капитала, в результате чего игнорируются исторические и культурологические процессы⁴.

Помимо выше упомянутых исследователей, были те, кто не связывал глобализацию с капитализмом, однако им также импонировала идея периодизации, отстаиваемая И. Валлерстайном. Ученые были солидарны с американским исследователем в том, что глобалистские тенденции, или формы/стадии глобализации, имели место задолго до второй половины XX столетия. Среди них следует отметить прежде всего А. Г. Хопкинса и К. А. Бейли. Британский историк А. Г. Хопкинс предлагает четыре формы, которые принимала глобализация с течением времени: «архаическая глобализация» (archaic globalization), имевшая место до эпохи индустриализации и формирования наций-государств; «прото-глобализация» (proto-globalization), характерная для социокультурного развития в период между XVII и XIX веками; «глобализация в эпоху модер-

¹ Глобализация и афро-азиатский мир. Методология и теория. С. 85.

² Там же. С. 21.

³ Brenner R. The origins of capitalist development: A critique of neo-Smithian Marxism // New Left Review. 104 (1). P. 25–92.

⁴ Ibid.

на» (modern-globalization), соответственно определявшая ход истории с XIX по первую половину XX века – время становления наций-государств и формирования национальных культур, а также бурного роста промышленных технологий; и, наконец, «постколониальная глобализация» (post-colonial globalization), которая ознаменовала современный этап глобализационных процессов, точкой отсчета которых можно считать 1950 г.¹ Каждая из описанных стадий глобализации имела собственных «агентов»: так, к примеру, в эпоху архаической глобализации ими были завоеватели, воины-кочевники, торговцы, создававшие торгово-экономические связи на далеких расстояниях (long-distant networks of merchant communities)². Отметим, что оба автора акцентируют внимание на том, что процесс трансформации от одной формы глобализации к другой не был линейным: наоборот, между стадиями существовали периоды спадов и разрывов связей, дифференциации. Другой западный исследователь, Г. Терборн, выделявший шесть волн глобализации, охарактеризовал этапы ослабления наработанных экономических, политических и культурных связей как периоды «деглобализации»³.

Схожие взгляды имеет Р. Робертсон, который утверждает, что процессу глобализации свойственны пять стадий. Первая стадия началась в пятнадцатом столетии и продолжалась до середины восемнадцатого, затем наступил черед второй стадии, которая завершилась в 1870 г., начало третьей стадии, «стадии взлета», датируется 1870–1920 гг., четвертая продлилась с 1920 г. по 1960 г., а пятая стадия – «стадия неизвестности» – характеризует период с 1960 по 1990 гг.⁴.

¹ Hopkins A.G. Globalization – an Agenda for Historians // Globalization in World History / Ed. by A. G. Hopkins. London, 2002. P. 4–8.

² Bayly C.A. Archaic and Modern Globalization in Eurasian and Modern Arena, 1750–1850 // Globalization in World History / Ed. by A. G. Hopkins. London, 2002. P. 56.

³ Терборн Г. Глобализация и неравенство // Сумерки глобализации: Настольная книга антиглобалиста. М., 2004. С. 80.

⁴ Robertson R., White K. Globalization: An Overview // Globalization: Critical concepts in sociology Vol. 1 / Ed. by R. Robertson. P. 7.

Среди отечественных ученых сходную периодизацию глобализационных процессов отстаивает Ю. В. Яковец, описывая глобализацию следующим образом: «Процесс глобализации далеко не новый, многочисленные нити культурных, торгово-экономических связей столетие за столетием крепили и умножались, охватывая населенную часть земного шара»¹. Тем самым автор подчеркивает историческую преемственность глобализационных процессов. Параллельно с И. Валлерстайном Ю. В. Яковец отмечает, что на рубеже XX–XXI веков вследствие ряда причин, в частности, развития телекоммуникационных сетей и Интернета, этот процесс приобрел качественно новое измерение. Отечественный ученый выделяет пять фундаментальных факторов глобализации: фактор глобализации техносферы (формирование глобального технологического пространства и переход к постиндустриальной экономике), экономический фактор (формирование единого глобального рынка), геополитический (антагонизм двух взаимоисключающих моделей: монополярного атлантизма и многополярного мира), социокультурный (наиболее противоречивый фактор, подчеркивающий противостояние гомогенизации и глокализационных процессов) и, наконец, демографо-экологический (проблема перенаселения, истощения природных ресурсов и загрязнения окружающей среды)². Описанные выше факторы глобализации рассматриваются Ю. В. Яковцом с позиции исторической ретроспективы и в общем контексте взаимодействия цивилизаций. Они обуславливают глобальные вызовы, требующие глобальных по масштабам ответов.

Солидарен с мнением И. Валлерстайна и другой российский исследователь, экономист и социолог В. Л. Иноземцев. Принимая за отправную точку глобализационных процессов середину XV века, отечественный ученый отождествляет их начальный этап с вестернизацией: «То, что сегодня называют глобализацией, более точно может быть определено как вес-

¹ Яковец Ю.В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций. М.: Экономика, 2003. С. 6.

² Там же. С. 132–164.

тернизация»¹. На первом этапе глобализация «не предполагала формирования “взаимозависимого” мира; она решала вполне... рациональную задачу создания “европейского мира”»². Еще один отечественный исследователь В. Г. Федотова связывает понятия «глобализация» и «модернизация», считая, что если отсутствует модернизация (или она была прервана), то нет и глобализации: «Глобализация XIX в. ознаменовалась развитием свободной торговли... Но этому витку глобализации были оказаны серьезные системные сопротивления в виде коммунизма, фашизма и национализма. И глобализация, которая являлась следствием модернизации, была прервана»³.

Имеются альтернативные точки зрения на периодизацию, среди которых наиболее популярной остается отсчет глобализации с конца 1980-х – начала 1990-х гг. В этом ключе под глобализацией следует понимать качественно новый процесс, отличный от модернизации и теории развития, но согласовывающийся с ними. Так, Э. Гидденс, один из ведущих теоретиков глобализации, именуется последнюю «не только новым, но и революционным явлением»⁴. При этом автор не постулирует завершения модернизации и «проекта Просвещения», но говорит о его усилении вследствие глобализации, а именно из-за размежевания границ наций-государств. Глобализация оказывается «одним из основных последствий модернити»⁵. Ему вторит отечественный социолог Д. В. Иванов, подчеркивая, что «в силу интенсивности и развертывания как на макросоциальном, так и на микросоциальном уровнях глобализация явно контрастирует с предшествующими процессами»⁶. И да-

¹ *Иноземцев В.Л.* Вестернизация как глобализация и «глобализация» как американизация // Вопросы философии. 2004. № 4. С. 58.

² Там же. С. 59.

³ *Федотова В.Г.* Глобализация и модернизация // Глобалистика: Энциклопедия. М., 2003. С. 192.

⁴ *Гидденс Э.* Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь и весь мир. М., 2004. С. 27.

⁵ Там же. С. 199.

⁶ *Иванов Д.В.* Эволюция концепции глобализации // Проблемы теоретической социологии. Вып. 4. СПб.: НИИХ СПбГУ, 2003. С. 180.

лее он продолжает: «Создаваемые теоретиками глобализации модели непригодны для анализа тенденций отдаленного прошлого. Определение этих тенденций как глобализационных антиисторично, поскольку приписывает им то, чего в них явно не было – интенсивность и всеохватность»¹.

Отметим, что, отстаивая идею пятивековой истории глобализации, И. Валлерстайн, однако, выделяет период современного ее состояния (с 1945 г. по сегодняшний день) как заслуживающий пристального внимания. В статье под названием «Глобализация или эпоха перехода? Современная мир-система в далекой перспективе» американский ученый анализирует временной отрезок, по его мнению, характеризующий эпоху перехода капиталистической мир-экономики на качественно иной уровень. На рубеже XX–XXI веков современная историческая система, подчеркивает автор, пребывает в состоянии кризиса или перехода, во время которого мир-система будет «преобразована в нечто другое»². Временной отрезок с 1945 г. характеризует долгий Кондратьевский цикл, его А-фаза (подъем), согласно И. Валлерстайну, длился до 1967–1973 гг., затем наступил спад, или Б-фаза³. В период стагнации современная мир-система подвержена структурным изменениям, одним из которых является трансформация парадигмы «нация-государство». Будучи фундаментом развития капитализма, нации-государства, основанные на принципах территориальной целостности, политического суверенитета, многоуровневых отношений между производством и социальными стратами, сегодня подвержены ряду изменений. «Впервые за последние пятьсот лет государства утрачивают свою власть – и не столько вследствие роста влияния транснациональных корпораций, как это часто утверждается, сколько в силу утраты легитимности, придаваемой государствам их народами, все более теряю-

¹ Там же.

² *Wallerstein I.* Globalization or the age of transition? A long-term view of the trajectory of the world-system // *International Sociology*. June 2000. Vol. 15. P. 250.

³ *Ibid.* P. 253.

щими веру в последовательное улучшение своего положения»¹. Трансформации коллективной идентичности нашли отражение в концепции космополитизма как альтернативы национальной культуры².

Постулирование проблемы ослабления роли наций-государств в историческом развитии современной мир-системы характерно для ряда иных концепций. Уже упоминавшийся американский социолог У. Робинсон отмечает, что современная эпоха уже не может объясняться феноменом нации-государства как базовым элементом социокультурного анализа, она должна быть заменена концептом «глобальная система» (global system). Несмотря на некоторые расхождения в концепциях «мир-системы» и «глобальной системы»³, автор солидарен с И. Валлерстайном в том, что зарождение капитализма напрямую связано с формированием наций-государств. Теперь эти связи вытесняются глобализацией. Глобальная экономика, или глобальный капитализм, по мнению У. Робинсона, деформирует саму материальную базу наций-государств. Территориальность и производство с течением времени утрачивают свою прежнюю взаимосвязь⁴. Парадигма наций-государств подразумевает развитие как национальное развитие, однако глобализационные процессы, для которых характерны децентрализация, имеющая глобально фрагментированный характер, трансформируют представление об экономическом развитии. Деятельность в отдельно взятых нациях-государствах не может иметь исключительно национальный характер, она во все большей мере становится результатом деятельности подвижного транснационального капитала. Мобильность капитала в глобальных масштабах, продолжает американский социолог, увеличивает его власть над нациями-государствами, которые, в свою очередь, более не являются локусом становления и

¹ Валлерстайн И. Конец знакомого мира. С. 102–103.

² См.: Дианова В.М. Космополитизм в эпоху глобализации // Вопросы культурологии. 2007. № 1. С. 8–12.

³ См.: Robinson W.I. Globalization and the sociology of Immanuel Wallerstein: critical appraisal // International Sociology. London: SAGE, 2011. P. 1–23.

⁴ Глобализация и афро-азиатский мир. Методология и теория. С. 23.

функционирования классовых и групповых отношений. В отличие от И. Валлерстайна, У. Робинсон предлагает рассматривать проблему ядра-полупериферии-периферии не с позиции географических границ, а как социально обусловленный аспект. Центральной тенденцией современного исторического этапа развития мир-системы У. Робинсон видит появление транснационального капитала, вследствие чего формируются качественно новые транснациональные экономические, политические, социальные и культурные процессы и структуры¹.

Иной точки зрения придерживаются исследователи Р. Робертсон и К. Уайт. Выделяя в качестве одного из компонентов глобализации наряду с межгосударственными отношениями, индивидами и всем человечеством феномен нации-государства, они подчеркивают, что нации-государства по-прежнему являются «главным местом проживания людей, и отношения внутри них и между ними остаются главными чертами человеческого существования»². Однако ими также отмечена тенденция к изменению облика наций-государств в сторону мультикультурализма и полиэтничности, что стало следствием сокращения поляризованности межгосударственных отношений. Заостряя внимание на важной роли наций-государств и национальных культур в формировании целостной картины современного мира, американский теоретик глобализации Р. Робертсон предложил понятие «глокализация», под которым понимается взаимодействие и взаимовлияние глобальных и локальных процессов. Несмотря на то, что в некоторых измерениях мир становится однородным (что упрощенно выражается термином «макдональдизация» мира), эта однородность, как полагают Р. Робертсон и К. Уайт, подкрепляется различием. Глобальное приспособляется к особенному, а «гомогенизирующие силы порождают гетерогенные тенденции»³.

Итак, очевидно, что взаимодействие и взаимопроникновение культур в масштабе локальном и глобальном всегда имели

¹ Там же. С. 23–25.

² Robertson R., White K. Globalization: An overview. P. 11.

³ Глобализация и афро-азиатский мир. Методология и теория. С. 13.

место. Однако осознание глобальности как новой формы интеграции мира произошло на рубеже XX–XXI веков. Современная глобальность несет в себе антагонизм взаимосвязанности и тенденций к разобщению, размежеванию. Это является отличительной чертой современной капиталистической мир-системы, которая вступила в эпоху перехода и переживает серьезный структурный кризис. Полагаем, что социокультурные трансформации, имевшие место в XV веке и усилившие взаимодействие между культурами, послужили предпосылкой для становления универсалистских ценностей (идеологии либерализма, демократии, всеобщих прав человека и т.д.) и, как следствие, идеи универсальности и всеобщности.

Ускорившиеся в цифровой век, социокультурные трансформации обозначили проблему поиска новых коммуникативных практик, в основе своей имеющих более эгалитарную природу: стремление к объединению всех сфер человеческой деятельности, преодоление существующих противоречий, таких как глобальное неравенство и неравномерность развития, более тесное взаимодействие глобального и локального, пересмотр роли наций-государств и размежевание границ национальных культур в исторических рамках глобализации, а также альтернативный взгляд на географическое разделение труда.

Глава III

**КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ
И КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ
СЕТЕВЫХ СУБКУЛЬТУР**

1. Методы исследования молодежных субкультур

Субкультурный подход

Истоками современных субкультурных исследований являются две социологические традиции. Первая сформировалась в трудах представителей Чикагской социологической школы в конце 30-х годов XX столетия, вторая сложилась в Великобритании в работах сотрудников Бирмингемского центра современных культурных исследований (Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies, сокращенно – CCCS) в 1970-х. В центре внимания социологов Чикагской школы было изучение девиантного поведения молодежи, принадлежавшей к рабочему классу. Первыми значимыми работами в этой области стали труды Фредерика Зрашера (Frederic Thrasher) и Пола Грессея (Paul Gressey). Ф. Зрашер анализировал отклоняющееся поведение участников тысячи мелких подростковых банд, вступавших в многочисленные конфликты, основными причинами которых были территориальные и этнические раздоры. Он пришел к выводу, что молодые люди, состоявшие в группировках, были преимущественно детьми иммигрантов, при этом они не являлись психологически нестабильными и не имели выраженных проблем, с которыми могли бы работать коррекционные педагоги или психологи. Основой сближения подростков и формирования банд были простота установления контактов, зазор совместных «опасных приключений» и «эмоциональное волнение»¹.

¹ Williams J.P. Subcultural Theory: Traditions and Concepts. Polity Press, 2011. P. 22.

П. Грессей исследовал причины девиантного поведения среди бедных слоев городской молодежи, особенно девушек и женщин из среды иммигрантов, которые в юности часто работали в качестве наемных танцовщиц (*taxi-dancers*) для посетителей, пришедших в танцевальный клуб без своей пары. Эта временная работа, по его мнению, приносила им гораздо больший доход, чем конвенциональные сферы занятости, в которых трудились их ровесницы, и выглядела более престижной, поскольку девушки ощущали причастность к «блеску» ночной городской жизни, а также являлась альтернативой незавидной перспективе подобно родителям всю жизнь работать на фабрике. Эти формы молодежной социальности (сообщества девушек *taxi-dancers* и подростковые банды) П. Грессей и Ф. Зрашер описывали через призму конфликта между миром молодых людей и миром взрослых, а также подчеркивали принадлежность молодых людей к среде иммигрантов¹.

В дальнейшем к субкультурной проблематике в США обращались многие исследователи. Среди наиболее значимых следует упомянуть Р. Мертона (R. Merton), разработавшего ставшую классической теорию напряжения (*strain theory*), и его последователя А. Коэна (A. Cohen), который успешно развил эту теорию, применив для трактовки сущности молодежных девиантных субкультур.

В Великобритании в центре внимания представителей Бирмингемского центра современных культурных исследований оказались поствоенные молодежные субкультуры, такие как тедди, моды, рокеры, панки и скинхеды. В отличие от американских коллег, которые были сосредоточены на развитии идеи девиантности, британские исследователи использовали методологию неомарксистского классового подхода, чтобы объяснить причины возникновения и функционирования конкретных молодежных субкультур на территории послевоенной Англии, а не молодежных субкультур «вообще». Они полагали, что британские субкультуры представляли собой попытку молодежи, принадлежавшей к рабочему классу, с од-

¹ Ibid. P. 25.

ной стороны, бороться против культурного порядка своей среды, с ее экономической нестабильностью, безработицей, высоким уровнем алкоголизма, низкими стартовыми условиями вхождения во взрослую жизнь, с другой, противостоять тотальной гегемонии буржуазной культуры, ее дисциплинарности, осуществляемой посредством властных полномочий полицейских, учителей, боссов, религиозных лидеров и других авторитетов¹. Молодежное сопротивление этим двум культурным порядкам выразилось в производстве новых субкультурных стилей, интерпретацией и семиотическим анализом которых занимались культурологи и социологи CCCS.

Особенности постсубкультурного подхода

Впервые понятие «постсубкультурный» было использовано в конце восьмидесятых годов А. Чэмберсом (A. Chambers), однако популярность этот термин приобрел благодаря работам Д. Магглетона (D. Muggleton). В самом общем смысле под «постсубкультурными исследованиями» Д. Магглетон понимает совокупность работ, критически переосмысляющих наследие Бирмингемского центра современных культурных исследований². Применяемый к изучению молодежных сообществ постсубкультурный подход предполагает отказ от понятийного аппарата CCCS, прежде всего от основного понятия «субкультура», и направлен на формирование качественно новых методологических установок для анализа современных культурных феноменов.

Безусловно, постсубкультурный поворот в социологии молодежи стал закономерным следствием развития постмодернистской социологической традиции. В работах У. Бека, Ж. Бодрийара, Э. Баумана, Э. Гидденса и др. специфика современного общественного порядка описывается в категориях фрагмен-

¹ Williams J.P. Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts // *Sociology Compass*. 1:2, 2007. P. 575.

² Muggleton D., Weinzierl R. What is “The Post-subcultural Studies” Anyway? // *The Post-Subcultures Reader* / Ed. by D. Muggleton, R. Weinzierl. Oxford: Berg, 2003. P. 3–23.

тарности, текучести, нестабильности, гибридности, гетерогенности, размывания границ, индивидуализации жизненных стилей, усложнения процессов самоидентификации, которые стали ключевыми для интерпретации современных молодежных (пост)субкультурных объединений. Во вступительной статье к программному сборнику «The Post-Subcultures Reader» Д. Магглетон называет трех авторов – П. Бурдые, Д. Батлер и М. Маффесоли, чьи социологические концепции оказали существенное воздействие на взгляды его коллег и стали теоретическим фундаментом постсубкультурных исследований¹.

Современная молодежная сцена, по мнению Д. Магглетона и Р. Вейнциерля (R. Weinzierl), больше не может быть прочитана с помощью концепта «субкультура», которая трактуется как формация, имеющая четкие границы, специфику и неизменную сущность, и основанная на дихотомическом противопоставлении мейнстрима и неформального молодежного пространства. Субкультурная теория, таким образом, оказывается одним из тех метанарративов, недоверие к которым высказывалось в рамках постмодернистского философского и социологического дискурсов. Современные субкультуры характеризуются гораздо более сложными отношениями с культурой «в целом», чтобы можно было выстраивать аналитику, опираясь на идею простого противостояния. В современном глобализирующемся мире идеи, стили, музыка, технологии и капитал включены в сложную систему взаимодействий и взаимовлияний, обеспечивая размытие границ между «мейнстримом» и субкультурными формированиями. Это размытие происходит по двум векторам. Во-первых, субкультуры середины двадцатого столетия рассматривались как «героические» – подразумевалось, что они являются манифестацией молодежного сопротивления порядку капитала, а их самовыражение в сленге, досуге, стиле одежды и музыкальных предпочтениях интерпретировалось исследователями как «воображаемое» или «магическое» решение (термин П. Коэна) проблемы классовой су-

¹ Ibid. P. 5.

бординации¹. На самом деле не только современные молодежные субкультуры, но и часть субкультур «героической эпохи» были и остаются включенными в экономические процессы, например, байкеры, сноубордисты и виндсерферы активно выражали свои потребительские амбиции с самого начала существования этих движений. Таким образом, субкультурные практики всегда стимулировали развития новых медиа, моды и культурных индустрий, и их противостояние «мейнстриму» как и линии демаркации между двумя культурными сферами являются иллюзорными². Во-вторых, сторонники субкультурного подхода рассматривали медиа как фактор, сопричастный враждебному субкультурам порядку капитала и коммерции, в то время как в современном мире роль медиа диаметрально противоположна: обзоры «субкультурных» событий, концертов, фестивалей, «сенсационные» репортажи об эпатазирующем поведении, внешнем виде молодежи – все это не только поддерживает, но и конструирует субкультурные идентичности³.

Теория новых племен

Критическое переосмысление субкультурной парадигмы стало причиной поиска нового аналитического инструментария для описания молодежной культуры. Одним из таких инструментов стало понятие «tribus» или «tribes» – «племена», введенное в социологический тезаурус французским социологом М. Маффесоли, и активно используемое одним из ведущих теоретиков постсубкультурных исследований Э. Беннетом.

С помощью термина «tribus» М. Маффесоли описывает новые формы социальности, которые могут быть поняты как пост-традиционные. В ситуации постмодерна групповые идентичности не могут больше формироваться при помощи класси-

¹ Cohen P. Subcultural Conflict and Working Class Community. Working Papers in Cultural Studies: University Birmingham, 1972.

² Muggleton D., Weinzierl R. What is "The Post-subcultural Studies Anyway? P. 9.

³ Thornton S. Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1996. P. 117.

ческих структурных признаков, таких как класс, гендер или религия, скорее, потребительские практики и поведенческие паттерны дают возможность индивидам создавать новые формы организации. В современном обществе «индивид» трансформируется в «персону», наделенную полифункциональными «масками», а «группы» или «организации» превращаются в «племена» – спонтанные, неустойчивые, динамичные и гибкие консолидации социальности. В отличие от индивида, персона не выполняет какую-то одну, определенную функцию. Меняя сценические костюмы, «театральные маски», играя каждый день разные роли, персона обладает гораздо большей, чем изолированный, замкнутый индивид, способностью «преступить» границы своей индивидуальности и слиться с общностью, к которой принадлежит¹. Индивиды могут объединяться для достижения потребительской цели, а затем вновь рассеиваться, переходя в состояние фрагментированной анонимности. Племя существует вне «ригидности форм организаций, к которым мы привыкли, оно скорее относится к определенному окружению, среде, умонастроению, и может быть выражено через стили жизни»². Племя как новая форма социальности поддерживает интересубъективность, множественность, текучесть, и отвергает точность, четкость и фиксированность групповых идентичностей.

В отличие от племен традиционных культур, современные племена образуются не по принципу кровного родства, а на основе аффективного единства, внезапно вспыхнувшего интереса, удивления, совместно пережитого эмоционального волнения, страсти³. Предметом интереса и коллективного переживания членов таких новых племен могут быть мода, спорт, музыка, сериалы, игры; племена обретают физическое воплоще-

¹ *Williams J.P.* Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. P. 119.

² *Maffesoli M.* The Time of the Tribes: The Decline of Individualism // *Mass Society* / trans. by D. Smith. London: Sage, 1996. P. 98.

³ *Maffesoli M.* The Return of the Tragic in Postmodern Societies // *New Literary History*. 2004. Vol. 35, 1. P. 116.

ние во времена фестивалей и карнавалов, митингов, политических собраний, формируют музыкальные субкультуры, спортивные толпы, заполняют пространства виртуальных чатов, блогов или пабликов в сети Интернет. Племенная структура подчеркнута процессуальна: она никогда не завершена в пространстве и времени, постоянно находится в состоянии становления и распада.

Э. Беннет, анализируя структуру танцевальной молодежной сцены Ньюкасла, декларирует схожесть музыкальных молодежных сообществ с нео-племенами, описываемыми Маффесоли. В своих композициях клубные ди-джеи, отмечает Э. Беннет, используют музыкальные фразы из, казалось бы, стилистически несовместимых музыкальных традиций. Музыкальная продукция ди-джеев оказывается абсолютно эклектичной: так, на рейв-вечеринках ди-джеи чередовали цитаты из рок- и поп-хитов, и это инородное вторжение в рейв-саунд не вызвало негативной реакции у слушателей. Тем самым формировалась особая форма музыкального потребления, когда для аудитории оказывались важными впечатление и эмоции, создаваемые музыкой, а не стилистически выдержанный музыкальный континуум. Э. Беннет приходит к выводу, что музыкальные вкусы молодежи оказались гораздо более подвижными, нестабильными, изменчивыми, и в гораздо меньшей степени коррелирующими с «ригидными субкультурными параметрами», чем считалось раньше. Потребление музыкальных продуктов оказывается чрезвычайно эклектичным. Э. Беннет полагает, что эта эклектичность и изменчивость характеризуют молодежную культуру в целом¹. Он также отмечает, что молодежь перестала визуализировать свои музыкальные вкусы посредством имиджа, одежды, прически, аксессуаров и декорирования тела. Таким образом, свободно меняя музыкальные предпочтения в зависимости от события (концерта, вечеринки, дискотеки в клубе), молодые люди одновременно демонстрируют гибкость и свободу в выборе идентичности.

¹ *Bennett A. Subcultures or Neo-Tribes?: Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste // Sociology. 1999. No. 33(3). P. 612.*

Э. Беннет приходит к выводу, что современные формы коллективного присутствия и взаимодействия молодежи структурированы не по субкультурной, а по племенной модели¹.

Критика постсубкультурного подхода

Постсубкультурный подход в свою очередь подвергся критике представителями классической субкультурной парадигмы, которые полагают, что она вполне работоспособна и при обновлении и некотором усовершенствовании ее методологического аппарата может быть использована для анализа современных молодежных сообществ. Как отмечают Т. А. Шилдрик (T. A. Shildrick) и Р. Макдоналд (R. MacDonald), постсубкультурные исследования, несомненно, обладают рядом достоинств, но не лишены и существенных недостатков. Во-первых, они ограничены довольно узкой тематикой – а именно сфокусированы на обсуждении танцевальных, клубных и музыкальных культур, а также на анализе стилевых предпочтений молодежи. Во-вторых, авторы постсубкультурных исследований, отрицая роль классовой принадлежности в процессе формирования субкультур, игнорируют факт социального неравенства в молодежной среде. Т. А. Шилдрик обращает внимание на то, что постсубкультурные исследования редко содержат эмпирические данные об экономическом положении исследуемых группах молодежи, не содержат информации о трудоустройстве, образовании молодых людей, оставляют за скобками вопросы дохода. Те исследования танцевальных и клубных субкультур, в которых хотя бы косвенным образом фиксировалась классовая принадлежность информантов, демонстрируют, что изучаемая молодежь в основном принадлежала к среднему классу². Это означает, что культурные практики, практики потребления и стратегии самоидентификации молодежи, принадлежащей к рабочему классу, а также маргинализованной молодежи и молодежи, находящейся в сфере риска, почти

¹ Ibid. P. 614.

² Shildrick T.A., MacDonald R. In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions // Journal of Youth Studies. 2006. No. 9 (2). P. 7.

никогда не становятся объектом постсубкультурных исследований. Таким образом, апологеты постсубкультурного подхода фактически ставят знак равенства между танцевально-музыкальной клубной культурой, которая на самом деле представлена меньшинством, и молодежной культурой в целом, оставляя за рамками рассмотрения жизнь и досуговые практики «среднего» большинства, создавая тем самым неполный и фрагментарный портрет молодежной культуры современности.

Постсубкультурный подход стремится отмежеваться от традиций школы CCCS и рассматривает современные молодежные объединения как более текучие, подвижные, обусловленные индивидуальным стилем жизни и практиками потребления, которые более не зависят от классовой принадлежности. Для постсубкультурных исследований молодежная культура стала внеклассовой, несмотря на то, что те жизненные фазы, которые предшествуют и следуют за периодом молодости по-прежнему остаются в пределах социальной стратификации. Однако Т. А. Шилдрик и Р. Макдоналд полагают, что классовая принадлежность и социальное неравенство в молодежной среде продолжают оказывать влияние как на досуговые практики молодежи, так и на процессы формирования идентичности, которые находятся в тесной связи с семейными траекториями, биографией, и другими классическими структурными признаками – социальным происхождением, этничностью, гендером, местом проживания¹. Возможности молодых людей, принадлежащих к разным социальным группам, принять участие в тех или иных культурных практиках и реализовать потребительские стратегии сильно разнятся, как отличаются и их стартовые условия вхождения в жизнь, условия доступа к социально-культурным ресурсам.

Исследователи отмечают, что в последнее время появились социологические труды, которые демонстрируют, что не все молодые люди приобщены к новой глобальной молодежной культуре эпохи постмодерна, что существуют сегменты моло-

¹ *Shildrick T.A., MacDonald R.* In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions. P. 8.

дежного пространства, полностью исключенные из клубной и музыкальной жизни. Это дает возможность Т. А. Шилдрику и Р. Макдональду говорить о возникновении своеобразного «пост-постсубкультурного подхода», для которого характерна более взвешенная и целостная трактовка феномена молодежной субкультуры.

Помимо критического осмысления методологических особенностей постсубкультурного подхода, критике подвергаются и категориальный аппарат, в частности обсуждаемая концепция нео-трайбализма и замена классического понятия «субкультура» термином neo-tribe. Так, например, П. Ходкинсон (P. Hodkinson), анализируя сообщество готов, в частности, через самопрезентацию готической субкультуры в социальных сетях, блогах и живом журнале, приходит к выводу, что термин neo-tribe в этом случае не может быть применим, и что его использование для интерпретации молодежных сообществ должно быть избирательным¹. П. Ходкинсон отмечает, что необходимо делать различия между теми группами, которые отличаются эфемерностью, недолговечностью, расплывчивостью границ, от тех, которые демонстрируют высокие уровни согласия, постоянства, солидарности, поддерживают оппозицию «свой–чужие», и сохраняют свои сущностные характеристики. Согласно П. Ходкинсону, коллективные онлайн ресурсы, которыми пользуются представители готической субкультуры, предоставляют возможность для ежедневного доступа к субкультурной информации, чатам, блогам, объявлениям о концертах и встречах, тематических вечеринках и тусовках в клубах, что позволяет молодым людям интенсифицировать собственное присутствие в субкультуре². Исследуя логику онлайн коммуникации в живом журнале и специфику оффлайн обще-

¹ *Hodkinson P. Youth Cultures: A Critical Outline of Key Debates // Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes / Ed. by P. Hodkinson, W. Deicke. New York: Routledge, 2007. P. 5.*

² *Hodkinson P. Net Goth: Internet Communication and (Sub)Cultural Boundaries // The Post-Subcultures Reader / Ed. by D. Muggleton, R. Weinzeirl. Oxford: Berg, 2003.*

ния, П. Ходкинсон показывает, что Интернет-коммуникации способствуют все более тесному укреплению связей внутри готического сообщества, эти связи расширяются в основном в пределах именно субкультуры готов, не допуская размывания границ между готами и другими неформальными молодежными группами. Современное готическое сообщество оказывается довольно замкнутым, поэтому П. Ходкинсон утверждает, что «субкультура» остается единственным релевантным термином для прочтения этой молодежной группы¹.

Работы Д. Хесмондхала (D. Hesmondhalgh) направлены на критику как понятия субкультура, так и на критику заменившего его понятия neo-tribe, используемого Э. Беннетом. Как мы видели, «субкультура» в теории Э. Беннета ассоциируется с фиксированностью и ригидностью, а «neo-tribe» – с нестабильностью и текучестью. Для Э. Беннета фиксированность и ригидность ассоциируются с классическим языком структурного марксизма и с понятием класса, тогда так неутраивализм предполагает нестабильность и временную природу социальных групп. С точки зрения Д. Хесмондхала, это противопоставление ригидности и текучести превращено Э. Беннетом в излишнюю поляризацию альтернатив. Д. Хесмондхал утверждает, что CCCS действительно переоценивало четкость границ и постоянство групповых субкультурных идентичностей, однако простое противопоставление нестабильности и временности не помогает исследователям продвинуться существенно дальше. Нам необходимо знать, каким образом границы устанавливаются, а не просто допустить, что на самом деле эти границы более размыты, чем предполагалось раньше. Д. Хесмондхал отмечает и тот любопытный факт, что термин «tribe» («племя») изначально несет в себе коннотацию жесткой фиксированности и ригидности традиционного способа организации социальности². Не видя возможности возвращения к

¹ *Hodkinson P.* Goth: Identity, Style and Subculture. Oxford: Berg, 2002. P. 195.

² *Hesmondhalgh D.* Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above // *Journal of Youth Studies*. 2005. No. 8:1. P. 23.

понятию субкультура, Д. Хесмондхал, однако, сомневается и в описательных возможностях новой терминологии.

В этой главе мы попытаемся применить описательные возможности как классического, так и новейшего категориального аппарата постсубкультурной теории для того чтобы проанализировать механизмы самоидентификации молодежи, логику консолидации молодежных сообществ и специфику их коммуникативных стратегий и культурных практик. В следующих параграфах мы рассмотрим падоночество, троллинг и девичий видеоблогинг как своеобразные примеры современных сетевых коммуникативных стратегий и культурных практик.

2. Особенности сетевых субкультур и коммуникативных стратегий: падоночество и троллинг.

Субкультура «падонков» и сетевые коммуникативные стратегии эпохи раннего Рунета

Проблемы сетевой коммуникации на сегодняшний день являются, кажется, наиболее дискутируемыми, в виду огромного эвристического потенциала тематики, связанной с виртуальной средой. Интернет полифункционален, он обеспечивает человека дополнительными социальными пространствами, в которых существенным образом трансформируются важнейшие антропологические константы его бытия, такие как самоидентичность, телесность, целостность и творческая активность. Интернет предоставляет человеку уникальные возможности самореализации, позволяет экспериментировать с новыми тактиками самопрезентации и использовать новые коммуникативные стратегии, преодолевать рамки традиционных средств общения. Интернет также выступает в качестве платформы для развития сетевых субкультур, характеризующихся литературо- и лингвоцентричностью, когда основным средством презентации идеологии и ценностей становится специфические языковые средства.

Субкультура падонков стала одной из наиболее оригинальных российских Интернет-субкультур эпохи раннего Ру-

нета. Она не была импортирована или искусственно создана по образцу и подобию какого-либо западноевропейского молодежного течения, как это произошло со многими субкультурными и контркультурными направлениями (готы, эмо, панки, рэперы, стрейтэйджеры). Она завоевала немалую популярность не только в среде собственно представителей данной субкультурной волны, но вышла далеко за рамки виртуального пространства, распространившись и среди носителей доминантной культуры. Возникнув в 1997 г. (согласно другим данным, годом рождения следует считать 2000), она просуществовала более десятилетия, существенно повлияв язык Рунета. Несмотря на то, что впоследствии субкультура утратила популярность, многие пользователи сети в возрастной категории между 30 и 40 годами и сегодня иногда используют специфические языковые средства, созданные падонками.

Основной отличительной чертой субкультуры падонков был так называемый албанский жаргон (орфо-арт, падонкаффский язык, новояз). Структурообразующим принципом падонкаффского языка стали орфографические ошибки в словах, которые следовало совершать по определенным правилам. Так, чтобы написать слово на албанском, необходимо писать его так, как оно слышится, например, вместо «девочка» – «девачка». Другим правилом является замена букв (не во всех случаях) «в», «е» «к» на «ф», «и», «г» соответственно. В некоторых случаях согласные удваивались. Таким образом вопрос «Как дела, девочка?» превращался в «Каг дила, деффачка?». Падонкаффский сленг чаще всего использовался при написании комментариев к текстам в блогах, чатах и веб форумах. Коммуникативные стратегии падонков использовались в обыденной, повседневной устной речи, эпистолярных жанрах, Интернет-СМИ и традиционных средствах массовой информации. Масштабы распространения албанского сленга наглядно демонстрирует тот факт, что электронный словарь поисковой системы «Яндекс» «обучился» новому языку и в ответ на запрос «афтор» до сих пор предлагает «более правильное» написание «аффттар». О необычайной популярности данной субкультуры свидетельствовала высокая степень распространения

информации о ней в русскоязычном Интернете, а также то, что к ней причисляли себя люди, которых привлекала исключительно падоночьязыковая игра и которые зачастую не имели четких представлений о пропагандируемой падонками системе ценностей. Употребление падонковского языка выходило и за пределы российского киберпространства, поскольку в сети было отмечено появление падонковских русско-украинских словарей с переводом общеупотребительных выражений и фраз¹.

Существует ряд исследовательских работ, посвященных истории возникновения, развития, трансформации данной субкультуры, анализу лингвистических и психолингвистических аспектов албанского языка, специфике функционирования его в киберпространстве, лексико-грамматических, фонетических и орфоэпических особенностей жаргона². Однако язык «падонков» – это не только и не столько лексико-грамматический феномен. Мы хотели бы сосредоточить внимание на функциональности коммуникативных средств, выражающих, прежде всего, идеологические и ценностные установки падонков, то есть рассмотреть албанский язык как значимый социокультурный феномен.

Для этого представляется необходимым зафиксировать, к каким социальным группам принадлежали носители субкультуры падонков, использующих данный сленг. Этот аспект был довольно глубоко изучен отечественной исследовательницей О. Горюновой в работе «Male Literature' of Udaff.com and Other Networked Artistic Practices of the Cultural Resistance»³. Согласно проведенным ею опросам и анализу аутентичных ресурсов (udaff.com, padonki.org) и способов самопрезентации, которые использовали посетители и авторы указанных сайтов, представители падонческой субкультуры отнюдь не относи-

¹ См.: <http://muhom.org/2006/08/21/vocabulary>; <http://shoki.ru/?p=931>.

² См.: Таратухина Ю.В. Функционирование «жаргона падонков» в пространстве рунета // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности: Сборник статей. М.: ГРЦРФ, 2007.

³ Горюнова О. Male Literature' of Udaff.com and Other Networked Artistic Practices of the Cultural Resistance. URL: www.ruhr-uni-bochum.de/russcyb/library/texts/en/control_shift/Goriunova.pdf.

лись к низшим социальным слоям, напротив, чаще всего это были офисные сотрудники, так называемые «белые воротнички», менеджеры, студенты колледжей и университетов в возрасте до 30 лет. Более того, 80% респондентов, ответивших на вопрос об образовании на самом сайте udaff.com имели высшее образование, либо обучались в аспирантуре, или даже обладали ученой степенью. Кроме того, согласно данным, предложенным О. Горюновой, это были, как правило, мужчины, не состоящие в браке, хотя женщины также пользовались указанными ресурсами и употребляли падонковский сленг в повседневной речи (хотя в значительно меньших количествах). Согласно Короеду, телережиссеру одного из центральных каналов российского телевидения «Падонки – серьезные, интеллигентные люди, которые добились от жизни чего хотели. У нас есть все – но мы остались пацанами, которые хотят развлечься. Аудитория сайта padonki.org – это люди разных социальных категорий, национальностей и возрастов, но большинство все-таки люди взрослые, состоявшиеся, политики и предприниматели»¹.

Коммуникативные стратегии, распространенные среди указанных категорий населения характеризуются намеренным искажением правописания и агрессивным использованием обесцененной лексики, подчеркнутым интересом к «низким» темам, связанным с насилием, сексом, яркими описаниями функционирования «телесного низа», отправлений физиологических потребностей. Однако, использование подобных языковых изобразительно-выразительных средств не являлись самоцелью падонков. Несмотря на то, что албанский часто называют орфо-артом, то есть искусством, в основе которого лежит свободное изменение орфографических норм, которое дает возможность ощутить и эстетическое переживание, употребление албанского жаргона в большей степени было подчинено идеологической составляющей. Албанский язык являлся лингвистическим проявлением контркультурной направленности

¹ Из интервью с представителями субкультуры. URL: <http://www.akzia.ru/politics/24-05-2006/1528.html>.

падонков. Согласно конституции падонков, основные положения которой были изложены на ресурсе padonki.org (в декабре 2017 г. страница с сайтом оказалась недоступной), падонок – это «человек, способный абстрагироваться от социальных норм и правил (общепринятых морально-этических, культурных, идеологических, политических и т. д.) в каких бы то ни было проявлениях своей воли»¹. Падонки, таким образом, утверждали свою свободу от стереотипов, условностей и шаблонного мировосприятия, способность критически осмыслить и анализировать события, противопоставлять себя мейнстриму и массовой культуре, активно противостоять захватывающим их структурам повседневности. По словам Д. Радченко «падоночество как таковое рождается из бунта «job age», возраста, когда от личности ожидается профессиональное самоопределение и реализация. Это уже не столько традиционный подростковый бунт против родителей и представленных ими ценностей, порождающий классическую молодежную субкультуру, сколько протест офисных работников против корпоративного рабства, потребительских ценностей, фиксации на карьере и материальном достатке и культуры, которая их воплощает. Падонков привлекает идея быть независимыми хотя бы на уровне мышления, иронически и отстраненно относиться к окружающей реальности. Для падонков необходимость внешне соответствовать требованиям общества сочетается со стремлением к свободе от условностей во вне рабочее время»².

Таким образом, основным способом падонков реализовать свою потребность в свободе и независимости являлась творческая составляющая, а именно создание «креативов», коротких историй, или комментариев, «камментов» к подобным историям (иногда такие креативы дополняются фото- и видео-креативами). Падонки, таким образом, выражали свой протест преимущественно в языковом и литературном творчестве, чуть

¹ См.: <http://padonki.org/creo.do?topicId=8&creoId=3908>.

² Радченко Д.А. «Падоночество»: социальный феномен и языковая игра // Молодежные субкультуры Москвы / сост. Д. В. Громов. М.: ИЭА РАН, 2009. С. 508.

реже в творчестве в режиме хеппенинга. В субкультуре такая деятельность носит название «акций» и может осуществляться как в реальной, так и в сетевой коммуникации.

Падонкам не чужда саморефлексия: объясняя принципы своей системы ценностей, они подчеркивают ее контркультурное начало. Из второго пункта конституции падонков следует, что «контркультура – всеобъемлющее множество проявлений творчества падонков, выраженное в... креативах»¹. В креативах проявляются внутренняя независимость и свобода падонка от социума, но контркультурные его настроения ограничиваются констатацией факта неприятия ценностных установок мейнстрима, так как падонки не стремятся к активным действиям ни в социально-экономической, ни в политической сферах, их протест носит манифестный, но не революционный характер. Основным оружием и способом деконструкции окружающей действительности становится специфический сленг.

Обценная лексика, постоянно используемая падонками, выражает бунт против штампованного бюрократического языка, устойчивых фразеологических оборотов, используемых в СМИ, способствует нивелированию и высмеиванию ханжеских представлений о правильности и чистоте речи, мещанского морального сознания. «Открытое употребление табуированной лексики для падонков приравнивается к выходу за рамки общественных стереотипов и ограничений, к противостоянию системе языковых предписаний. Это выражение идеи превосходства падонков, с одной стороны над «массой» (малограмотной и вынужденной прибегать к мату из-за скудости собственного словарного запаса), с другой стороны, над группой образованных «языковых пуристов», ратующих за чистоту русского языка. Падонки свободны в выборе языковых средств, он способен не только правильно применить удобный для него стиль, но и объяснить причины своего выбора»². Падонки настаивают на том, что они действительно в совершенстве вла-

¹ См.: <http://padonki.org/creo.do?topicId=8&creoId=3908>.

² Радченко Д.А. «Падончество»: социальный феномен и языковая игра. С. 517.

деют русским литературным языком, могут употреблять его в нужной ситуации, но в то же время могут позволить себе отказаться от его использования в пользу общенного языкового кода. Об осведомленности падонков относительно правил русского литературного языка и об их умении на нем изъясняться, а также об их эрудированности свидетельствуют многочисленные переводы наиболее известных падонковских выражений на русский литературный язык, сделанные самими же сторонниками субкультурного движения. Так, например, выражение «афftar жжот», подразумевающее удовольствие от постинга, авторы одного из блогов в живом журнале передают таким образом: «О создатель! О творец! Вы Прометей наших дней!». Выражение кг/ам трансформируется в следующее высказывание: «Вы не привнесли ничего нового. Основные моменты Вашего творчества встречаются еще у Птолемея»; «баян» – в фразу «Основные аспекты Вашего творчества были неоднократно раскрыты другими авторами»; выражение «Ф Бобруйск, животное!» обретает форму «Несомненно Ваше странное мировоззрение выдает в Вас скрытую ликантропию и склонность к дальним поездкам»¹.

Падонкофский язык призван также вызвать эмоционально насыщенные, яркие переживания, разрушить обыденность повседневного языка, апеллировать к искренним чувствам и эмоциям читателей. «Если слово “смеяться” написать правильно, оно не несет никакого положительного заряда, – поясняет падонок Anti, – а “смеяцца” выглядит красиво, вызывает эмоции»². Кроме того, падонки отмечают, что грамотность и правописание, которые так яростно защищают противники албанского, основатели движения «Я умею писать по-русски», на самом деле поддерживаются встроенными компьютерными программами проверки правописания текстов, «бездушными машинами», без которых среднестатистический пользователь

¹ Гусейнов Г. Берлога веблога. Введение в эрратическую семантику // http://www.speakrus.ru/gg/microprosa_erratica-1.htm.

² Из интервью с представителями субкультуры. URL: <http://www.akzia.ru/politics/24-05-2006/1528.html>.

окажется беспомощным. В этом смысле падонковский язык является пародией на безграмотность.

Албанский язык характеризуется не только превалированием обценной лексики, он также пестрит «неполиткорректной» терминологией, падонок никогда не употребит понятия «афророссиянин» или «афроамериканец», «человек нетрадиционной сексуальной ориентации», а намеренно использует менее приемлемые в современном российском обществе эвфемизмы, демонстрируя таким образом неприятие политики политкорректности и толерантности. «Телевидение навязывает толпе стереотипы удачливости, убеждая: чтобы добиться успеха, ты должен слушать определенную музыку, носить определенную одежду. Так называемая толерантность, пришедшая к нам с Запада, на самом деле очень агрессивная идеология, и мы ее не принимаем и противостоим ей»¹.

Таким образом, албанский язык представляет собой выразительное средство протестной риторики падонок, лингвистически-литературное проявление их идеологии и системы ценностей. Бунт представителей данной сетевой субкультуры направлен вовсе не против традиционной орфографии. Последняя рассматривается ими как частный случай тотальной нормативности, дисциплинарности социальных институтов, таких, как школа, работа, семья. При этом литературоцентричность и лингвоцентричность протеста падонок демонстрирует их мобильность, гибкость, их способность подстраиваться и принимать дисциплинарных характер социума, и, одновременно, пародировать и деконструировать его в текстах (креативах), иронизировать над ним и высмеивать его. Язык падонок – это важный социокультурный феномен современности, имеющий внутреннюю логику развития, оказывающий заметное влияние на современную субкультурную сцену.

Троллинг как способ сетевой коммуникации

Слово «троллинг» (trolling) образовано от англ. «troll», имеющего несколько значений: а) куплеты, исполняемые пев-

¹ Там же.

цами поочередно; б) небольшая пьеса для трех или более голосов, вступающих попеременно с одинаковой мелодией; в) блесна; г) ловля рыбы на блесну; д) сказочное существо из скандинавской мифологии¹. Несмотря на эту многозначность, в большинстве источников, посвященных нашей теме, проводится сравнение процесса сетевого троллинга с ловлей рыбы на движущуюся приманку. Как и многие понятия, стихийно возникшие в течение последних двух-трех десятилетий в сети, термин троллинг, кажется, не имеет установленного авторства. Так, можно обнаружить информацию о том, что одна из самых ранних ссылок на слово «троль» содержится в архиве конференций Google Usenet и датирована февралем 1990 г., когда один из пользователей адресовал собеседнику следующее сообщения: «Вы так далеки от того, чтобы быть в состоянии понять что-либо из того, о чем кто-либо здесь говорит, что от этого всего никакой пользы. Вот что действительно грустно – то, что Вы искренне убеждены, что берете верх. Вы всего лишь пустая трата природных ресурсов – будьте любезны, верните себя в круговорот питательных веществ. Идите умирать во сне, Вы бесполезный напыщенный тролль»².

В качестве более вероятного варианта происхождения понятия «троллинг» рассматривается его деривация от фразы «trolling for newbies» (англ. newbie – новичок), популяризированное в начале 90-х гг. в одной из групп сети Usenet. Слово troll подразумевало шутку, применяемую старыми пользователями к настолько утрированным вопросам или темам, что только крайне неинформированный пользователь отреагировал бы на них искренне³.

В отечественной, довольно немногочисленной литературе по теме дается, например, такое определение троллингу: «это написание на форумах, в комментариях и других местах не-приватного общения пользователей Интернета провокационных сообщений, зачастую с оскорбительным содержанием, с

¹ Мюллер В.К. Англо-русский словарь. М., 1987.

² См.: <http://www.liveinternet.ru/users/yinna/post49589559>.

³ Там же.

целью вызвать конфликт. Человек, который занимается троллингом, называется троллем»¹. Другой автор находит сходство троллинга с таким специфическим типом психологического общения, как энергетический вампиризм, и определяет троллинг как «процесс размещения на виртуальных коммуникативных ресурсах провокационных сообщений с целью нагнетания конфликтов посредством нарушения правил этического кодекса Интернет-взаимодействия»².

Одно из первых упоминаний троллинга в англоязычной литературе принадлежит Дж. Донат (J. Donath), посвятившей статью проблемам фальсифицирования идентичности в виртуальном сообществе. Для нее ключевой характеристикой троллей является не столько провокативность их коммуникативных актов, а сколько создание фейковой личности, игры с идентичностью. Она определяет троллинг как «игру в фальсификацию личности, разыгрываемую без согласия большинства участников. В этой игре тролль пытается выдать себя за типичного, «легитимного» пользователя, разделяющего общие интересы и проблемы группы. Другие участники общения, если они осведомлены о происходящем троллинге, пытаются распознать троллинговые публикации среди подлинных постов и заставить злоумышленника покинуть группу. Их успех зависит от того, насколько и они, и тролль умеют распознавать идентификационные ключи, определяющие личность»³.

Дж. Донат приводит ряд примеров сетевого троллинга, цитируя форумы сообществ, в которых пользователи задавали довольно наивные вопросы, касавшиеся, скажем, покупки ве-

¹ *Ксенофонтowa И.В.* Специфика коммуникации в условиях анонимности: меметика, имиджборды, троллинг // Интернет и фольклор: Сборник статей / Отв. ред. А. С. Каргин. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. С. 290.

² *Внебрачных Р.А.* Троллинг как форма социальной агрессии в виртуальных сообществах. URL: http://vestnik.udsu.ru/2012/2012-031/vuu_12_031_08.pdf.

³ *Donath J.S.* MIT Media Lab Identity and Deception in the Virtual Community // *Communities in Cyberspace* / Ed. By P. Kollock, M. Smith. London: Routledge, 1996. P. 19.

лосипеда, или способов отучения домашней кошки царапать мебель, и были расценены другими пользователями как тролли именно из-за бесхитрости, наивности и общедоступности запрашиваемой ими информации. Довольно любопытен тот факт, что основанием для того, чтобы усомниться в искренности намерений собеседника и заподозрить в нем тролля, является его неискренность и неинформированность в обсуждаемой теме. Интернет, сделавший доступной информацию практически любого уровня сложности, как бы лишает человека возможности быть наивным и неосведомленным, не знать чего-то, быть «не в курсе дела». «Наивность» задаваемых вопросов или высказываемых тезисов, как отмечает Дж. Донат, вызывала большую подозрительность среди участников дискуссий, которые в основном завершались призывами покинуть форум/чат, адресованными пользователям, «распознанным» как тролли.

Дж. Донат описывает последствия троллинга, рассматривая их как сугубо негативные: «Тролль способен сорвать обсуждение, дать пользователям плохой совет и ослабить чувство взаимного доверия в сообществе. Более того, в группе, ставшей восприимчивой к троллингу, – в случаях высокого уровня фальсификаций в ее пространстве – множество наивных вопросов могут быть незамедлительно отвергнуты, как попытки троллить. Это может совершенно сбить с толку нового пользователя, написавшего свой первый пост и сразу же получившего в ответ лавину гневных обвинений. Даже если эти обвинения беспочвенны, они вредят онлайн репутации участника, отмеченного как тролль»¹.

Таким образом, троллинг в работе Дж. Донат трактуется как деструктивная коммуникативная стратегия, основанная на нарушении принципов диалога, злоупотреблении троллями доверием других пользователей, применении ими манипуляторных практик и провокации. Сходной точки зрения придерживается ряд других европейских исследователей. Так, например, С. Херинг (S. Herring) и соавторы определяют трол-

¹ Ibid. P. 23.

линг как «вовлечение людей в бессмысленную и отнимающую много времени дискуссию», а главной целью тролля они считают «втягивание в дискуссию наиболее ранимых и наивных пользователей»¹.

Методы троллинга довольно разнообразны, они основываются на подмене понятий, софистике, языковых играх, грубом нарушении логики высказываний, логике абсурда, иронии и сарказме. Троллингом могут быть: преднамеренно наивные вопросы, сообщения, содержащие очевидную ошибку, тщательно сконструированные и четко аргументируемые размышления и теории, базирующиеся на изначально неверном утверждении или выдуманном факте, умышленная игра на чувствах людей, намеренный перевод серьезного обсуждения в фарс. Еще одной яркой характеристикой троллинга является «вброс» в дискуссию реплики – «красной тряпки» – на наиболее злободневную для данного сообщества тему или на тему, социально-значимую для большинства активных пользователей Интернет-пространства (гендерные проблемы, политика, религия, националистические, антисемитские выпады), провоцирующей других участников дискуссии переходить на повышенный тон, экспрессивные высказывания.

Дж. Донат отмечает, что основным мотивом действия тролля является его эгоцентрично-гедонистические устремления, желание развлечься, получить удовольствия от успешной троллинговой атаки, оказаться в центре многопользовательской дискуссии и спровоцировать конфликт. Представление о том, что конфликт – это основная цель троллинга, а агрессия – основной метод, весьма распространено. Так, К. Хардакер (С. Hardaker) в исследовании, посвященном анализу пользовательских определений троллинга с целью выработать академический подход к этому феномену, рассматривает разные типы «невежливой» коммуникации, проводя дифференциацию между «грубым», «конфликтным», «невежливым», «оскорби-

¹ *Herring S. Job – Sluder, Kirk, Scheckler, Rebecca, and Barab, Sasha. Searching for safety online: managing 'trolling' in a feminist forum // The Information Society. 2002. No. 18. P. 371–384.*

тельным» коммуникативным поведением. Она пишет о четырех критериях, при наличии которых можно идентифицировать пост как троллинг: агрессия, обман, нарушение, успех¹. Агрессия предполагает оскорбительное поведение, ненормативную или грубую лексику, цель агрессивного поведения – разозлить и вызвать ответную агрессию у пользователей. Под обманом подразумевается размытая идентичность тролля, когда другие пользователи не могут отличить «искреннего» человека, являющегося новичком на форуме, или неискушенного в проблематике сообщества, и потому задающего наивные вопросы, от притворщика, прикидывающегося этим наивным пользователем. Под разрушением подразумеваются высказывания, направленные на нарушение хода конструктивного общения, втягивание пользователей в длительную, бессодержательную, бессмысленную и непродуктивную дискуссию, при этом речевые стратегии тролля могут быть не агрессивными и не оскорбительными. Успех тролля, по мнению К. Хардакер, заключается в том, чтобы как можно дольше не быть распознанным как тролль и достигнуть своих целей. Сходные идеи высказываются и отечественными авторами, которые полагают, что троллинг «приобрел статус значимого социально-психологического феномена, оказывающего деструктивное влияние как на индивидов – объектов воздействия, так и на атмосферу коммуникативного взаимодействия виртуального сообщества в целом. Будучи средством агрессивного воздействия, порождающим ответную агрессию, троллинг является одним из самых действенных и практически ненаказуемых механизмов жесткой манипуляции»².

Группа исследователей общественного мнения предлагает результат опроса об отношении пользователей Дальневосточного сайта <http://khvload.com> (с ежедневной посещаемостью

¹ *Hardaker C.* Trolling in asynchronous computer-mediated communication: From user discussions to academic definitions. URL: <http://istifhane.files.wordpress.com/2011/04/trollingincmc.pdf>.

² *Внебрачных Р.А.* Троллинг как форма социальной агрессии в виртуальных сообществах.

более 60 000 человек) к проблеме сетевого троллинга и троллям в целом. В качестве основного вопроса, поставленного перед аудиторией сайта, был выбран «Насколько, по-вашему, опасен сетевой троллинг?». Анализируя вышеуказанные результаты голосования, авторы отмечают, что по популярности среди ответов на втором месте находится мнение о том, что «троллинг чрезвычайно опасен»¹. Среди посетителей форума, посвященного обсуждению троллинга, также преобладают осторожные и скорее негативные оценки, так, например, пользователь Жена пишет: «Раньше троллили – изводили друг друга с помощью сплетен, анонимных писем, ложных слухов – а теперь достаточно иметь компьютер, чтобы довести любого до ручки. А все от безнаказанности! Я слышала, что в Великобритании осудили тролля: он создал аккаунт одной женщины и пакостил везде в комментариях, на эту женщину подали в суд, а она доказала с помощью провайдера, что это не она писала, а от ее имени. Только это единичный случай, для этого необходимо менять законодательство»².

Итак, как мы видим, феномен троллинга в отечественной и англоязычной литературе рассматривается преимущественно как отрицательное явление, в нем чаще всего усматривают источник агрессии и разрушения этики общения.

Троллинг в большинстве случаев, хотя и не всегда, сопровождается фальсификацией идентичности, тролли используют самые разные тактики избегания подлинности – от полной анонимности – создания «бесполого» сетевого аккаунта, с отсутствующими идентификационными характеристиками до создания фейкового персонажа. Тролли часто используют образ «типичного» представителя Интернет-сообщества, скрываясь под маской «типичной» домохозяйки, блондинки, типичного школьника, студента, типичного представителя какой-либо национальности.

¹ Семенов Д.И., Шушарина Г.А. Сетевой троллинг как вид коммуникативной деятельности // Международный журнал экспериментального образования: Научный журнал. 2011. Вып. 8. С. 135.

² См.: <http://www.2queens.ru/ShowThread.aspx?ID=1982>.

Сами пользователи Интернет-сообществ выделяют два типа тролля и соответственно, два типа троллинга – «толстый» и «тонкий». «Толстый» троллинг всегда распознается практически без усилий, его составляющими могут быть вызывающее поведение, прямые оскорбления и однозначные нарушения правил сетевого этикета и этики межличностного общения, «толстый» троллинг может и не быть грубым, если проводится среди друзей и не всегда требует фальсификации идентичности или анонимности тролля. В отличие от «толстого» троллинга, «тонкий» троллинг намного сложнее распознать. «Тонкие» тролли обладают развитыми навыками манипуляции и ведения дискуссии. «Тонкий» тролль хорошо информирован о правилах, принятых в сообществе, где он орудует, он прекрасно осведомлен о проблемных и болевых точках, образован, эрудирован, владеет психологическими приемами, не допускает грубых нарушений напрямую, зачастую вынуждая администрацию на превышение полномочий или на нарушение собственных же правил. Успешно осуществленный «тонкий» троллинг может даже не быть обнаружен участниками дискуссии.

Тонкий троллинг рассматривается самими троллями как вид особый искусства. Jaime Cochran, участвовавшая в телепрограмме «Insight trolls special», посвященной восприятию троллинга в обществе, и идентифицирует себя в качестве тролля и сравнивает троллинг с актами перформанса. «Троллинг – это искусство, это способ пробуждения эмоций»¹. Она полагает, что целью троллинга не является оскорбление, а уж тем более, нанесение душевных ран собеседникам, «я не пытаюсь задеть чувства людей, их душу, меня больше интересует их способность, а точнее неспособность логично мыслить», – продолжает она. Бестактность и агрессия, по мнению Cochran, обедняют и дискредитируют искусство троллинга, то же самое происходит, если троллинг рассматривается как спорт. Она обнаруживает в троллинге мощный гносеологический потенциал. Пользователи сети чрезвычайно остро реагируют на

¹ См.: <http://www.smh.com.au/entertainment/tv-and-radio/confessions-of-a-troll-trolling-is-an-art-20121015-27n3f.html>.

критику в свой адрес, причем, чем более стереотипной, тривиальной и штампованной оказывается их точка зрения, чем слабее их аргументация, тем более нетерпимы они к собеседнику с альтернативными взглядами на обсуждаемую проблему. Cochran объясняет, что именно в общении с такой аудиторией она охотнее всего использует техники троллинга, во-первых, для того, чтобы получить удовольствие от процесса, во-вторых, для того, чтобы побудить людей критично пересмотреть свои взгляды, в-третьих, для того чтобы сделать этот серьезный мир чуть менее серьезным и пафосным и чуть более комичным, привнести в него игровой элемент. Резюмируя свои слова, она заявляет: «Trolls are undoing the world as laughable»¹. Такой тип троллинга в англоязычном Интернете имеет наименование «kudos trolling», эпитет «kudos» переводится как «похвала», «комплимент» или «одобрение». Агрессивный троллинг, существование которого Cochran, естественно, признает, но не поддерживает, называется «flame trolling», то есть грубым, унижительным, неприятным².

Представляется, что вопреки негативным оценкам, троллинг как социокультурное явление и как коммуникативная стратегия, представляет собой гораздо более сложный феномен, который может быть рассмотрен в качестве современной формы трикстериянства. Термин «трикстер» был введен в активное использование американским антропологом П. Радином, предпринявшим исследование архетипа трикстера в мифологии индейцев виннебаго³. Позднее фигура трикстера стала объектом исследования в различных областях культурфилософского и антропологического знания, в итоге трикстер был признан не только центральным образом архаической мифологии, но одним из основополагающих архетипических персонажей человеческой культуры в целом.

¹ Там же.

² См.: <http://www.trollingacademy.org/online-safety-sociability/848/troll-culture-where-did-trolling-come-from>.

³ Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / Пер. с англ. В. В. Кирищенко под ред. А. В. Тавровского. СПб.: Евразия, 1999.

«Трикстер» в буквальном переводе означает «обманщик, хитрец, ловкач». Корнем слова является англ. «trick» – трюк, хитрость, обман; шутка, шалость; глупый поступок; фокус, умение, сноровка. Многочисленны также и производные от этого слова формы: *tricksy* – ненадежный, обманчивый, шаловливый, игривый, разодетый; *tricky* – сложный, запутанный, мудреный, хитрый, ловкий, находчивый, искусный. Обманщик, лжец, провокатор, глупец, наивный и недалекий и в то же время, хитрец, ловкач, провокатор, манипулятор – все эти черты одновременно присущи трикстеру¹. Двойственность, амбивалентность является его основополагающим свойством: он то остроумен, активен, находчив; то – ленив, невежествен и глуп. Трикстер – зачинщик распрей и конфликтов, которые навлекают унижения и побои на него самого. Он всегда одновременно творец и разрушитель, обманщик и жертва обмана. Эти характеристики как нельзя лучше определяют и современного тролля. Троллинг далеко не всегда оказывается успешным, он может закончиться распознаванием тролля и коллективным его бичеванием, или ответным троллингом.

Трикстер отличается способностью к трансформациям или перевоплощению, он перевертыш, оборотень, игрок, непостоянен во всех идентификационных характеристиках, вплоть до смены гендерной роли. Он не обладает устоявшейся системой ценностей, он обитает вне систем морали, по ту сторону добра и зла. Таким же образом и тролль экспериментирует с собственной идентичностью, притворяясь тем, кем на самом деле не является, или предпочитает оставаться анонимом, избегая подлинности.

Тролль, как и трикстер нарушает культурные нормы, разрывая ткань повседневности, разрушая логику стереотипных высказываний, которыми пестрят комментарии к любым постам практически любого сообщества, бросает вызов конфор-

¹ Гаврилов Д.А. К определению трикстера и его значимости в социокультурной реальности // Первая Всероссийская научная конференция «Философия и социальная динамика XXI века: проблемы и перспективы», 15 мая 2006 г. Омск, 2006. С. 360.

мизму. Одновременно с разрушительными, троллю, как и трикстеру, присущи и созидательные силы. «Трикстер традиционно выступает посредником между мирами и социальными группами, способствует обмену между ними культурными ценностями и переводу информации из области непознанного в область познаваемого. Он делает неявное явным, вторгаясь в область неизведанного первым»¹. Именно эту функцию посредника и осуществляет тролль, используя такие техники трикстера, как снижение смысла, логическая подмена, смещение, парадокс, заставляя участников дискуссии переосмыслить их ценностные установки. Не распознавая неподлинность фигуры тролля и даже поддаваясь его манипуляциям, собеседник, тем не менее, проявляет большую степень экспрессии, чувств, эмоций, излагая свою точку зрения, эмоциональная насыщенность и вовлеченность в процесс обсуждения возрастают.

Троллинг, таким образом, как специфическая сетевая коммуникативная практика, продолжает традиции карнавальной смеховой культуры, описанной М. М. Бахтиным, закрепляя традиции пародирования, иронии, скоморошества и шутовства. Троллинг – это не только намеренная эскалация агрессии и ненависти, провоцирование конфликта ради конфликта, довольно часто троллинг – это разновидность языковой игры в духе трикстериянства, в процессе которой тролли вскрывают социальные проблемы, воспроизводят перверсивную логику той культурной среды, в которой сами обитают, разрушая ее и выполняя тем самым функцию обновления через отрицание.

Несмотря на то, что в большинстве случаев тролли предпочитают действовать анонимно, существует и феномен массового троллинга сайтов, форумов и других Интернет-площадок, когда троллинг превращается в массовую запланированную акцию. Таким образом, наблюдается тенденция объединения троллей-индивидуалов в Интернет-сообщества². Эти сообщества занимаются обсуждением приемов и методов «искусства троллинга», выбором «жертв», планированием совместных

¹ Там же. С. 362.

² См., напр.: <http://www.ilovetrolls.org>, <http://trolling-forum.ru>.

тролль-атак на форумы и блоги, обменом опытом. Сетевые ресурсы троллей содержат многочисленные инструкции, «обучающие» технике троллинга.

Так, на страницах Луркоморья (Луркоморье, согласно определению авторов – это «энциклопедия современной культуры, фольклора и субкультур, а также всего остального»¹), можно обнаружить инструкции для «малых и неопытных троллей». Авторы советов предлагают следующие способы троллинга: в Интернет-сообществе филологов «твердо стоять на той позиции, что правильно говорить “на Украине”, а не “в Украине” (или наоборот – смотря чей форум)»; в сообществе фотографов «любую выставленную фотографию без причины обвинить в отсутствии баланса белого, заваленном горизонте, плохом фокусе, если вспомнят пленочные времена – радуйтесь, дело сделано»; в сообществе поклонников «славянской» музыки намекнуть на то, что исполняемая музыка никак не могла быть славянской, а, скорее, она болгарская (нужно почитать историю перед этим, ибо Болгария не то же, что Болгария)². В свою очередь, обилие таких инструкций вызывает и обратное явление – появление сообществ, чья деятельность направлена на «профилактику троллинга»³.

Таким образом, можно предположить, что мы наблюдаем процесс трансформации троллинга как специфического способа коммуникации в более сложный феномен, который можно анализировать в рамках субкультурной и постсубкультурной теории. Сообщество троллей не является субкультурой в классическом понимании этого термина, скорее, перед нами один из примеров нового сетевого «племени», участники которого спонтанно или по предварительной договоренности собираются на одном и том же сетевом ресурсе, чтобы выполнив свою «миссию», вновь разойтись и, возможно, больше никогда не встретиться в этой сетевой локации.

¹ См.: <http://lurkmore.to>.

² Там же.

³ См., напр.: <http://anti-troll.org>.

3. Девичьи видеоблоги как специфический способ сетевой коммуникации

Теория «культуры спальни» («bedroom culture»)

В данной главе мы сфокусируем наше внимание на видеоблогинге как одном из способов коммуникации и самопрезентации подростков в сети Интернет. В настоящее время мы можем наблюдать высокую активность подростков и молодежи онлайн, количество юных пользователей социальных сетей и различных блог-платформ постоянно растет и девушки становятся одними из самых активных создателей и потребителей сетевого контента, поэтому в фокусе нашего внимания будут преимущественно девичьи видеоблоги.

Необходимо отметить, что исследования молодежных культур и субкультур имеют более чем полувекую историю, однако на протяжении долгого времени молодежные и субкультурные исследования имели одну общую черту – их объектом были преимущественно мужские молодежные сообщества. Социологи, антропологи, этнографы и культурологи изучали музыкальные пристрастия, стилевые особенности, практики потребления и коммуникации, досуговые и телесные практики, которые были свойственны мальчикам, юношам и молодым мужчинам, в то время как девочки и девушки и их участие в молодежных сообществах в основном оставались вне фокуса исследователей.

Формирование нового исследовательского поля и новой дисциплины, которая получила название «Girlhood Studies» («исследования девичества») или «Girl Culture Studies» («исследования девичьей культуры»), произошло в 1970-х благодаря теперь уже классическим работам Анжелы МакРобби и Дженни Гарбер. А. МакРобби и Дж. Гарбер одними из первых обратили внимание на отсутствие академических работ, посвященных девочкам, создав тем самым возможность постепенного изменения исследовательской оптики и появления нового объекта исследования – молодежной девичьей культуры. А. МакРобби в своих первых работах, посвященных данной теме, констатирует, что девочки были либо полностью исклю-

чены из молодежных исследований, либо были представлены в них не с лучшей стороны¹.

А. МакРобби предположила, что девочки на самом деле присутствуют в субкультурах, но это присутствие «невидимо» из-за доминирования мужчин-исследователей в области социологии молодежи. Также она отметила, что девочки не обладают таким же набором субкультурных выборов и перспектив, как мальчики, и поэтому, вероятно, используют другие способы организации своей социокультурной жизни². Попытки А. МакРобби, Дж. Гарбер и их коллег проанализировать эти идеи привели к формированию концепции «*bedroom culture*» («культура спальни»), в рамках которой объектом изучения стали девочки и их культурные практики.

В своих ранних трудах А. МакРобби заостряет внимание на том, что в исследованиях молодежных субкультур, проводимых ведущими социологами Бирмингемского центра культурных исследований, внимание всегда сфокусировано на мужчинах, в то время как девушки отсутствуют совсем или появляются на заднем плане в качестве подружек или спутниц, сопровождающих парней, то есть только в качестве второстепенных персонажей, о которых почти ничего не известно. А. МакРобби предполагает, что такой образ девочек не в последнюю очередь определяется гендерным составом исследовательских групп: мужчины-исследователи интервьюировали мужчин-участников субкультур и не задавали последним вопросов об их спутницах, или же просто пропускали информацию о девушках, сочтя ее неважной и непригодной для социологического анализа. Если же мужчина-исследователь изредка и обращался за комментариями к самим девушкам, то они чаще всего уходили от ответов, выражали нежелание беседовать, предпочитая оставаться в тени. А. МакРобби приходит к выводу, что девушки во время опросов не чувствовали себя ком-

¹ *McRobbie A., Garber J. Girls and Subcultures // Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain / Ed. by S. Hall, T. Jefferson. London: Hutchinson, 1976. P. 209–222.*

² *Ibid.* P. 210.

фортно и уверенно, поскольку «давно привыкли ощущать себя на втором плане в мире, где доминируют мужчины, а атмосфера интервью, проводимого мужчиной-исследователем, не располагала к доверию»¹. Это означает, что субкультурные группы на самом деле никогда не были исключительно мужскими по своему составу, факт присутствия девочек в субкультурах тедди, модов и хиппи не подлежал сомнению, однако «видимость» этого присутствия была существенно затруднена из-за применяемых методов исследования.

Однако, по мнению А. МакРобби, не так важен вопрос о том, присутствуют ли девочки в субкультурах, где традиционно доминируют парни, как вопрос о том, используют ли девочки *другие* способы организации своей социокультурной жизни и создают ли *иные* формы солидарности, отличные от присутствия в «мальчиковых» субкультурах, иными словами, создают ли они свою, особую культуру. Для ответа на этот вопрос А. МакРобби и Дж. Гарбер обращаются к послевоенному времени и анализируют досуговые практики девочек, принадлежавших к рабочему классу, утверждая, что эти девочки были «больше сфокусированы на доме, маме, и браке, чем их братья и сверстники мужского пола. Большую часть времени они проводили дома»². Одним из основных занятий девочек было потребление недорогой культурной продукции, например, женских журналов и музыкальных записей. А. МакРобби отмечает, что последующие поколения девочек подобно своим предшественницам также проводили дома большую часть времени, и продолжает развивать свою теорию, анализируя субкультуру *teeny boppers* – девочек-подростков, распространенную в 1970-х гг.

Девочки, принадлежавшие к субкультуре *teeny boppers*, увлекались поп-музыкой, посещали концерты поп-певцов и читали подростковые музыкальные журналы о своих любимых исполнителях. Девичья субкультура *teeny bopper* значительно отличалась от «мальчиковых» субкультур, прежде все-

¹ Ibid.. P. 213.

² Ibid.

го тем, что участие в ней было абсолютно безопасно. Мальчики, примкнувшие к другим субкультурам, проводили много времени на улицах, во дворах и клубах, что всегда было сопряжено с возможностью драк, употребления алкоголя, а потому представляло опасность и для них самих и тем более для их сверстниц. Более того, проводя слишком много времени на улицах, девочки могли подвергнуться сексуальным домогательствам или слишком рано вступить в сексуальные отношения, что естественно, не приветствовалось их родителями: «Родители осуществляли надзор над девочками, запрещая им гулять каждый вечер, ограничивая их в том, куда они могут пойти, с кем и как долго они могут оставаться вне дома – надзор, который не распространялся на мальчиков в такой же степени, что приводило к тому, что девочки оказывались более интегрированы в семейную жизнь»¹. Осуществление субкультурной деятельности в субкультуре *teeny bopper* не требовало ничего, кроме наличия своей комнаты (спальни) и проигрывателя, чтобы слушать музыку, а также разрешения родителей пригласить к себе подруг². В то время как «мальчики оккупировали внешний мир своими досуговыми и субкультурными практиками, прибежищем девочек стала частная сфера, “святылище” спальни, где они читали *teeny bopper* журналы, предавались фантазиям о рок-звездах и знаменитостях с плакатов и постеров»³. Субкультура *teeny bopper*, по мнению А. МакРобби, давала девочкам больше возможностей для исследования и конструирования своей идентичности, развития дружеских отношений с другими девочками и взаимодействия с культурными продуктами (журналы, постеры, кассеты, наклейки и прочая коммерческая продукция, связанная с поп-сценой), чем субкультуры, в которых доминировали мальчики. Впоследствии коллега А. МакРобби С. Фрис, занимавшийся социологией музыки, назвал этот феномен девичьих досуговых практик «культурой спальни»: «Девичья культура стано-

¹ Frith S. *The Sociology of Rock*. London: Constable. 1978. P. 64.

² McRobbie A., Garber J. *Girls and Subcultures*. P. 213.

³ Ibid. P. 215.

вится культурой спальни, местом где девочки встречаются, слушают музыку и обмениваются навыками использования косметики, учатся танцевать, сравнивают свои знания о сексуальной сфере, критикуют одежду друг друга и сплетничают»¹.

А. МакРобби отмечает, что субкультура *teeny bop* отличалась от «мальчиковых» субкультур не только тем, что была безопасна, но и тем, что имела выраженный коммерческий характер. Действительно, индустрия поп-музыки поставляла нескончаемый поток поп-певцов, фанатками которых становились девочки, индустрия женских журналов увеличивала тиражи своих изданий, наполняя их постерами с фотографиями исполнителей, которых девочки обожали, звукозаписывающие компании производили тысячи записей, которые девочки коллекционировали. Субкультура *teeny bop*, таким образом, по мнению А. МакРобби, предлагала не очень много возможностей для девичьего творчества, девочкам было достаточно потреблять производимую в массовом масштабе продукцию, чтобы примкнуть к этому сообществу и ощутить радость причастности к нему.

Итак, созданная А. МакРобби концепция «культуры спальни» стала первой отчетливой теорией о наличии субкультурной карьеры у девушек, о специфических способах коммуникации и девичьих культурных практиках. Нам представляется, что концепция «культуры спальни» может быть использована и сегодня для анализа девичьей субкультурной активности. Однако, некоторые исследователи отмечают, что концепция «культуры спальни» в своем оригинальном варианте не может быть использована в современном культурном контексте без существенных дополнений. Самой острой критике подвергается идея о нетворческом характере девичьей культуры. Несмотря на ряд оговорок, сделанных А. МакРобби и Дж. Гарбер в поздних работах, девушки рассматриваются ими все же как пассивные потребители продукции, создаваемой для них подростковыми медиа. Ряд исследователей опровергают это утверждение, настаивая на том, что девичьи занятия всегда

¹ Frith S. The Sociology of Rock. P. 66.

включали в себя производство культурных продуктов, а девичья комната является «творческим пространством»¹. Сходной позиции придерживаемся и мы, поэтому уделим чуть больше внимания критическому переосмыслению концепции «культуры спальни».

*Критика и переосмысление концепции
«культуры спальни»*

Одна из наиболее последовательных критиков концепции «культуры спальни», Мери Керни, замечает, что А. МакРобби и ее коллеги уделяли слишком много внимания анализу журналов, созданных медиаиндустрией для девочек-подростков и молодых девушек². Таким образом, исследователи, которые анализировали содержание женских журналов, фактически не получали никакой достоверной информации о реальных девочках-читательницах. По мнению М. Керни, исследователи женской молодежной культуры, должны анализировать не только те тексты, которые производятся массовой культурой для девочек, но и те культурные артефакты, которые производятся самими девочками. Любая дискуссия о репрезентации девушек в мейнстримовых изданиях должна приводить исследователя к вопросу о том, как девушки воспринимают эти конструкции и как девушки сами репрезентируют себя. М. Керни полагает, что девочки могут «успешно противостоять доминирующей идеологии гендерной и поколенческой субъективности, рассказывая свои собственные истории»³.

Такой способ противостояния стереотипным представлениям о девичестве и женских интересах можно анализировать благодаря зинам (zines) – журналам, которые были популярны в начале 1990-х гг. и при этом публиковались не для продажи. Женские зины создавались для противостояния существующим в мейнстримовой культуре способам репрезентации гендера, сексуальности, класса, расы и возраста. Эти журналы

¹ Kearney M.C. Girls Make Media. New York: Routledge, 2006.

² Ibid. P. 286.

³ Ibid. P. 298.

обращали внимание на табуированные в обычных женских журналах темы домашнего насилия, самозащиты, контрацепции, аборт. Женские зины не были похожи на мейнстримовую продукцию, в них не было раздела содержания, глянцевых фотографий, нумерации страниц, платных рекламных объявлений, зато они включали рубрики обратной связи – письма издателям, обзоры и рецензии, секции DIY, в которых читательницы рассказывали о сделанных ими вещах, написанных стихах, песнях. Таким образом, начиная с 1990-х гг. девочки пытались открыто говорить о своих проблемах своими собственными голосами, а не голосами редакторов модных молодежных журналов, и именно эти тексты, по мнению М. Керни, должны были стать объектами изучения исследователей молодежной женской культуры.

Возвращаясь к классической работе А. МакРобби о девичьей культуре *teeny boppers*, М. Керни отмечает, что выводы о пассивности девочек и нетворческом характере «культуры спальни» были сделаны А. МакРобби из-за недостаточного внимания к творческим практикам девочек, таким как скрапбукинг, рисование, фотографирование, создание фотоколлажей, сочинение песен и стихов. Основная идея М. Керни заключается в том, что девочки *всегда* были создателями культурных продуктов (например, в индустриальный период, в XIX – первой половине XX века, это были рукоделие, вышивка, шитье, рисование, вязание), однако этот факт либо ускользал от внимания исследователей, либо ему не придавалось много значения. Именно поэтому нам представляются важными исследования М. Керни, которая обращает внимание на необходимость преодоления одностороннего взгляда на «культуру спальни» и демонстрирует важность полноценного описания всего спектра культурных практик, присущих современным девочкам-подросткам.

*Видеоблогинг и трансформация «культуры спальни»:
от приватности к тысячам подписчиков*

Процесс трансформации подростковой «культуры спальни» начался в 1980-е гг. благодаря развитию видеотехнологий

и распространению записывающих видеокамер, позволивших создавать любительские ролики и фильмы. Современные технологии не только позволили сделать творчество девочек видимым, но превратили спальни и комнаты подростков обоего пола из рекреационных помещений в особые пространства для активного создания и распространения медиапродуктов, в миниофисы для молодежного предпринимательства.

Интернет радикально изменил способы коммуникации и предоставил возможность «рассказать свою историю» всем, кто имеет любое устройство для выхода в сеть, будь то телефон, электронная книга с возможностью подключения к сети, планшет или привычный компьютер. Интернет предлагает почти безграничные возможности для самовыражения, общения и поиска единомышленников. Одним из главных новшеств, ознаменовавших собой начало XXI столетия, стали феномен видеоблогинга и основание самого популярного ныне хостинга для видеоконтента – платформы YouTube.

Видеоблог (англ. vlog, от video blog) – это форма блога, в котором средством передачи информации является видео. Влогингом называется создание видеоблогов, а влогером – автор видеоблогов на различных платформах. История видеоблогинга берет свое начало в 2000 г., когда американец Адам Контрас сделал первую видеозапись в своем блоге, который назывался «Путешествие»¹, и был посвящен переезду автора из его родного штата Огайо в Калифорнию для развития своего бизнес-проекта. Со временем количество видеоблогов стало расти, и журнал Forbes назвал 2005-й год годом видеоблогов². Именно в 2005 г. была создана крупнейшая видеохостинговая компания YouTube, предоставляющая услуги просмотра, загрузки, хранения и показа видео. К 2006 г. Интернет-пользователи ежедневно просматривали более ста миллионов видеороликов на данном хостинге. В 2008 г. влияние видеоблогинга в социаль-

¹ Видеоблог Адама Контраса. https://www.youtube.com/channel/UCoR8u0gKhl78Vz_AbHbxJFQ.

² Kaminsky M.S. Naked Lens: Video Blogging & Video Journaling to Reclaim the You in Youtube. Organik Media, Inc., 2010. P. 37.

но-экономической сфере стало еще более заметным. Видеоблоги стали использоваться во время предвыборных кампаний и таким образом превратились в мощный политический инструмент. С момента запуска русскоязычной локализации YouTube в 2007 г. стал развиваться видеоблогинг и на русском языке.

Исследователи отмечают, что контент, размещенный на платформе YouTube в основном представлен любительскими роликами, созданными обычными Интернет-пользователями¹. Это обусловлено интенсивным развитием и удешевлением технологий, а именно высоким качеством видеокамер на смартфонах и появлением недорогих портативных компьютеров и планшетов, оснащенных вебкамерами, а также разнообразием простых в использовании программ для редактирования видео в домашних условиях. Таким образом, любой человек, имеющий доступ к сети Интернет и простую видеокамеру, сегодня становится производителем информации, а платформы, позволяющие размещать тексты и видео, такие как Facebook, Myspace и V Kontakte, YouTube и Flickr, Telegram и им подобные, превращаются в новые медиа (new media).

Термин «новые медиа» имеет давнюю историю, и его значение успело измениться несколько раз с тех пор, как термин этот был употреблен впервые. Вначале он использовался, чтобы отличить традиционные медиа (прессу, радио и телевидение) от сети Интернет². Позднее термин «новые медиа» применялся для описания традиционных медиа, которые представляли свой продукт в оцифрованном виде в сети Интернет. Сегодня под новыми медиа понимается широкий перечень медиаформатов, однако ключевым звеном в новой медиареальности является создание медиаконтента именно пользователями – то есть теми, кому в эпоху традиционных СМИ была доступна лишь роль пассивного потребителя.

¹ *Godwin-Jones R.* Emerging technologies: Digital video update: Youtube, flash, high-definition // *Language Learning & Technology.* 2007. No. 11(1). P. 16–21.

² *Рогалева О.С., Шкайдерова Е.В.* Новые медиа: эволюция понятия. Аналитический обзор // *Вестник Омского университета.* 2015. № 1. С. 222–225.

Именно появление YouTube радикально изменило существовавшие ранее медиаландшафты: «Теперь вместо того, чтобы говорить о том, что создатель и потребитель медиаконтента находятся по разные стороны экрана, мы рассматриваем их как участников, которые взаимодействуют друг с другом согласно новому своду правил, которые пока никто из нас полностью не понимает»¹. Дж. Берджес и Дж. Грин утверждают, что производство, распространение и потребление – это структурные элементы старого медиамира, и они не могут быть использованы для описания медиареальности, созданной YouTube: «Гораздо более продуктивно сместить акцент с идеи производства, распространения и реализации и потребления медиаконтента на рассмотрение YouTube в качестве континуума культурного со/участия. Это значит, что мы должны рассматривать всех, кто загружает, просматривает, комментирует или создает продукцию на YouTube как участников, независимо от того, являются ли эти субъекты частными лицами или организациями или представителями бизнес-структур»².

Лавинообразный рост числа видеоблогов и их невероятная популярность быстро привлекли внимание исследователей, которые предложили разнообразные их классификации. В качестве примера приведем классификацию наиболее популярных в России видов видеоблогов, предложенную в исследовании, осуществленном консалтинговой компанией «Полилог», которая провела ряд экспертных интервью с представителями компаний, имевших опыт реализации рекламных проектов совместно с ведущими российскими видеоблогерами³:

1. Бьютиблог – видеоблог о красоте и уходе за собой; один из наиболее распространенных типов видеоблогов, авторами

¹ *Jenkins H.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press, 2006. P. 3.

² *Burgess J.E., Green J.B.* The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide // YouTube: Online Video and Participatory Culture. Cambridge: Polity P, 2009. P. 57.

³ Российский видеоблогинг 2015: роль и значение в коммуникациях в цифровой среде // ООО Агентство «Полилог». URL: <http://www.polylog.ru/a/pdf/2015-06-09-vlogging-analysis.pdf>.

которых преимущественно становятся девушки. Представителями жанра в отечественной блогосфере являются: Maria Way, Соня Есьман, Елена Крыгина.

2. Лайфстайлблог – личный дневник, в котором блогер делится насущными проблемами, рассказывает о прошедших событиях дня, о планах и волнующих его темах. (В отечественной блогосфере этот жанр представлен следующими именами: Катя Клэп, Рома Желудь, Саша Спилберг, Юлия Пушман, Марьяна Ро).

3. Игровой блог – направление, популярное среди геймеров, оно посвящено онлайн- и видеоиграм. Чаще всего игровые блоги представляют собой обзоры новых видеоигр и летсплеи (от англ. let's play – давайте поиграем) – записи прохождения игры на камеру, сопровождающиеся комментариями. (Например, каналы пользователей: Илья Мэддисон, Стримерша Карина, Mr. Ololoshka).

4. Обзоры – этот жанр предполагает обзор новостей, фильмов, музыкальных альбомов и т. д. В видеоблогинге обзор чаще всего является кратким и поверхностным: по большей части он состоит из мнения автора и его критических замечаний. (Например: +100500, This is Хорошо, Игромания, Дмитрий Пучков, BadComedian, Руслан Усачев, Андрей Нифедов, Илья Мэддисон).

5. Блог путешественника (Travelvlog) – жанр, который используют путешественники, чтобы делиться с окружающими своими впечатлениями от посещения новых мест. Стремясь сделать видеоблог интереснее для зрителя, некоторые из них выбирают формат, предполагающий выживание в чужой стране/городе при ограниченном количестве денег. (Представителями являются Поехавший, Мир Наизнанку, Сергей Доля, Александр Кондрашев).

И мужчины, и девушки используют все преимущества видеоблогинга, однако женский опыт видеоблогинга имеет свою специфику и отличия. Необходимо отметить, что количество девушек, ведущих видеоблоги, увеличилось за последние 10 лет. Ранее основной проблемой исследователи видели гендерный дисбаланс с превалированием мужчин-создателей медиа-

контента. Согласно статистическому исследованию 2013 г., из 100 YouTube каналов с наибольшим числом подписчиков (количество подписчиков в некоторых случаях достигает 15–20 миллионов человек) только 6 каналов принадлежали девушкам¹. В 2017 г. количество каналов с наибольшим числом подписчиков, которые принадлежат девушкам, возросло до 18.

Каналы с меньшим количеством подписчиков являются более многочисленными (новые каналы могут иметь аудиторию до 100 человек, более популярные – до 1000 и даже 4–5 тысяч, а в некоторых случаях число подписчиков может приближаться к 100-тысячному рубежу). Основные жанры, в которых чаще всего выступают девушки, – это бьютиблогинг, лайфстайлблогинг, а также летсплеи и трэвелблоги. Популярность бьютиблогов сегодня является общемировой тенденцией; так, например, британка Zoella на данный момент имеет 12 миллионов подписчиков на своем канале YouTube². В российской бьютиблогосфере наиболее влиятельными бьютиблогерами являются Мария Вэй с каналом Maria Way (4 миллиона подписчиков)³, Соня Есьман (более полутора миллиона подписчиков), Елена Крыгина со своим каналом Elena Krygina (около 800 тысяч подписчиков)⁴ и Анна Овсянкина с каналом Estonianna (около 700 подписчиков)⁵. Ведущим блогером в жанре лайфстайлблог является 24-летняя Екатерина Трофимова со своим каналом TheKateClapp (почти 6 миллионов подписчиков)⁶.

¹ Girls on YouTube: Gender Politics and the Potential for a Public Sphere. <https://journals.mcmaster.ca/mjc/article/view/280>.

² Канал Zoella. <https://www.youtube.com/channel/UCWRV5AVOIKJR1Flvgt310Cw>.

³ Канал Марии Вэй. <https://www.youtube.com/channel/UCQNax8LsGh3EiLF4WmNgDZA>.

⁴ Канал Елены Крыгиной. <https://www.youtube.com/channel/UCEON0tkb7zgrJJbXQzdpCKA> (дата обращения: 25.10.2017).

⁵ Канал Анны Овсянкиной. <https://www.youtube.com/channel/UCU9eh0Sf71pbWYzppi-Xe1Q>.

⁶ Канал Екатерины Трофимовой. <https://www.youtube.com/channel/UCC83ear-hc6uFQHRJ2F2LNq>.

Многие девушки ведут блоги, посвященные нескольким темам одновременно – косметике, повседневным делам, обзорам фильмов и музыки, рассказам о ремонте в квартире, о походах в магазины или к врачам. Женский видеоблогинг представлен в самых разных возрастных категориях, многие ныне известные блогеры начинали свою карьеру в 14–16 лет и продолжают вести свои интерактивные дневники и сейчас, когда им уже исполнилось 25–26 лет. В среднем, именно этот возрастной промежуток с 14 до 25 лет является периодом наибольшей активности для девушек, которые ведут блоги и для их подписчиков. Популярные видеоблоги довольно быстро привлекают внимание рекламодателей и таким образом хобби становится работой, приносящей значительные доходы. Так, согласно сайту SocialBlade, (принадлежит одноименному агентству SocialBlade, реселлеру одной из самых крупных в мире медийной сети RPM Network), ведущему статистику популярных каналов YouTube, ежемесячные доходы блогера Екатерины Трофимовой (TheKateClapp) колеблются в промежутке между 5 и 70 тысячами долларов США. Таким образом, ведение видеоблога может стать очень выгодным предприятием, в связи с чем некоторые семьи намеренно выбирают «карьеру» блогера для своего ребенка, помогая ему делать видеозаписи и инвестируя деньги и время в этот процесс. В связи с тем, что сегмент детского YouTube невероятно быстро набирает популярность в России и за рубежом, количество детских блогов с ведущими в возрасте 5–8 лет будет возрастать. Однако, большая часть подростковых видеоблогов на первом этапе производится без участия родителей, самостоятельно или при поддержке друзей-сверстников.

В основном, девушки создают видеоблоги, сочетающие элементы лайфстайлблога и бьютиблога, что дает довольно им большую свободу в выборе тематики и способов ее презентации. Девушки делятся информацией о косметике, одежде, стратегиях шоппинга, рецептах, о музыке, которую они слушают и видео, которое они смотрят. Перед камерой они пробуют необычную или вполне обычную еду, делают прически, рассказывают факты из своей биографии, устраивают экскур-

сии по квартире, делают обзоры содержимого своего рюкзака или косметички, купленных канцелярских товаров к новому школьному году, общаются с подписчиками и выполняют их просьбы – например, читают скороговорки, поют какую-то заказанную фанатами и подписчиками песню, показывают содержимое шкафа или мусорной корзины. Часто ролики о жизни и рутинных событиях дополняются шутками, скетчами и смешными монологами на разнообразные темы. Важно отметить взаимодействие подписчиков канала с автором канала – зачастую новые темы, которые будут представлены в следующих видеороликах, предлагает именно аудитория, иногда такая форма взаимодействия основана на идее «доната» (от англ. donation – пожертвование) – переводе определенной суммы денег за то, чтобы автор канала затронул именно эту тему или дословно прочитал сообщение подписчика.

Запись видеоролика требует определенных технических средств, если на первых этапах подросткам достаточно простой камеры и микрофона, то в дальнейшем, требования к техническому оснащению становятся все более серьезными, поскольку только качественный ролик с хорошо выставленным светом и четким звуком может привлечь новых подписчиков и помочь расширить аудиторию. Поэтому, те авторы блогов, которые планируют в дальнейшем монетизировать свои каналы, стремятся повысить качество записи и дополнить ролики интересными визуальными эффектами с помощью компьютерных программ редактирования видео. Редактирование снятого видео – очень важный элемент культуры блогинга, поскольку развивает компетенции подростков и помогает им лучше ориентироваться в программном обеспечении и приобретать новые навыки. То, как именно автор данного канала снимает ролики, какие подручные или специальные средства используются им для этого, с какими проблемами сталкивается и какие «лайфхаки» – хитрости – применяет для их решения, также может стать темой для нового видео. В данном случае, аудитория и подписчики могут увидеть не только сцену, на которой автор

блога представляет себя и свою историю, но и закулиссе, которое обычно недоступно для зрителей¹.

Типичный видеоролик в среднем длится от 5 до 15 минут и обычно начинается с приветствия и представления себя, а также с озвучивания темы, которая будет обсуждаться. Местом действия чаще всего является собственная комната девушки, то есть на заднем плане мы видим часть комнаты, или специальную зону, которая чаще всего попадает в кадр, если автор канала не устанавливает специальную конструкцию для создания нейтрального фона. Чаще всего девушки стараются, чтобы в кадр попадала часть их комнаты, был виден шкаф, стол, кровать или диван, таким образом они достигают эффекта присутствия и реальности и аутентичности происходящего. В этом случае все подписчики могут наблюдать условия, в которых живет их ровесница, получают возможность побывать в виртуальных гостях, не покидая собственной комнаты.

Таким образом, мы видим, что девичья спальня уже не является закрытым пространством, куда могут получить доступ только лучшие подруги и бойфренд. Авторы каналов разрушают атмосферу приватности, позволяя иногда тысячам незнакомых людей увидеть место, где они живут, спят и проводят большую часть времени. Таким образом разрушается дихотомия «частное–публичное»: теперь эти сферы взаимно пересекаются, однако подобное вторжение постороннего взгляда не вызывает напряжения или дискомфорта у хозяек комнат.

Создание видеоблога – трудоемкий процесс, требующий продумывания сюжета ролика, подготовку и в некоторых случаях репетиции, а также значительных творческих усилий и немалых экономических вложений. Работа над видеоблогом может стать будущей профессией, и девочки получают возможность сформировать и отточить предпринимательские навыки и навыки взаимодействия с брендами, которые представляют продукцию для обзоров самым популярным блогерам, а если она останется хобби, то в таком случае эта работа стано-

¹ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, 2000.

вится важным опытом самоорганизации, планирования времени и рабочей недели, поскольку для успешного блогинга ролики должны появляться в сети с определенной регулярностью.

Подростковый видеоблог – это уникальный инструмент для интенсификации и наращивания каналов коммуникации, подписчики активно взаимодействуют с авторами канала и друг с другом в комментариях, выстраивая собственную информационную сеть. Видеоблоги – это безусловно пример новых медиа, которые подростки создают для себя и о себе, разрушая таким образом монополию взрослых на формирование информационной повестки. Видеоблоги это еще и обучающий инструмент, поскольку девочки и девушки очень часто устраивают различные мастер-классы, записывают обучающие видео и видео в жанре «know how», тем самым они создают и собственную сеть с образовательным контентом.

Девичий видеоблогинг дает возможность создать безопасное пространство, где девочки и девушки могут свободно конструировать свою идентичность, осуществляя и наблюдая за тем, как другие осуществляют рутинные действия. «Быть ответственной за развитие своей идентичности очень важно и новые медиа кажется способны обеспечить девушек пространством, где они смогут сделать процесс обретения идентичности более интенсивным, и проживая его онлайн»¹. Ряд исследователей однако, отмечает, что популярные блогеры безусловно привлекают внимание благодаря своим личным качествам, своим способностям делать увлекательные, интересные, смешные или полезные видео, однако популярность довольно быстро приводит к взаимодействию блогеров с популярными брендами, которые заказывают размещение рекламы. Присутствие коммерческих брендов в таком случае также становится структурирующим элементом для нарратива видеороликов, которые таким образом должны вписываться в экономический

¹ *Banet-Weiser S. Branding the Post-Feminist Self: Girls' Video Production and YouTube // Mediated Girlhoods: New Explorations of Girls' Media Culture / Ed. by M. C. Kearney. New York: Peter Lang, 2011.*

контекст узнаваемых вещей, образов и текстов¹. В этом случае девушки начинают рассказывать не только «свои истории», но и транслировать ценности массовой культуры потребления, а их подписчицы считают призыв выстраивать свою идентичность посредством потребления определенных товаров, услуг и практик ухода за собой.

Тем не менее, феномен подросткового видеоблогинга демонстрирует, что «культура спальни» претерпела революционные изменения за последние две декады. В настоящее время невозможно говорить о нетворческом и потребительском характере подростковой и особенно девичьей культуры. Сегодня девушки имеют доступ к компьютерным технологиям и сети Интернет, что позволяет им активно участвовать в создании фэнзинов и фанфиков, фильмов и роликов, производить музыку, заниматься вебдизайном, вести блоги и видеоблоги, создавать авторские украшения, одежду, выпечку, рекламировать и продавать свою продукцию, вести мастер-классы, публиковать свои литературные произведения.

Безусловно, далеко не все девочки в равной степени обеспечены материальными ресурсами и не все имеют постоянный и качественный доступ к Интернету. Не всех девочек поддерживают родители, родительский контроль и ограничения по-прежнему создают препятствия для самовыражения в сети Интернет, которая нередко воспринимается учителями и родителями как зона риска. Тем не менее, совершенно очевидно, что пассивное потребление медиапродукции никогда не являлось структурирующим элементом девичьей культуры, а в наши дни, благодаря технологическому прогрессу, девичья культура обладает еще большим потенциалом самовыражения и еще более эффективными инструментами противостояния гегемонии массовой культуры.

В этой главе мы рассмотрели культурные практики и способы взаимодействия нескольких сетевых молодежных культур, существовавших в России в эпоху раннего Рунета и активно развивающихся в наши дни, в фокусе нашего внимания

¹ Ibid. P.10.

была преимущественно мужская по гендерному составу субкультура падонков, коммуникативные стратегии троллей и девичий видеоблогинг как современная форма подростковой «культуры спальни». Обращаясь к теоретической части данной главы, мы можем утверждать, что наиболее эффективным инструментом описания этих культур является постсубкультурный подход, который описывает современные формы коллективного присутствия и взаимодействия молодежи как структурированные не по субкультурной, а по племенной модели.

Глава IV

**ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ
СМЫСЛОПОЛАГАНИЯ**

1. Понятие «смысл» в философии и истории культуры

В гуманитарной науке нет единой общепринятой трактовки смысла, как нет и стандартной теории, объясняющей его создание. Между тем, смысл представляет собой достаточно серьезную проблему для анализа. Трудность связана с тем, что смысл по природе своей необъективен. И в этом он похож, например, на понятие «бессознательное» в психоанализе. Мы можем высказывать некий смысл, но не можем его изучить. Любая попытка сформулировать смысл высказывания приводит к созданию нового, абсолютно самостоятельного текста, который содержит какой-то еще смысл, который, в свою очередь, требует отдельных усилий для понимания. Объектом исследования может стать высказывание, а может и событие. Но смысл уточняется, скорее, косвенным образом, через сопоставление этих двух горизонтов. Задача заключается в том, чтобы прояснить основной механизм формирования и постижения смысла с тем, чтобы применить его к текстам современной культуры. В соответствии с общей логикой развития теории смысла можно рассмотреть несколько стратегий формирования смысла (гносеологию смысла), выявить отношение смысла и предмета (онтологию смысла) и уяснить ценностные характеристики смысла (аксиологию смысла).

Представления о соотношении смысла и предмета имеют свою историю. Обратимся к примерам из философии Нового времени, основополагающим для которой было противопоставление эмпиризма и рационализма. Ф. Бэкон, например, считал, что чувственный опыт обладает статусом безусловной реальности, только чувство позволяет познавать предметы непосредственно и, следовательно, достоверно. Познание в этом случае должно сопровождаться определенными процедурами,

четко расписывающими, как отделять «субстрат» вещи от ее формы и что в вещи должно быть познаваемо. Противоположную позицию занимал Р. Декарт, который считал, что из эмпирических источников неправомочно делать вывод о существовании вещей. Легитимным же способом познания оказывается в таком случае мышление. Причем то, что мышление принципиально отделено от эмпирической реальности, не препятствует достоверности познания, поскольку все истинные вещи должны обладать всеобщностью и, следовательно, должны быть более умопостигаемыми, нежели чувственными. В обоих вариантах мы видим возможность непосредственного познания вещей: в одном случае через чувства, в другом – через мышление. Культура здесь понималась как система представлений, отвечающих на вопросы, ответ на которые не дает сама природа. В таких концепциях понятие «смысл» не было востребовано, поскольку в них отношение сознания и бытия не является проблемой: познание понималось как непосредственное и, следовательно, соответствующее действительности.

Принципиальную недостаточность этих воззрений показал И. Кант. Для И. Канта система знания не может пересечься с миром вещей, поэтому она существует независимо. Эту позицию прокомментировал Ж. Делез, пояснив, что у И. Канта «фактическая сторона знания состоит в том, что мы обладаем априорными представлениями (позволяющими нам выносить суждения)»¹ и, следовательно, знание оказывается не согласованным с внешним для субъекта миром. Философии культуры, основанные на такой гносеологии, пытались объяснить культуру из нее самой, выяснить природу формы, опираясь на саму форму. Понятие «смысл» уже присутствует, но еще не обладает значимостью, поскольку не содержит в себе чего-либо, выходящего за пределы определения вещи. Это хорошо видно на примере философии Г. Зиммеля, у которого понятие «смысл» присутствует как опосредующее отношение Природы

¹ Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. СПб., 2001. С. 156.

и Культуры, но является лишь ограничением определения, т. е. именно тем в предмете, что интересует говорящего. Культура для всей философии Нового времени представлялась лишь способом постижения и осмысления вещей.

На смену этой позиции приходит другая, обоснование которой можно найти у Л. Витгенштейна. Л. Витгенштейн показал, что предметом исследования и познания является не вещь, а событие. У Л. Витгенштейна обнаруживается четкое соответствие языка и мира, представленного серией событий. Любое знание может существовать только в форме языка. Язык же отсылает, передает не вещи, как это было в классической логике, а события, отношения вещей между собой. Вещь представляется здесь абстракцией, созданной воображением из того события, о котором говорится в данный момент. Поэтому ни в воображении, ни в мышлении нельзя говорить о соответствии знания действительности. Чувства, может быть, и представляют истинный образ вещи, но для того, чтобы узнать вещь через чувства, все равно приходится пользоваться средствами языка, и, следовательно, мир предстает как событие, «мир есть все, что происходит»¹. Так вводится различие между тем, о чем говорится, и тем, что говорится. В результате необходимость понятия «смысл» в любом анализе отношения человека и бытия становится очевидной.

Принципиально дополнил это суждение З. Фрейд, показавший, что адекватное выражение события в языке невозможно, поскольку структура языка не предполагает той определенности, которая требуется для установления соответствия. Дальнейшее развитие этой темы подхватил структурный психоанализ. Согласно Ж. Лакану, язык подразумевает не столько вещь, сколько значение – то в вещи, о чем говорится: «Когда говорят об означаемом, часто думают о вещи, тогда как речь идет о значении. Тем не менее, каждый раз, как мы говорим, мы говорим определенные вещи – означиваемое через означаемое»².

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 5.

² Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. М.: Гнозис, 1998. С. 323.

З. Фрейд и Л. Витгенштейн сформулировали предпосылки для философии культуры, с которыми она, впрочем, к тому времени уже работала. Речь идет лишь о логическом обосновании новой позиции. Исходя из этих предпосылок, получается, что художественный текст играет не менее важную роль в познании мира, чем научный. А это сразу же переносит понятие «смысл» из гносеологии в философию культуры, освобождает знание от однозначного соответствия вещам и, следовательно, ставит понятие «смысл» на одном уровне с понятием «истинность». Смысл высказывания теперь обращает на себя достаточно внимания, поскольку он свидетельствует о том, какое значение имеет то или иное высказывание в соответствующем контексте и определяет тот процесс конституирования события, через посредство которого субъект действует в мире.

Дальнейшее развитие этой темы можно найти у М. М. Бахтина, предложившего новое понимание смысла как законченного целого, выражение которого возможно только в виде события, но при этом предметом знания является все-таки не отношение, а целое, которое выражается через отношение к другому. «Выразительность события является, безусловно, решающей характеристикой, с помощью которой Бахтин преодолевает разведение внешнего и внутреннего как двух изначально противоположных друг другу бытийных сфер»¹. Смысл, таким образом, отделяется от способа выражения: он имманентен знанию и не может претендовать на соответствие действительности. Смысл приобретает самостоятельность и окончательно становится объектом философии культуры.

В контексте соотношения смысла и вещи рассматривает эту проблему В. Беньямин. Он показывает, что в классическом понимании вещь определяется через ее индивидуальность, неповторимую совокупность особенностей. Но это не единственно возможный взгляд, есть принципиально иное решение. Вещь лишается своей «ауры» и перестает быть значимой как индивидуальная, зато приобретает особую важность функция вещи.

¹ *Щитцова Т.В.* Событие в философии Бахтина. Минск: И. П. Логинов, 2002. С. 243.

Функция подменяет собой индивидуальность, и вещь приобретает ценность не в силу своей «ауры», а в силу своей функции. Функция изначально ориентирована на группу пользователей, поэтому вещь выглядит как созданная для конкретного человека, а на самом деле полностью повторима и не может быть особенной. Так в культурной практике исчезает вещь, и ее заменяет собой функция, смысл. Важно не то, что исполняет функцию, а то, какую функцию исполняет та или иная вещь.

Культура в таком случае является совокупностью смыслов, полностью охватывающих отношение человека к реальности. «Культура представляет собой специфическую *форму бытия*, возникновение, существование и изменение которой связано *исключительно с человеком и определено его деятельностью*»¹. Объективный мир важен постольку, поскольку деятельность человека направлена на него, но качественное различие между вещами проявляется опосредованно. Смысл вещи зависит не от самой вещи, а от способа использования. Возникает некоторое противопоставление вещи и ее смысла. Вещь сама по себе, вне опыта, оказывается бессмысленной. Только в опыте человек наделяет вещь функцией и через эту функцию определяет ее смысл. «Это “ради чего” как раз и позволяет сделать ряд существенных выводов, связывающих корректность процедур дефинициации с реальным контекстом, в пределах которого “вещь” функционирует. Сам феномен “за себя” не говорит, он “просто вещь”»². Смысл оказывается навязан вещи сознанием. Под смыслом понимается отношение субъекта и вещи, представленное в виде использования (или иной формы взаимодействия) данной вещи. Смысл определяется как событие, которое имеет три измерения: субъектное, объектное и правила конституирования, представленные чаще всего языком и являющиеся неотъемлемой частью события высказывания.

¹ Солонин Ю.Н. Понятие культуры: методологические и онтологические проблемы ее сущности // Введение в культурологию. Курс лекций. СПб., 2003. С. 14.

² Соколов Е.Г. Искусство в системе культуры // Введение в культурологию. Курс лекций. СПб., 2003. С. 55.

Событие может включать в себя множество разных смыслов, а один и тот же смысл может относиться к различным предметам. Любое событие предполагает множество смыслов, каждый из которых находится в возможности до тех пор, пока событие не случится, в результате чего один из смыслов становится актуальным. Общая задача философии культуры «стоит в том, чтобы... показать, что “смысл” и “событие” суть одно и то же – показать, что они “одно и то же”, но не “то же самое”»¹. Субъект воспринимает именно смысл вещи, поэтому мир в восприятии предстает как серия (для непосредственного сознания) или целая паутина (для рефлексивного сознания) пересекающихся серий событий, по которым и «скользит» сознание. Снимается проблема объективного познания, различие между вещами (необходимое условие познания) возможно только в субъективном отношении. Мир вещей предстает наподобие хаоса (в античной трактовке), как полное отсутствие различия. Вещи переживаются субъектом как орудие, средство для достижения определенных целей, поэтому они необходимо несут в себе определенный смысл. Смысл, однако, отличен от функции вещи, поскольку он дается не сам по себе, но в системе вещей-знаков, которая во многом и определяет этот смысл. «Серии не могут организовываться произвольно, они определяют себя»². Бессмысленных вещей не может быть: любая вещь изначально, просто по способу данности, занимает некоторое место в системе и, соответственно, оказывается наделена определенным смыслом.

Различие между смыслом и функцией определяется в данном случае тем, что смысл образуется в отношении вещи, субъекта и культуры. Важно различать отношение субъекта и культуры, определяющее цель использования данной вещи, и отношение вещи и культуры, а именно, то место, которое занимает данная вещь в системе вещей, образующих данную

¹ *Свирский Я.* Смысл события (на фрактальной кромке безумия) // Событие и смысл (Синергетический опыт языка). М., 1999. С. 103.

² *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 62.

культуру. Это различие особенно актуально для современной культуры, в которой *«чтобы стать объектом потребления, вещь должна сделаться знаком, то есть чем-то внеположным тому отношению, которое она отныне лишь обозначает, – а стало быть, произвольным, не образующим связной системы с данным конкретным отношением, но обретающим связность, то есть смысл, в своей абстрактно-систематической соотнесенности со всеми другими вещами-знаками»*¹.

Смысл является одним из центральных понятий современной философии культуры. Можно выделить несколько основных теорий смысла. В первой теории смысл предстает как чистое событие, различие, взятое само по себе. Наиболее полно эту теорию развил Ж. Делез. Ж. Делез пишет, что *«повторение является высшей степенью различия»*². *«Повторение, – по мысли Ж. Делеза, – неизбежно, поскольку оно конститутивно для жизни: процессы повторения разворачиваются во всяком живом существе по ту сторону сознания; это процессы пассивного синтеза, образующие “микроединства” и задающие образцы привычек и памяти, они конституируют бессознательное как “интегративное” и дифференцирующее»*³. Различие позволяет наделить субстанцией вещь, данную через событие, и таким образом сделать само событие самостоятельным.

Такая постановка вопроса порождает новые проблемы: событие замыкается на себе, от него невозможно перейти к другому событию, повторение оказывается чистым повторением и не позволяет говорить о существовании. Очевидным выходом из такого заикливания могло бы быть вмешательство субъекта. Но субъект в этой теории не обладает самостоятельностью, он дан лишь как одно из отношений смысла. Позиция субъекта может быть проанализирована с двух сторон: со стороны автора и со стороны читателя. Автор для понимания текста не требуется, он скорее мешает его пониманию. *«Удаление Авто-*

¹ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 214.

² Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 23.

³ Дианова В.М. Повторение как категория нетрадиционной эстетики // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 60.

ра... – это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразуется весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется»¹. Позиция читателя более интересна – она непосредственно участвует в конституировании смысла. Но именно постольку, поскольку эта позиция задействована в образовании события, она не может служить опорой для перехода от одного смысла к другому. Совершить переход от одного события к другому на основании внешней позиции субъекта не удастся.

Определение смысла, с которым Ж. Делез работает в «Логике смысла», таково: «Смысл – это и выражаемое, то есть выраженное предложением, и атрибут положения вещей. Он развернут одной стороной к вещам, а другой – к предложениям. Но он не сливается ни с предложением, ни с положением вещей или качеством, которое данное предложение обозначает. Он является именно границей между предложениями и вещами»². Смысл не обладает собственным существованием, пока не включен в структуру текста, обязательно должен быть субъект, который актом восприятия формирует исходное событие, которое и является смыслом. Смысл заключает в себе отношение между текстом и миром и, следовательно, является ключевым при любом анализе познания. Философская трактовка смысла позволяет прояснить механизмы возникновения и функционирования понятийного мира культуры, а также прояснить характер отношений между человеком и миром.

2. Прочтение текстов современной культуры

Виртуальность и реальность

Важной частью современной культуры являются компьютерные технологии. В первую очередь они проявляются в сфере коммуникации и культурных практик, т. е. в формирова-

¹ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 367.

² Делез Ж. Логика смысла. С. 41.

нии текстов. Современные технологии фактически трансформируют ту картину мира, в которой живут современные люди и, следовательно, влияют на окружающие нас социокультурные процессы.

В книге «Добро пожаловать в пустыню реальности» С. Жижек показывает, что современные медиа влияют на саму реальность. С. Жижек принадлежит к той традиции, которая полагает в качестве реальности не столько внеположенную познающему субъекту сущность, сколько тот образ мира, который является реальным. Мы можем, вслед за С. Жижеком, говорить о том, что форма коммуникации структурирует саму реальность. Источником этого процесса оказывается форма коммуникации. «Виртуальная реальность просто генерализует эту процедуру предложения продукта, лишённого своей субстанции: она обеспечивает саму реальность, лишённую своей субстанции, сопротивляющуюся твёрдому ядру Реального – точно так же, как кофе без кофеина обладает запахом и вкусом кофе, но им не является, виртуальная реальность переживается как реальность, не будучи таковой. Однако в конце этого процесса виртуализации мы начинаем переживать саму «реальную действительность» как виртуальную»¹.

Виртуальность сама по себе создает модель мира, в которой она становится реальнее того, что раньше называлось реальностью. Последствием этого, по С. Жижеку, оказывается то, что вещи тоже перестают быть реальными и переходят в сферу виртуального. «На современном рынке мы находим множество продуктов, лишённых своих злокачественных свойств: кофе без кофеина, сливки без жира, безалкогольное пиво... И список можно продолжить: как насчет виртуального секса как секса без секса, доктрины войны без потерь (с нашей стороны, конечно) Колина Пауэлла как войны без войны, современного переопределения политики в качестве искусства квалифицированного управления как политики без политики, вплоть до терпимого либерального мультикультурализма как опыта

¹ Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / Пер. с англ. А. Смирного. М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С. 17–18.

Другого, лишённого своей “другости”»¹. Меняются вещи, меняются общественные отношения и устои. Фактически, большая часть европейской культуры оказывается в ситуации постоянного изменения и трансформации.

Происходящие изменения становятся настолько очевидными, что они могут быть описаны и вне рефлексивного анализа, например, они уже могут быть проанализированы в газетах. В качестве примера приведем текст политического обозревателя и журналиста А. Гопника «Век фактов закончился»². В этом тексте автор анализирует достаточно приземленные сюжеты: он пишет о том, как американские политики обращаются с языком и фактами, и показывает, что классический аргумент политических дебатов «Это ложь!» практически не используется современными политиками. Вместо этого политики все чаще обращаются к высказываниям, суждениям, образам и сюжетам, которые находятся вне категории истинности. Другими словами, суждения в политике обращены не к реальному, а к символическому. Категория истинности, как и механизмы ее проверки, сформировались вместе с научным познанием в основном в Новое время. Современная медиакультура, по мнению А. Гопника, пользуется принципиально иными механизмами проверки истинности, намного более архаичными. В качестве примера подобных механизмов он выделяет «Суд в битве и ордалию, полагающие суждение в руки Божьи».

Этот возврат к архаичным механизмам был инспирирован, помимо всего прочего, современными технологиями. «Эпоха фактов подходит к концу: то место, которое было занято «фактами», сейчас постепенно занимают данные»³. Данные оказываются важнее фактов не потому, что они добываются автоматически разными формами искусственного интеллекта, а из-за того, что люди больше не доверяют фактам. Медиа постоянно утверждают, что факты часто лгут. Понятно, что речь идет не о научных фактах, а о той платоновской «тени» науки, кото-

¹ Там же. С. 20.

² *Gopnik A. The Age of Fact is over // NewYorker. Feb. 07, 2011.*

³ *Ibid.*

рая попадает в пределы повседневной коммуникации. Типичной оказывается фраза американского комика С. Кольберта, который в одном из своих шоу, изображая президента США Дж. Буша, говорил: «Я не доверяю книгам. В них мы видим одни факты, ничего душевного. А факты – это именно то, что разрывает нашу страну на части». Президент ничего такого никогда не говорил, но слова комика для многих избирателей оказались более убедительными, чем речи политика.

Данные поисковых машин вроде Гугла выглядят для многих людей более убедительными, чем слова С. Кольберта и намного более убедительными, чем те мысли, тексты и факты, которые мы видим, слышим и читаем в различных медиаформатах. Утверждение С. Жижека, что виртуальность становится абсолютно реальной, становится достоянием общественности. Реальность виртуального оказывается общепризнанной и всем понятной. И это странно, потому что типичная и распространенная модель описания действия СМИ часто прибегает к неосознанности убеждения, предполагает, что люди не замечают подмены. Переход от телевидения и газет к технологиям Интернета привел к тому, что восприятие виртуальности стало осознанным и продуманным.

Влияние технологий на современные процессы

Исследователи часто отмечают, что технологии способствуют формированию массовой культуры. Связано это с «усреднением» людей, нивелированием различий между ними. Технический прогресс приводит к увеличению роста и качества жизни, но он также способствует унификации образа жизни. Многие достижения современной культуры связаны с массовым производством и с масштабированием всех технологических процессов. Унификация здесь – это не просто упрощение, но необходимая технологическая мера, без которой подобные процессы в принципе невозможны. П.-П. Вербек, перефразируя другого известного американского философа А. Боргмана, пишет: «Подобные технологические алгоритмы становятся возможными и действительными благодаря тому, что действительное присутствие вещей заменяется доступностью тех воз-

возможностей и функций, которые предлагаются разнообразными устройствами»¹. Вещь оказывается подменена функцией, которая, является избыточной и не присутствует как нечто, расположенное здесь и сейчас. Уравнивание людей в этом контексте – это не усреднение субъектов, но констатация равных возможностей по функционированию. Равенство само по себе – это равенство перспектив, планов и планируемого будущего, но никак не настоящего, как и знаменитое варенье в тексте Л. Кэролла («Варенье на завтра, но не на сегодня»), равенство существует только в языке и проявляет себя только в процессе коммуникации. «Становясь все более и более доступной, технология позволяет людям осознавать свои желания, смещая акцент с того, как эти желания могут быть реализованы»².

Проблема равенства и проблема реальности оказываются слиты воедино. Равенство в современном обществе основывается на технологиях, а технологии смещают жизнь людей в сферу виртуального. Виртуальность подменяет собой реальное, результатом чего оказываются многочисленные социокультурные изменения. С. Жижек по этому поводу пишет: «И дело не в том, что Голливуд создает некое подобие реальной жизни, лишенной веса и материальной инерции; в позднекапиталистическом потребительском обществе “реальная социальная жизнь” сама так или иначе приобретает черты инсценированной подделки, в которой соседи из нашей “реальной” жизни ведут себя подобно актерам и статистам... окончательная истина капиталистической утилитарной бездуховной вселенной состоит в дематериализации самой “реальной жизни”, в превращении ее в призрачное шоу»³.

Пик расцвета подмены реальности связан с технологиями Интернета. Они сделали процесс коммуникации (выражение и формирование желаний в первую очередь) настолько простым и ясным, что практически уничтожили опосредование между

¹ Verbeek P.-P. What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design. N.Y.: Penn State University Press, 2005. P. 188.

² Ibid. P. 181.

³ Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. С. 22.

информацией и субъектом. На протяжении большей части истории европейской культуры знание было трудно добываемым. В устной культуре знание маркируется как нечто сакральное, потаенное. Книгопечатание сделало процесс обучения намного более простым, но сохранило разрыв между человеком и знанием – за книгами, как минимум, надо было зайти в библиотеку или в магазин. Современные технологии позволяют получить практически любые данные почти мгновенно, достаточно просто взять в руки смартфон. На уровне официального нарратива доступны только публичные, не слишком важные вещи, но постоянные скандалы и расследования по поводу утечек данных показывают, что, на самом деле, открытым является намного более широкий пласт данных.

Современному человеку подчас не требуется практически ничего знать. Намного более важным оказывается умение искать и находить информацию. Успешность поиска зависит от способности субъекта фильтровать и выбирать наиболее адекватные источники информации. Современная информационная сеть настолько «зашумлена», что просто придумать «ключевое слово», чаще всего, мало: нужно четко понимать, где мы встретим содержательный текст, а где – бессмысленный набор букв. Развитие Интернет-технологий приводит к постоянной необходимости заниматься рефлексией и задавать вопросы: «Откуда я это знаю?», «Могу ли я доверять данному источнику?». Востребованными оказываются классические научные методы проверки истинности. Так, истинной считается та точка зрения, которая чаще всего встречается на просторах глобальной сети, процедура утверждения истинности привязывается к повторению данного факта. Не менее часто в «Интернет-расследованиях» встречается такой критерий истинности, как непротиворечивость суждения. С помощью этого критерия проверяются разнообразные тексты из рубрики «Новости». Информационные технологии буквально подталкивают пользователя к вопросу об источнике его знания.

Тотальная доступность данных распространяется в том числе и на вещи, которые нас окружают. В качестве примера можно привести концепцию Интернет-вещей (IoT), которая

выстраивается на модели доступности многих окружающих нас вещей – от холодильников, чайников и утюгов до электрических розеток и дверных замков – через информационную сеть. Управление подобными вещами напоминает телепортацию, я могу включить чайник или сварить кофе, не подходя к конкретным предметам. Подмена присутствующей вещи ее функцией доведена здесь до предела. Вещь (как нечто, занимающее определенное место в пространстве и времени) оказывается лишней и избыточной. Если еще 20–30 лет назад мы говорили о том, что гаджеты – это вещи с избыточной функциональностью, то сейчас мы можем констатировать, что во многих ситуациях избыточной становится вещь, достаточной же оказывается чистая функция.

Разница между вещью-образом и ее функцией заключается в том, то вещь требует некоего пространственного присутствия здесь и сейчас, а функция довольствуется чистой вероятностью, простой логической возможностью. Противоположность вещи и функции, реального и виртуального, лежит в том же измерении, что и противоположность знания (факта) и данных. Факт есть нечто, что можно знать. Знание рождается как результат некоторого сознательного усилия по сопоставлению, объединению, анализу или противопоставлению фактов. В противоположность этому данные, которые поставляет пользователю поиск, чаще всего не являются знанием в строгом смысле этого слова, так как они не могут быть сопоставлены ни с чем вокруг. Знания предполагают понимание, но поисковая система чаще всего выдает сведения, которые не требуют понимания или потому, что уже были осмыслены, или же потому, что пониманию не подлежат. Субъект получает данные так быстро, что времени на понимание уже не остается. Искать проще, чем анализировать; найти проще, чем понять.

Проблема истинности и лжи в информационном и медиа пространстве

Современная культура изменяет не только окружающие нас знаки, но и сам процесс смыслополагания. Медиаатекст

ставит своей целью создать осмысленную и завершенную форму, позволяющую выразить комплексную идею или концепт. В сфере визуальной коммуникации ключевым местом чаще всего является композиция. Апогеем данного подхода стал авангард, с его принципиальным отказом от изобразительности и столь же декларативной работой с цветом и формой. В художественной литературе целостность произведения выражается, скорее, в сюжете, при посредстве которого задается персонаж и все, с ним происходящее. Проблема формирования произведения в медиакультуре оказывается намного сложнее. Медиакultura совмещает в себе визуальную и текстовую составляющие. Целостность образа не может быть чисто визуальной или исключительно сюжетной.

Традиционный способ создания образа предполагает легитимацию через связь с изображаемым предметом. Смысл появляется посредством отсылки (цитирования, искажения или демонстрации) к значению. В текстах медиа вещь находится в совершенно особом положении. В обычной ситуации вещь всегда дана как нечто определенное и завершенное, в ситуации медиа смысл вещи и ее форма чаще всего размыты. Предмет в медиакультуре перестает быть собой и становится чем-то иным. Формат медиа представляет нам предмет, но возникающий при этом образ совершенно не связан с самим предметом. Смысл оказывается в странных отношениях с значением, проблема переходит в сферу различия смысла и значения.

Классическая разработка проблемы различия смысла и значения принадлежит, как известно, знаменитому немецкому логик Г. Фреге. Чтобы уточнить понятие «смысл», Г. Фреге прибегает к следующему методу: он делит то, что раньше называл «значением» предложения, на две сущностно разные части: на «смысл» и «значение». Он предлагает провести следующий эксперимент: «Пусть А, В, С – прямые, соединяющие вершины треугольника с серединами противоположных сторон. Точка пересечения А и В есть в таком случае та же самая точка, что и точка пересечения В и С. Таким образом, у нас имеются различные обозначения одной и той же точки, и эти имена (“точка пересечения А и В”, “точка пересечения В и С”)

одновременно указывают на способ данности объекта, и поэтому данное предложение содержит действительное значение»¹.

Несмотря на то, что два знака отсылают к одной и той же вещи, они различны. Тождества знаков, так, как это бывает в математике, здесь установить невозможно. Для Г. Фреге знак тождества означает тождество знаков, а не значений. Подобная позиция делает абсолютно невозможным любой корректный перевод или пересказ. Смысл, следовательно, может быть выражен только одним знаком, и никакие два знака не могут иметь одного смысла.

Смысл и значение не являются представлениями и, следовательно, объективны. Таков непосредственный вывод Г. Фреге, хотя позже многие исследователи будут критиковать его за подобную смелость. Вполне возможно помыслить себе предложение, в принципе не имеющее значения. Таково, например, предложение: «Одиссея высадили на берег Итаки в состоянии глубокого сна». Если мы предположим, что у имени «Одиссей» значения нет, то и у предложения не будет значения. Наличие значения в предложении зависит от наличия значений его составных частей. Вопрос о значении предложения может возникнуть только тогда, когда нас интересует, истинно оно или ложно. А если нас это не интересует, то нам вполне достаточно понять мысль. Г. Фреге утверждает, что значением предложения является его истинностное значение, то есть что предложение определяет набор истинностных условий.

Благодаря субъектно-предикатной структуре, предложение всегда говорит о принадлежности вещи (субъекта) к определенному понятию (предикату). Значением подобного предложения может быть только факт наличия или отсутствия данной принадлежности, то есть истина или ложь. Другое значение у предложения невозможно. К этому надо добавить, что наличие значения у предложения зависит главным образом от наличия значения у субъекта. Понятие, являющееся предикатом, может быть пустым, тогда предложение будет ложным.

¹ *Постолова Н.А.* Синтаксис смерти // Метафизические исследования. Вып. 215: Поиск тела. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 26.

Но если значения нет у субъекта, предложение не может быть ни ложным, ни истинным.

Смысл, по Г. Фреге, есть способ репрезентации предмета, навязанный нам языком и вне языка не существующий, но постижимый любым субъектом, владеющим данным языком. Язык говорит о вещах и то, что он говорит, то есть тот аспект языка, в котором он показывает вещь, и является смыслом. Смысл определяется как положение вещей, оказывается подчинен языку и противопоставлен значению.

В концепции Р. Барта данная схема может быть применена на уровне первичной семиотической системы, где есть хотя бы очевидность предмета. На уровне вторичной семиотической системы говорить о репрезентации предмета сложно, ведь предметом оказывается сама мысль. Если бы смысл был выразим, то можно было бы говорить о его представлении. Но смысл ускользает от познания и использовать его при построении образа при помощи элементарных операций вряд ли возможно.

Медиакультура стремится к использованию ярких образов, очень часто образы в ней привязываются к конкретным, запоминающимся, предметам и ситуациям. Это означает, что смысл первичен, а значение вторично. Для многих аспектов медиакультуры является нормой тот факт, что смысл утверждения не является определенным, он является скорее поводом для размышления, чем конкретным содержанием. Г. Фреге же изначально мыслит смысл как нечто определенное, заранее данное.

В рамках медиакультуры теория Г. Фреге нуждается в уточнении, которое можно найти в работах Н. Лумана. С точки зрения Н. Лумана, предмет в медиа проявляется как коммуникативная операция. Возникновение формата медиа связано с машинным воспроизводством носителей информации. Машина выступает в качестве посредника и нарушает взаимодействие между автором (художником) и читателем (зрителем). Экономя на интеракции, медиа заполняют ее место собственными, медийными, коммуникациями. Феномен медиакультуры, по мнению Н. Лумана, может быть обнаружен только в виде операций, производимых над текстом.

Выделяются два вида коммуникаций – интеракция, взаимодействие между людьми, и медийная коммуникация, предполагающая восприятие моделей, прошедших через машинное воспроизведение. Медийные коммуникации предполагают селекцию, которая вполне может осуществляться на базе технологий. Цель селекции – сделать сообщение реальным, «реальность вырабатывается внутри системы через придание смысла»¹. Селекция подчиняется определенным правилам. Например, при выборе событий для ленты новостей предпочтительными критериями отбора являются новизна, количественные показатели, наличие конфликта в описываемом событии, локальная направленность, нарушения норм и правил и проч. В селекции не обнаруживается явного осмысленного начала – только расстановка акцентов и монтаж. Медийные коммуникации не просто замещают тот смысл, который автор придает сообщению, каким-то своим, их механизм действия существенно отличается от классического.

Н. Луман вводит понятие рефлексивной системы кодирования. «Код системы массмедиа – это различие между информацией и неинформацией»². Предмет в медиакультуре формирует сам себя за счет различия между положительным сообщением (информацией) и отсутствием оно. При формировании образа предмета машина придает ему статус реального за счет селективности, проведения различия между существенным и лишним. Каким может быть критерий для данного различия? Н. Луман отвечает на это вопрос эмпирически. Например, в качестве критерия для выбора новостей он выделяет стремление к новому, акцент на конфликтные ситуации, важность количественных показателей и проч. В концепции Н. Лумана смысл формируется как рефлексивный процесс. Эта рефлексия совершается субъектом при встрече с неким событием (знанием, образом). Цель медиа – сформировать данное событие. Событие, которое в классической философии ассо-

¹ Крипке С. Загадка контекстов мнения // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 18: Логический анализ естественного языка. М., 1986. С. 16.

² Там же. С. 21.

цирировалось со смыслом, здесь оказывается в статусе значения. Целостность в этой модели достигается за счет когитального акта выстраивания сюжета самим зрителем, который оказывается частью сюжета или действующим персонажем. Как и в философии Платона, образ помещается в некую идеальную сферу. Целостность образа удостоверяется приблизительно так же, как истинность идеи треугольника – через очевидность и невозможность иного.

Ситуация может быть сведена к отношению предмета, эйдоса и мысли. Как показывает Платон в диалоге «Федон», «лошадность указывает на то, что мысль мыслит лошадь, результатом чего и является лошадность, но не мыслит при этом самое себя»¹. Почему лошадность не позволяет мысли мыслить себя? Попробуем воспроизвести всю конструкцию. Проблема заключается в идентификации предмета. Некая вещь определяется как лошадь, но совершенно не понятно что такое лошадь. Логика Сократа в «Федоне» такова, что тело видит лошадь, но лошадь познать нельзя. Лошадность тело не видит, поэтому познать лошадность я тоже не могу. Лошадь нельзя познать, потому что она не познаваема, лошадность нельзя познать, потому что у меня есть тело. Следовательно, нужно отказать от тела. Однако, мысля лошадность, я сталкиваюсь с чем-то, что существует только в сфере мысли. Тело не знает лошадности, значит, по крайней мере, для меня, лошадность – сфера мысли, или сама мысль. Мысля лошадность, я мыслю свою мысль. Но поводом для того, чтобы помыслить лошадность, может быть только конкретная лошадь. Следовательно, мысля лошадность, я мыслю свою мысль, но в предмете. Я сталкиваюсь с собственной мыслью, но как с существующей объективно, независимо от меня. То есть в лошадности мысль не узнает себя, или, другими словами, мысль мыслит себя как нечто внешнее. Лошадность как предмет познания существует только в мысли, но мысль этого не знает, поэтому лошадность предстает как нечто иное для мысли. Мысль же в предмете не

¹ Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, Логос. 1999. С. 1.

узнает сама себя. «Мы видим здесь двойное неузнавание – мысль не узнает себя в мыслимом и в предмете не узнает себя»¹. В предмете мысль сталкивается с самой собой. Предмет существует довольно странным образом – он стремится к соответствию, достигнуть которого не может. В мышлении предмета сознание сталкивается с собой, но не осознает этого. В предмете есть нечто, что сознанию не принадлежит. Мысль сталкивается с предметом как внешним, хотя при этом под предметом понимается сама мысль. Мысль познает себя как нечто внешнее. Сознание, таким образом, отрицает часть себя, но в самом акте познания мысль стремится объединиться с предметом. Мысль оказывается в ситуации единства себя со своей отрицательностью.

Данная схема вполне работает применительно к медиакультуре и прекрасно встраивается в концепцию Н. Лумана. Реальность предмета в медиакультуре заключается в том, что в предмете сознание не узнает себя, реальность предмета – это реальность самого сознания, в котором оно не может усомниться. Субъект видит предмет, какой он есть, но образ предмета не соответствует его сути. В классической философии эта ситуация чаще всего интерпретировалась как ложь, со всеми вытекающими последствиями. Но формат медиакультуры стремится избегать лжи и явного искажения, поэтому правильнее было бы говорить о размывании смысла предмета, о лишении его определенности.

Значением и смыслом в данном случае является сам субъект. Значением – постольку, поскольку я, как существо мыслящее, вообще могу помыслить данную ситуацию. Смыслом – так как я могу осознать себя как часть этой ситуации. Но познавая себя в этом качестве, субъект, тем самым, отождествляет себя с предметом. Так, сталкиваясь с чужой ложью (и ее разоблачением) на телевизионном экране, я, через посредство лжи, сознаю себя в этой роли, что и является для меня смыслом данной ситуации. Рассуждение Платона позволяет нам проследить онтологические предпосылки теории Н. Лумана – в

¹ Там же. С. 15.

медийном образе выстраивается предмет, в котором сознание встречается с собой; целостность образа достигается в процессе рефлексивного акта.

Целостность медийных образов складывается из довольно сложного сочетания реалистичности, которая долгое время не отличалась исследователями от изобразительности и композиции. Реалистичность фрагментирует образ, композиция его дефрагментирует и объединяет в единое целое. В результате образ складывается в некое осмысленное целое, которое превращает последовательность в подобие смысла. В медийных текстах процесс смыслополагания происходит по достаточно непривычной для классического семантического анализа схеме, в которой смысл выносится за пределы текста и переносится в область восприятия.

Гипертекст и кибертекст

Распространение глобальной информационной сети привело к появлению повседневной культуры такой формы коммуникации как гипертекст. Первоначально гипертекст был лишь техническим дополнением к стандартной опции выбора возможностей, но со временем он стал вполне самостоятельным феноменом культуры. Быстрее всего он перешел в литературу. И если задним числом он обнаруживается даже у Дж. Джойса, то в современной культуре он используется все чаще и чаще, а использование это становится все сложнее игнорировать.

В качестве бумажного примера литературного развертывания гипертекстовой структуры можно взять роман замечательного американского писателя Т. Пинчона «Выкрикивается лот 49». Роман был издан в 1966 г. и оказался провальным, потому что не обладал должной для того времени целостностью. Он содержал такое количество отсылок к историческим событиям и перекрестных ссылок, что для его понимания одного текста было мало. Точнее, роман выглядел понятным, но был слишком запутанным и нелогичным. Такая структура легко могла бы быть реализована в современном Интернете, где ссылки подчас делаются автоматически. В классическом

формате книга читалась плохо, что и вызвало недовольство читателей.

В модели гипертекста заложена одновременно избыточность и недостаточность. Такой текст избыточен в плане в горизонте данных, но, в то же время, недостаточен в плане фактов. Эта структура, с одной стороны, порождается технологией, но, с другой стороны, она отражает некие вполне определенные элементы нашего мышления.

До предела идея гипертекста доводится в формате эргодического письма. Термин «эргодическое письмо» ввел шведский писатель и философ Э. Аарсет¹. По Э. Аарсету, эргодическое письмо – это текст, который сопротивляется прочтению. И это сопротивление не стилистическое, а эстетическое. К этой группе относятся тексты, которые не позволяют себе быть прочтенными без должных усилий со стороны читателя. Одним из наиболее популярных приемов оказывается нелинейность текста. В эргодическом романе текст не является гладким, не позволяет читателю просто скользить по его поверхности или нырять местами «в глубину». Вместо этого он требует постоянных перескоков, прыжков и переходов между различными своими частями.

Примерами эргодической литературы являются тексты М. Павича «Хазарский словарь», Х. Кортасара «Игра в классики», В. Набокова «Бледное пламя» и др. Возможно, вершиной такого типа текста оказался роман замечательного латиноамериканского писателя Р. Боляно «2666» (опубликован в 2003 г.). Этот огромный текст (около 1000 страниц) содержит более 100 различных, не связанных, на первый взгляд, между собой историй. Каждая история при этом не соответствует канонам литературы, т. е. не обладает завершенным сюжетом. Единственное, что объединяет все эти истории, – это смерть и страдание, которые присутствуют буквально в каждом рассказе. Многие истории пересекаются друг с другом, образуя огромный и запутанный лабиринт. Своеобразную красоту этому

¹ См.: *Espen J. Aarseth Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. John Hopkins University Press, 1997. P. 216.

проекту придает его незавершенность, причиной которой оказалась внезапная смерть автора, сделавшая текст открытым целым. Это произведение воплощает в себе тот принцип кибертекста, который является ключевым в нашем исследовании: кибертекст требует присутствия читателя «здесь и сейчас» и в то же время «везде». Для понимания необходимо видеть как всю книгу в целом, так и ее фрагменты во всей их отдельности. Согласно Э. Аарсету, здесь напрашивается сходство с женским мышлением, поэтому он часто называет эргодическую литературу феминистической.

Эргодическая литература была исключительно эстетическим приемом, позволяющим реализовать самые разнообразные художественные замыслы, пока не воплотилась в формате техники. В техническом исполнении этот тип литературы больше похож не на гипертекст, а на кибертекст (термин самого Э. Аарсета). Главным отличием кибертекста от гипертекста является то, что в кибертексте ссылки постоянно оказываются «битыми» и не ведут никуда.

Первоначально термин «гипертекст» использовался для обозначения технического множества текстов, существующих параллельно и не пересекающихся буквально, но объединенных перекрестными ссылками. Он впервые был использован в докладе знаменитого американского философа и социолога Т. Нельсона (род. 1937) в 1965 г. «Файловая структура для сложного, меняющегося и окончательно неопределимого»¹. Термин был введен для того, чтобы показать, как постоянно растущий объем данных информационной сети может быть доступным для пользователя. Основным отличием гипертекста на тот момент было то, что он позволял самым разным текстам пересекаться одновременно и делал доступным любую точку текста в любой момент времени. Альтернативами гипертексту были модели, разворачивающие данные последовательно в ви-

¹ Complex Information Processing: A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate // Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference / Ed. Lewis Winner: 84–100, Cleveland (Canada).

де иерархического древа. Гипертекст многократно критиковали за то, что он создает неупорядоченное множество текстов, доступность и объем которых практически невозможно проконтролировать. Компьютерную модель гипертекста одним из первых определил Дж. Лэндоу, который в 1992 г. описал ее как «текст, состоящий из блоков слов или изображений, соединенных электронными адресами, связками или маршрутами в бесконечном, постоянно незавершенном множестве текстов, описываемом терминами “ссылка”, “нода”, “сеть”, “веб” и “адрес”»¹. Дж. Лэндоу также предположил, что гипертекст может быть реализован и на бумаге. В этом случае заменой электронных адресов окажутся символические связи. При этом внутренним связующим элементом для всего множества текстов будут отдельно взятые слова или фразы, которые выстраиваются по определенному алгоритму. Структура гипертекста особенно хорошо видна в русской Википедии, в которой многие термины оказываются ссылками автоматически, но не ведут ни к каким конкретным страницам, так как «страница для этого термина еще не была создана».

Кибертекст, в отличие от гипертекста, основан не на статичных ссылках и переходах, но на постоянно меняющемся алгоритме. Этот алгоритм может зависеть от настроения или позиции читателя, а может быть основан на выборке случайных чисел. Он постоянно изменяется. Если гипертекст один для большинства пользователей, то кибертекст выстраивает различные маршруты прохождения, индивидуальные для каждого читателя. Э. Аарсет пишет о том, что кибертекст оказывается «не метафорой, но вполне реальным механическим устройством, рассчитанным на производство и потребление знаков»².

Автор предстает здесь не автором текста, но создателем алгоритма, программы. Языком (мы попробуем остановиться на этой мысли подробнее чуть позже) выступает генератор слу-

¹ См.: *Landow G. Hypertext: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology.* Johns Hopkins University Press, 1992.

² *Espen J. Aarseth Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature.* P. 76.

чайных чисел или самообучающаяся нейросеть. Место же читателя оказывается фактически лишним, ведь он является только средой развертывания одной из возможных серий событий, которая имеет косвенное отношение к целому тексту.

Примером компьютерного кибертекста может быть «Сто тысяч миллиардов стихотворений французского поэта» Р. Кено. Книга является сборником стихов, который содержит десять сонетов; каждая строка каждого сонета напечатана на отдельной полоске. Поскольку все сонеты имеют одинаковую схему рифмовки и одинаковые рифмы, строки можно комбинировать в любом порядке, открывая соответствующую полоску из каждого сонета. Количество потенциальных комбинаций огромно: 140 строк, содержащихся в десяти сонетах, дают возможность составить 10^{14} стихотворений, то есть число, заявленное в заглавии (100 000 000 000 000). На момент выхода сборника (умещавшегося на 38 страницах) это число превосходило количество не только всех когда-либо написанных сонетов, но и вообще всех текстов, созданных человечеством к тому времени¹.

Р. Кено считал, что подобная машина для производства стихов воплощает бесконечность возможных произведений, исчерпать которую практически невозможно. Данное произведение, созданное в докомпьютерную эпоху, настолько удачно ложится на современные технологии и буквально воспроизводит, например, работу практически любой поисковой машины. Современные алгоритмы поиска направлены на абсолютно индивидуальную выдачу результатов. Она может зависеть от самого пользователя, наиболее часто посещаемых им страниц, типичных для него поисковых запросов и даже его местоположения. Пользователь повлиять на этот процесс не может практически никак. Множество сайтов оказываются увязаны в практически бесконечную цепочку последовательностей, каждая из которых выстраивается индивидуально.

¹ Roland Greene & Co. OULIPO // The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. P. 987.

В этом произведении читатель практически отсутствует, он лишь пространство или плоскость для развертывания целого произведения. Само же произведение оказывается подобно языку в теории Ф. де Соссюра: оно не дано само по себе, но разворачивается в речи.

3. Формирование смысла в сфере визуальности

Смысл в искусстве XX – начала XXI века

На рубеже XIX и XX века понятие «смысл» становится важной составляющей европейской эстетики. В первую очередь это проявилось в интересе к парадоксам и нонсенсам.

Возможны два способа появления парадокса в произведении искусства. Первым, наиболее очевидным, является проецирование логики языка на реальность. Этим способом пользовались Л. Кэрролл в своих сказках и Э. Эбботт в знаменитой «Флатландии». Вторым способом оказывается утверждение парадоксальности самой реальности; использование этого приема мы можем встретить, например, в текстах Г. К. Честертона¹). Парадокс в этом случае является одной из форм выхода за пределы обыденного словоупотребления, за пределы метанаррации. Цель использования логических элементов – помочь зрителю обнаружить собственную слепоту, выйти на новый уровень понимания. С. Жижек так описывает этот прием: «Поэтому объяснение Хичкока, согласно которому задача “взгляда с точки зрения Бога” заключается в том, чтобы держать нас, зрителей, в неведении (относительно идентичности матери), не вызывая подозрения в том, что режиссер старается от нас что-то скрыть, подталкивает к неожиданному, но все-таки неизбежному выводу: если при помощи “взгляда с точки зрения Бога” нас держат в неведении, то определенное радикальное неведение должно быть присуще статусу самого Бога,

¹ В качестве примера можно привести следующее высказывание: «Просто удивительно, как вы, такие умные, попадаетесь на собственном недоверии! Вам говорят – вы отмахиваетесь. Заговор отрицают – значит, он есть» (Честертон Г.К. Преданный предатель).

который четко соответствует слепому функционированию символической машины»¹.

В. Беньямин объясняет, почему искусство обратилось к логическим играм. Тиражируемость произведения искусства, пишет В. Беньямин, принципиально меняет отношение зрителя к произведению искусства. Даже если предположить идентичность оригинала и копии (а это предположение, очевидно, близко к истине), то между оригиналом и копией всегда есть огромная разница. Копии, репродукции всегда доступны. Оригинал же всегда окружен аурой, т. е. находится вне доступности для простого индивидуума. При восприятии оригинала смысл и ценность произведения определяются самим произведением (а, точнее, аурой, которая не отделима от самого произведения). Копия практически лишена подобной ценности. Есть два варианта определения ценности копии. Копия может быть «пустым местом», т. е. предметом, не имеющим объективной ценности, а потому «убегающим» от познания. Или же ценность репродукции будет определяться самим субъектом. В любом случае ценность самого произведения искусства нивелируется до минимума, а ее место занимает или невроз (в определении З. Фрейда), или суждение самого обывателя.

Статус произведения в современной культуре оказывается неопределенным. Шедевр не является более объектом и, следовательно, не имеет явного объективного статуса. Произведение искусства привязано к позиции воспринимающего субъекта. Субъект может сказать, что это «искусство для художников», т. е. вещь, существующая только для тех, кто находится в контексте рассуждения. Х. Ортега-и-Гассет в книге «Дегуманизация искусства» показывает, что обыватель отказывается от понимания произведения со всеми вытекающими отсюда последствиями. Произведение должно выражать нечто новое, не вписывающееся в картину мира обывателя и, следовательно, дающее повод зрителю выйти на новый уровень восприятия. Воспользовавшись терминологией Ж. Делеза, можно

¹ Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: Сборник эссе. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 61.

сказать, что шедевр оказывается или нонсенсом («слово, отсылающее к самому себе»), или парадоксом («выведение события на поверхность и развертывание языка вдоль этого предела»).

Произведение искусства оказывается в странном и непривычном для себя положении, оно перемещается из сферы вещей в мир смыслов. Теория Ж. Делеза заключается в том, что «парадоксальный элемент является одновременно и словом, и вещью»¹. Изобразительность произведения искусства в классическом каноне была связана с вечностью самого произведения искусства. В ситуации медийного производства эта незыблемость исчезает, и на ее место приходит намного более мобильная схема. «Ключевая идея состоит в том, что иконический знак воспроизводит не объект, а некоторые условия его восприятия, которые затем транскрибируются в иконический знак; селекция этих условий детерминирована кодами узнавания; изображение не аналог реальности, а результат культурных конвенций. И здесь именно семиотика позволяет детектировать границу между природным и культурным»².

Когда В. Беньямин пишет об ауре произведения искусства, он отталкивается от концепта уникальности произведения искусства. Уникальность шедевра привязывается, кажется, к таким концептам, как уникальность содержания произведения искусства и пассивность восприятия зрителя.

Идея живописи предполагает наличие предмета, одним из самых важных факторов классической живописи является выбор удачного объекта изображения. Теоретически объектом изображения в живописи может быть что угодно, но на практике селективная конструкция работала постоянно, изображению подлежали только достаточно специфические объекты. Неповторимость образа связана с особенностью изображения, а именно с точкой зрения и, следовательно, с перспективой изображения. Ж.-Л. Марьон пишет: «В перспективе самой по себе осуществляется парадокс. Тем более что перспектива и пара-

¹ Делез Ж. Логика смысла. С. 98.

² Усманова А.Р., Эко У. Парадоксы интерпретации. Минск: Пропилеи, 2000. С. 92.

докс определяются сходными признаками: и то и другое указывает на видимое, удаляясь от него незаметно, но решительно. Парадокс удостоверяет видимое, но через противопоставление или даже переворачивание; он буквально образует анти-видимое, антивзгляд, противовнешность, которые предлагают зрелище, противоположное тому, что ожидалось увидеть на первый взгляд»¹.

В XX веке, а может быть, и чуть раньше, искусство становится все менее изобразительным и все более концептуальным. Зритель лишается возможности созерцать произведение, уже нет ничего, что могло бы увлечь и поглотить его. Это вынуждает его занять активную позицию и попытаться понять, что же он видит на картине. Если в обычном восприятии субъект легко определяет и идентифицирует объекты, то в искусстве этот процесс оказывается проблематичным. Картина предстает как композиция – отношение частей, требующее понимания, что переводит воспринимающего субъекта в рефлексивный регистр. Предметом произведения становится акт восприятия или сюжет. Изображение, в свою очередь, также является текстом. Искусство теперь основано не на различении текста и изображения, а на различении текста, порожденного изображением, и текста, основывающегося на другом тексте.

Оба эти типа текста интегрированы в природу парадокса и обнаруживаются даже там, где парадокс не вполне очевиден. Например, в анализе перспективы изображения: «Вот и перспектива по-своему провоцирует появление парадокса. Или, точнее, она имитирует парадокс, разворачивая установленную ею связь между видимым и невидимым. И в том и в другом случае взгляд доходит до видения того, что не мог быть в состоянии увидеть, но по-разному: парадокс предлагает антивидимое, тогда как перспектива наводит на мысль о прорыве взгляда. Парадокс утверждает видимое, которое оспаривает видимое, перспектива – взгляд, который проникает через видимое»².

¹ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 7.

² Там же. С. 13.

Каковы могут быть критерии различия в данном случае? Субъект, объект и грамматика остаются неизменными, меняется смысл воспроизводимого текста. Речь, следовательно, идет о разнице между непосредственным мышлением (мышлением о предмете) и философией (мышлением о тексте). Только в данном случае субъект фиксирует эту разницу несознательно, незаметно для себя. Философия – занятие свободное, требующее полноты мышления, внимания и сознательных усилий. Мышление предмета – естественное занятие, которое, собственно, и составляет нашу жизнь, в мышлении предмета свобода мыслящего оказывается существенно ограниченной. В восприятии произведения искусства (если допустить, что картина, например, может быть изображением, а может быть и текстом) предметом может быть текст, т. е. зритель мыслит предмет, а чем этот предмет является, это ему до определенного момента неизвестно.

В современном искусстве текст является предметом восприятия. Благодаря парадоксу как техническому приему значением оказывается сам смысл произведения искусства: «Когда мы допускаем, что нонсенс высказывает свой собственный смысл, мы хотим указать на то специфическое отношение, которое существует между смыслом и нонсенсом и которое не совпадает с отношением между истиной и ложью, то есть его не следует понимать просто как отношение взаимоисключения»¹.

Механизм тиражируемости произведения искусства должен быть пересмотрен. Знак не субстанциален, он не представляет проблемы для повторяемости, он существует ровно постольку, поскольку повторяется. В книге «Повторение и различие» Ж. Делез показывает, что есть два модуса сохранения смысла: понимание и повторение. Понимание возможно в тех случаях, когда предмет не является уникальным, особенным. Повторение, наоборот, есть способ сохранения, познания особенного. Знак работает в режиме повторения. Понять знак нельзя, его можно только запомнить. Поэтому повторение для

¹ Делез Ж. Логика смысла. С. 99.

знака абсолютно естественно; более того, без повторения знак существовать не может.

Эта схема работает и в сфере искусства. Чтобы произведение состоялось, требуется участие в произведении воспринимающего субъекта. Поэтому тиражирование самой картины, ее репродуктивность почти ничего не значат в данном случае. Вне зависимости от того, говорим ли мы об абстрактных композициях В. Кандинского, «Банке супа» Э. Уорхола или «Трубке» Р. Магритта, присутствие предмета там весьма иллюзорно. Вне зависимости от того, есть ли на картине предмет или нет, там нет никакого определенного события, т. е. вниманию субъекта не во что «упереться». И именно эта «пустота» предоставляет полную свободу воображению. В отсутствие реального события субъект может различить там все, что угодно, или ровно столько, сколько позволит ему различить та система знаков, в которой он существует. «Оригинальность массмедиа заключается в том, чтобы рассказать одну и ту же историю разными способами, но эти способы отличны от тех приемов, которые использовались авторами “серийных” романов в XIX веке: мы имеем дело с различными приемами вариаций. Вариации историчны, и благодаря им ни одна “копия не является на самом деле таковой – все дело в этих маленьких отличиях”, как говорил небезызвестный персонаж Квентина Тарантино»¹.

Все, воспринимаемое нами, является до известной степени уже существующим. Попытка увидеть что-то новое приводит к появлению кентавроподобных созданий – соединения частей в единое невероятное целое. Точно так же в восприятии современного искусства зритель подчас оказывается в рамках тех лингвистических возможностей, которые у него есть. И это придает повторяемости произведения искусства совершенно иной смысл. Произведение искусства является тиражируемым не только потому, что технологии позволяют воспроизводить картинку с минимальной потерей качества, но и потому, что само произведение искусства существует только в событии

¹ Усманова А.Р., Эко У. Парадоксы интерпретации. С. 56–57.

прочтения его зрителем, прочтение же по определению является повторяемым. Оно воспроизводится практически без потерь, ровно столько, сколько данное произведение вообще существует.

Произведение похоже на кэрроловско-делезовский образ бумажника в виде ленты мебиуса, предмет-ловушку. Ловушка коварная, по крайней мере для классического субъекта, который со всей своей непосредственностью смотрит на предмет и надеется увидеть там нечто, но сталкивается в конечном итоге только с самим собой. Использование парадокса как эстетического приема не случайно, оно явным образом связано с медийной природой произведения искусства.

Тексты современного информационного общества используют измененную модель, для анализа которой не подходят классические теории смысла. Две основные модели текстов информационного пространства – гипертекст и кибертекст. В обоих типах мы видим отсутствие заранее предзаданного сообщения, вариативность основных моделей понимания, активную позицию читателя и присутствие автора в целом произведения. В информационном пространстве смысл обнаруживается не в отношении между вещами, но именно в отношении между читателем и значением. Визуальные тексты буквально повторяют эту схему, формируя своеобразную игру в процессе восприятия. Визуальная сфера добавляет этой схеме еще одну важную деталь: тексты в ней становятся осмысленными, т. е. образы превращаются в тексты, только если меняется сам читатель.

Глава V

**ИГРОВЫЕ ПРАКТИКИ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

1. Новейшая история игр

Феномен игры является неотъемлемой частью человеческой культуры на всем периоде ее существования. Палитра функций игры также весьма обширна и включает рекреационный, образовательный, компенсаторный, коммуникативный и социализационный, а также многие другие компоненты. Вышесказанное уже позволяет утверждать выдающееся значение игры в процессе формирования идентичности. А на основании анализа игровых практик, характерных для определенного регионально-исторического сегмента культуры, можно также выявлять особенности идентичности культурной. Однако современная ситуация, как нам представляется, дополнительно усиливает значимость игры, по меньшей мере для представителей так называемой «западной культуры» (значение игр в культуре современного Дальнего Востока также весьма велико, но не будет подробно анализироваться в данном тексте).

Для понимания масштабов, которые приобрело значение игры для современной культуры, достаточно упомянуть два феномена, различных на первый взгляд, но тесно связанных, как мы покажем ниже. Эти феномены – видеоигры и геймификация. Если термин «видеоигры», на сегодняшний день являющийся синонимом «компьютерных игр», знаком уже всем и каждому, то что такое «геймификация» все еще нуждается в пояснении. Под «геймификацией» понимают применение игровых механик и приемов для решения неигровых задач. Сейчас в России этот термин пытаются заместить калькой «игрофикация», имеющей то же значение. И, несмотря на то, что термин по-прежнему известен не всем, тенденции игрофикации в культуре заметны невооруженным глазом. Игровые ме-

тодики в образовании, игры в музеях и библиотеках, игрофицированные промо-акции, туристические игры – вот только самые яркие формы выражения указанного феномена. И игрофикация, несомненно, набирает обороты.

Видеоигры же уже плотно заняли свою нишу. Целый ряд стран, таких как Франция, Германия и США, официально признали видеоигры новой формой искусства. Но сложно сказать, что этот «новый жанр» столь уж сильно нуждается в официальном признании, так как редкие официально признанные виды искусства сегодня могут сравниться с видеоиграми по степени вовлеченности публики. Социологи и журналисты то и дело подсчитывают, сколько миллионов лет суммарно потратили игроки на ту или иную популярную игру, а экономисты – сколько миллиардов долларов заработали ее создатели. Несомненным является факт, что «видеоигры сегодня становятся значимым феноменом современной культуры, обладают весомым влиянием на массовое сознание. Видеоигры создают многочисленные миры с собственными законами времени и пространства, виртуальными объектами и персонажами, ценностями и социальными нормами. Видеоигры конструируют виртуальные миры, в которых порой стирается грань между реальным и вымышленным, действительным и воображаемым. Элементы игрового пространства переносятся в реальную жизнь, а пребывание и общение в виртуальном мире часто подменяет значимость реальных явлений и событий»¹.

Нас же будут интересовать другие вопросы. Кто мы, формирующие эту статистику? Как повлияла на нас наступившая игровая эпоха? И чем мы спровоцировали столь бурный рост игровой индустрии?

Для ответа на эти вопросы нам предстоит посмотреть на современную культуру игры под несколькими ракурсами. Первыми попадут в фокус нашего внимания неформальные сообщества игроков и их характерные формы деятельности.

¹ Галанина Е.В., Акчелов Е.О. Виртуальный мир видеоигры: культурфилософский анализ // *Философская мысль*. 2016. № 7. С. 97–111.

2. Видеоигры и сопутствующая им культура

Можно долго спорить о том, являются ли видеоигры искусством. Этот спор будет сродни поискам ответа на вопрос о правомерности разговора об искусстве в современной культурной ситуации. Очевидно другое: отдельные жанры нового популярного «искусства», или, если угодно, художественного творчества, активно порождают встречную творческую деятельность молодых (и не очень молодых) поклонников. Фанаты того или иного направления, цикла или отдельного произведения формируют отдельные субкультуры, или так называемые «фэндомы» (от англ. *fandom* – фанатство). Само по себе явление подобных организаций по интересам не ново. Оно берет начало еще в первой половине XX века, когда фэндомы представляли собой объединения любителей фантастических произведений или авторов. Жанр фантастики представлял собой благодатную почву для развития фантазии читателей, тем более что многие авторы как бы создавали в циклах своих произведений альтернативные «миры» и «культуры».

В чем же фантастика и фэндомы расширили привычное восприятие культуры чтения? Постараемся разобраться. Совместное употребление продуктов художественной культуры, разумеется, всегда было важным элементом культурной социализации. Подражание и попытки спроецировать на себя паттерны поведения литературных героев мы встречаем как минимум на протяжении трех предшествующих столетий. Здесь, вроде бы, нет ничего нового. Кроме того, любое художественное произведение несет элементы вымысла и, в то же время, становится частью нашего жизненного опыта, применимого во вполне обыденной жизни. Вымышленные элементы могут быть восприняты как необходимая метафора, художественное допущение, способствующее наиболее эффектной передаче того образа, который вкладывал в произведение автор. Но для многих читателей фантастики подобное отношение к выдуманной части авторского мира оказывается недостаточным. Фокус их внимания обращен на ту реальность, которую создает автор в своих произведениях. При этом читатели относятся

к этой реальности как к выходящей за рамки самого художественного произведения. То есть их интересует жизнь и судьба героев за пределами истории, описанной в произведении, те их черты и характеристики, которые автор обошел вниманием. Их занимают попытки воссоздать географию, культуру, традиции и науку мира, описанного в произведении. Для них важно достроить этот мир до целостной картины, во всех подробностях. Именно эта категория читателей начала формировать фэндомы.

В рамках фэндомов фантастических произведений сформировались традиционные формы взаимодействия между участниками. О них мы подробно поговорим далее.

Фэндомы же уже в середине XX века перестали центрироваться исключительно на фантастической литературе. Они стали возникать на почве графических новелл и комиксов, кинопроизведений и сериалов. И, разумеется, новая мощная плеяда фэндомов возникла с развитием видеоигр.

Сообщества геймеров (активных любителей и пользователей видеоигр) возникли в эпоху, когда основное количество фэндомов активно использовало для общения возможности сети Интернет. Фэндомы создают собственные форумы, сайты, интегрируются через социальные сети. Именно там происходит, с одной стороны, описанный выше процесс воссоздания и достраивания целостного мира любимой игры. Кроме того, данные ресурсы служат для размещения любительского творчества, обмена мнениями об источнике общих интересов, а также для организации и освещения различных оффлайн мероприятий.

Описанные ниже виды деятельности фэндомов существуют не только на почве игровых сообществ, но нас будут интересовать именно эти формы их проявления.

3. Новеллизация, фанфик, фан арт

Свой опыт прохождения игры, сопутствующие переживания и возникающие на основе полученного опыта образы и размышления участники фэндома нередко превращают в ма-

териал для творческой деятельности. Впрочем, творчество на основе материалов игры часто происходит и с одобрения, и при поддержке ее создателей. Для явления превращения сюжета игры, равно как и, например, художественного фильма, в литературное произведение или серию произведений существует термин «новеллизация». Этому процессу подвергались очень многие известные компьютерные игры. Как правило, за основу новеллизации берется сюжет игры, адаптируется согласно законам литературного жанра и дополняется новыми подробностями. Однако, в случае с играми часто даже официальная новеллизация становится серией произведений, напоминающей, скорее, множество прохождений одной игры, различные истории, происходящие в одних декорациях или же целый сериал, описывающий полную историю мира и включающий множество персонажей.

В качестве демонстрации масштабов такого явления, как новеллизация игр, достаточно привести следующий красноречивый пример.

В 2007 г. украинская компания GSC Game World выпустила первую из серии игр S.T.A.L.K.E.R., шутер от первого лица, вдохновленный одноименным произведением братьев Стругацких, а также историей и топографией зоны чернобыльской катастрофы. Серия быстро завоевала огромную популярность. Практически сразу российские издательства «Эксмо» и «АСТ» откликнулись проектом по изданию книг, посвященных миру S.T.A.L.K.E.R. Проект был вынужденно заморожен в 2011 г., но за этот небольшой срок серия составила более 80 романов, не считая рассказов.

Заметим, речь идет не о самой популярной в мировом масштабе игре и лишь об изданных литературных опусах на ее основе.

Но есть и неофициальное творчество на основе игрового первоисточника. Произведения, представляющие собой фантазии фанатов о мире и героях оригинала, называются «фанфики», и это явление столь распространено и многообразно, что мы даже пытаться не будем загромождать текст перечислением разновидностей фан литературы. Чего только не делают

фанаты с миром и героями оригинального произведения: заставляют их переживать нетривиальные любовные отношения, убивают, вводят в сюжет новые лица.

Для произведений визуальных жанров, также являющихся воплощением представлений фанатов о мире игры или фантазией на ее тему, существует термин «фан арт». Здесь мы тоже встречаем всю палитру – от попыток воссоздать мир игры, до откровенных на нее пародий.

Важными моментами в творчестве участников фэндома, которые хотелось бы подчеркнуть, являются, во-первых, то, что данная деятельность выступает мощным интегрирующим механизмом в рамках самого сообщества; это творчество не выходит, да и не стремится выйти за пределы фэндома, зато внутри него является маркером не только взаимопонимания между участниками, но и их обособленности от тех, кто «не понимает». Во-вторых, творческий вклад в жизнь фэндома является одним из основных средств самовыражения его участников и определения их позиции в рамках сообщества. Через любительское произведение автор демонстрирует отношение к тем или иным персонажам, этическую позицию в рамках игрового мира, описывает свое видение его истории. Таким образом, сообщество приобретает внутреннюю структуру, своих внутренних «персонажей». Сохраняя сильную внутреннюю сплоченность, оно перестает быть гомогенным, а становится полноценной субкультурой во всем многообразии ее форм.

4. Коны

Форматы общения представителей фэндома многообразны и не исчерпываются границами Интернета. Встречи представителей фэндомов, соревнования и чемпионаты в игре, ставшей почвой для общих интересов, конференции и семинары – это еще не все. Самыми масштабными оффлайн мероприятиями для представителей фэндомов являются фестивали, также называемые «конвенциями», «конвентами» или просто «конами». Они также являются наследием культуры любителей фантастики. Коны – массовые сборища поклонников или ви-

деоигр в целом, конкретного жанра или темы в играх или (реже) конкретной игры. Свои конвенты есть во всех странах, по миру можно насчитать сотни игровых конвентов. По форме организации конвент напоминает известный жанр фестивалей или выставок. Большая площадка, масса участников и гостей, стенды, демонстрирующие достижения в области, костюмированные персонажи, развлекательная программа. В зависимости от масштаба, стенды могут быть организованы крупнейшими студиями видеоигр или авторами фанатского творчества, на сцене могут выступать звезды мировой величины или самодеятельный коллектив, исполняющий костюмированный танец под переработанный саундтрек игры. Но масштаб не отменяет главного принципа: конвенты как любые фестивали – это прежде всего массовая демонстрация умений и достижений, некоторая публичная декларация собственной реальности и статуса, важнейшая для жизнедеятельности фэндома. Организаторы и выступающие публично заявляют о себе, посетители – о своей заинтересованности. Не зря непременным атрибутом фестиваля являются фотографии и видеорепортажи. Происходящее должно быть как можно ярче, а знаменитостей, звезд местного масштаба, людей в костюмах и косплееров – как можно больше. Организуются также специальные фотозоны. Ведь все это способствует тому, что сеть будет переполнена любительскими и профессиональными фото мероприятиями. И дело тут не только в дополнительном пиаре коммерческих участников мероприятия, дело в том, что так формируется публичный интерфейс сообщества. Повышается его публичная значимость, и, как следствие, значение его для каждого конкретного участника и его вес в собственных глазах.

5. Косплей

Интереснейшее дополнение к культуре фэндомов пришло из Японии, получив уже широчайшее распространение в восточных странах и значительно затронувшее западные: это косплей (от англ. *cosplay* – костюмированная игра). В культуре США параллельно развивалась подобная тенденция, однако

современные традиции косплея значительно трансформировались и развились именно благодаря Японии. Суть косплея заключается в максимально точном копировании визуально-поведенческого образа персонажа комикса, сериала, компьютерной игры. Косплеер скрупулезно копирует костюм, внешность, манеру двигаться и даже интонацию голоса. Целью является зеркальное соответствие, неразличимость персонажа и косплеера. Никакого домысливания, достраивания и альтернативной истории, как мы наблюдали в фан арте. Косплей существует как в формате фотографий (иногда, реже, видеоматериалов), так и в форме живых выступлений. Сегодня косплей является неотъемлемой частью фестивалей, посвященных видеоиграм, чаще всего сопровождает презентации игр. Успешные косплееры получают финансовое вознаграждение за свои усилия. Однако для подавляющего большинства косплееров их занятие так и остается на уровне хобби, что, впрочем, не снижает его большую популярность.

Стремление «увидеть себя» персонажем любимой игры выходит здесь за рамки индивидуальных переживаний игрока и становится желанием стать наиболее точной копией оригинала, таким образом приобщившись к его опыту жизнедеятельности.

6. Стрим-трансляции и видеоблоги

Важнейшей тенденцией в игровой культуре современного этапа является так называемый «стриминг» – публичная демонстрация того, что происходит на экране твоего компьютера в режиме реального времени. Наиболее востребован стриминг именно в ракурсе демонстрации прохождения видеоигр. Стриминг используют с разными целями. Например, в видеовариантах помощи или демонстрации игрокам прохождения той или иной игры (этот жанр так и называется – «прохождения»). Здесь ведущий либо дает советы тем, кто сам хочет пройти игру, либо показывает собственное мастерство. Существует также жанр обзоров видеоигр, представляющий собой вариант иллюстрированного отзыва ведущего на ту или иную игру. Од-

нако самым интересным для нас является популярнейший вид видеоблогов, получивший название летсплей (от англ. let's play – давай поиграем). Данный жанр предполагает прохождение блогером видеоигры с собственными комментариями, а иногда и демонстрацией себя через видеокамеру синхронно с прохождением. В отличие от двух жанров, приведенных выше, летсплей предполагает события в реальном времени и делает акцент на тех переживаниях и эмоциях, которые испытывает блогер в процессе прохождения игры. То есть следят зрители именно за живыми реакциями игрока, а не за сильными и слабыми сторонами игрового сюжета или механики. И это оказывается очень популярной формой зрелища. Например, видео самого популярного блогера в этом жанре шведа PewDiePie достигали рекордной отметки – свыше 15 миллиардов просмотров. Для блогеров подобного масштаба их стрим-трансляции – еще и способ иметь весьма впечатляющий доход. Казалось бы, прохождение всего лишь прохождение чужой игры, пусть и снабженное непосредственными эмоциями и остроумными комментариями. Откуда такая востребованность?

Разумеется, многое для успеха в жанре летсплей зависит от самого блогера, то есть от его человеческих качеств. Но игра является неотделимым от жанра элементом. Ведь именно общая любовь (и вкусы) к видеоиграм обеспечивает приток зрителей и их внимание. Это некий знакомый, часто практически общий опыт, но переживаемый другим, интересным, или красивым, или выдающим другие эмоциональные реакции человеком. То есть, с одной стороны, игровой опыт служит прекрасным посредником между мной и другим, а с другой, сама видеоигра – это не только то, во что можно играть самостоятельно, но и нечто перформативное, за чем можно просто наблюдать.

Таким образом, пройдясь по проявлениям культуры, окружающей видеоигры, мы обнаружили, что игра, как и любое художественное произведение, может способствовать желанию идентифицировать себя с персонажем или обитателем мира игры, отражение чего можно найти в фанатской литературе или косплее. Но важнее другое, а именно значимость иденти-

фикации себя как игрока определенной игры. То есть значимым становится то, что ты участник видеоигр, а также то, в какие именно игры ты предпочитаешь играть и как именно ты это делаешь. Именно идентификация себя как игрока позволяет социализироваться в игровом сообществе и занять определенное место в его структуре. Но, что самое интересное, для того, чтобы занимать место в социуме игроков, играть, оказывается, не строго обязательно.

Запомнив данный тезис, продолжим наш обзор мира игр.

7. Казуальные игры

Отнюдь не красивые игры со сложным сюжетом, проработанной графикой и геймплеем, а также с огромным бюджетом отнимают максимум времени у игроков. Лидерами по количеству потраченного времени пользователей являются так называемые «казуальные игры» (от англ. casual – обычный). Например, набор игр, предустановленных на вашем компьютере вместе с Windows (пасьянсы, игра «Сапер» и т.д.) – это те самые казуальные игры. Одной из первых российских казуальных игр, получивших огромную мировую популярность, был тетрис. Сегодня именно казуальные игры составляют большинство популярных игр для мобильных устройств. Большинство казуальных игр основано на уже знакомых человечеству игровых механиках. Так, на сегодняшний день оцифрованы и превращены в казуальные игры большинство игр настольных. Критерий выбора механики для подобных игр прост: правила, задачи и критерии победы должны быть предельно простыми, интуитивно понятными, позволяющими любому человеку моментально приступить к игре. Этот критерий иначе называется «низким порогом входа». Одним из параметров, обеспечивающий этот порог входа для участников, является короткий период игровой сессии. То есть казуальные игры выглядят для пользователя очень безопасно в плане времени, которое нужно будет потратить на игру. И именно это, как ни странно, служит одной из причин, по которой на казуальные игры в реальности уходит больше всего времени пользователя. Во-первых,

ощущение, что ты поиграешь «немного», позволяет снова и снова повторять игровые сессии. Во-вторых, к таким играм пользователи обращаются в любую свободную минуту, занимая этой несложной деятельностью перерывы в работе, моменты усталости, время, проводимое в транспорте. Способствует такому подходу и тот факт, что казуальные игры за счет их несложного интерфейса и кода присутствуют почти на каждом подручном электронном устройстве. То есть, в отличие от настольных аналогов, казуальные видеоигры всегда с пользователем.

Еще один важный критерий выбора механики для казуальных игр – «реиграбельность», возможность проходить игру сколько угодно раз, в том числе подряд. В пасьянсах расклад карт каждый раз разный. В тетрисе ты всегда рано или поздно проигрываешь, но система начисляет тебе очки за количество заполненных фигурами рядов, и это заставляет тебя каждую новую сессию хотеть превзойти свой собственный результат. И здесь снова компьютерные игры превосходят свои настольные аналоги простотой начала следующей сессии. Для этого не надо снова раскладывать карты или готовить игровую доску. Не зависишь ты и от наличия компании или соперников в игре. Все происходит моментально – «по одному клику».

Ключевыми характеристиками этой разновидности игр являются простота, наличие «под рукой» и повторяемость. И вот именно этот феномен совершил важный переворот в игровой культуре. Игра стала привычкой и частью повседневности. Если традиционные формы игр для взрослого человека ранее выступали неким событием, требовали наличия свободного времени, то есть досуга, если игры со сложным сюжетом и геймплеем до сих пор являются неким существенным опытом, то казуальные игры незаметно сопутствуют всем состояниям человека, к ним не нужна специальная подготовка, на них не выделяют отдельное время. К казуальной игре всегда можно вернуться. Часто казуальные игры открыты на рабочем столе пользователя, и их ведут параллельно с рабочими процессами. Другими словами, для большинства современных пользователей электронных устройств нормально совершать фоновые иг-

ровые действия практически постоянно. Это оповседневнивание игры, разумеется, меняет игровую культуру радикальным образом.

Й. Хейзинга писал об игре как о всегда обособляющейся от обычной жизни в некую отдельную реальность: «Среди формальных признаков игры первое место занимает пространственная выхваченность этой деятельности из обыденной жизни»¹. На сегодняшний день это правило перестало работать. Игру в сапера, шарики или пасьянс даже сложно назвать формой проведения досуга, так как многие пользователи занимаются ею буквально параллельно с работой. И, разумеется, каждая отдельная игровая сессия никак не откладывается в памяти и не является эффективной частью опыта. То, что по формальным признакам являлось бы «чистой» игрой, по способу своего бытования – нечто совершенно иное.

Еще ярче новые тенденции видны по следующему игровому феномену, на который мы направим внимание.

8. ММОРПГ и ММО

Массовые многопользовательские ролевые онлайн игры – это именно тот жанр, на представителей которого мы намекали в начале текста, говоря о миллионах часов, потраченных пользователями, и миллиардах долларов, заработанных компаниями. Данный жанр отличает важная особенность: игрок играет не один-на-один с программой, а с другими игроками, одновременно играющими в игру по сети. В рамках игровой механики игроки могут сражаться друг с другом или, напротив, помогать или даже заключать союзы и вступать в общие организации. Однако центральным для игрока элементом ММОРПГ является его «персонаж». Игровая механика, связанная с персонажем, является для ММОРПГ наследием жанра ролевых видеоигр (о чем говорит буква «Р» в названии). В отличие от многих других жанров, где персонаж преддан иг-

¹ Хейзинга Й. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры. СПб., 2011. С. 37.

року, полностью сформирован геймдизайнерами, ролевые игры, как правило, дают возможность игроку поучаствовать в формировании персонажа, выборе сильных и слабых сторон. Кроме того, в ролевых играх персонаж не только находит в процессе игры предметы или оружие, получает деньги или восстанавливает здоровье, его характеристики и возможности также меняются. В результате одной из важных сторон игры становится так называемая «прокачка персонажа», то есть превращение игроком своего персонажа в максимально могущественного и эффективного в мире игры. При этом как прокачка персонажа, так и количество полезных для игры ресурсов, которые способен накопить игрок, в подобном типе игр или почти не ограничены, или игра регулярно обновляет их перечень. Таким образом, как сам персонаж, так и его ресурсы становятся некой виртуальной собственностью, которой персонаж обладает и может пользоваться, только продолжая игру. Чем обширнее эта собственность, чем больше возможности персонажа в игре, тем сложнее игроку отказаться от того, во что уже вложено столько сил и времени. Далее можно эффективно рассуждать о том, что сама по себе фигура персонажа является в таких играх важным психологическим якорем. Ведь персонаж становится своего рода виртуальным альтер-эго, жизнь и действия которого могут выглядеть значительно более успешными и перспективными, чем ситуация самого игрока. Таким образом, внутри игры аналог игрока обладает куда большим социальным статусом и количеством достижений. Разумеется, подобная ситуация «привязывает» к игре.

Но, как показывает опыт игровой индустрии, для такой привязанности антропоморфный или персонифицированный персонаж не является обязательным условием (хотя лидер рынка игра «World of Warcraft» действует именно таким образом). Например, многочисленные успешные многопользовательские онлайн игры типа «Ферма», где виртуальным капиталом игрока становятся виртуальные поля, коровы и курицы, успешно обходятся без персонификации хозяина фермы. Равно как и знаменитые «World of Tanks» и последовавшие за ними «World of Warplanes» и «World of Warships» от белорус-

ской компании «Wargaming» являются многопользовательскими онлайн играми, но без ролевой составляющей. Но и здесь игрок постепенно собирает собственный парк военной техники, получает опыт и достижения. Впрочем, прежде чем перейти к анализу механизмов, которые привязывают игрока к конкретной игре, упомянем еще одну важную особенность многопользовательских онлайн игр.

Игры подобного типа предполагают произвольную длину игровой сессии (то есть времени, которое игрок разово проводит в игре от момента входа до выхода из игры). Это возможно благодаря тому, что игровой процесс состоит из череды коротких, но, как правило, повторяющихся игровых событий. Например, в «World of Tanks» весь игровой процесс состоит из «боев» – отдельных сражений боевой техники. Каждый бой – самостоятельная мини-игра, предполагающая победителей и проигравших. Бой длится в среднем 7–10 минут. В играх типа «Ферма» набор событий разнообразнее. Это может быть полив полей, кормление скота, приобретение новых животных или растений, торговля и т.д. «World of Warcraft» включает еще более широкий и разнообразный спектр игровых активностей, но при этом одна сессия может уложиться все в те же 10 минут. Хотя, конечно же, можно проводить в игре сутки и даже недели, так как количество повторений игровых событий не ограничено. Но очень важно, что многопользовательские онлайн игры, так же как и казуальные, входят в спектр привычных, повседневных действий. У игрока возникает ощущение, что он может поиграть между делом. Игровые механики, как правило, довольно просты и не требуют серьезной концентрации.

Мы видим, что видеоигры занимают очень разные сегменты в жизненном процессе игрока. На одном полюсе – видеоигры с богатым сюжетом, выстроенным миром занимают место, ранее принадлежащее художественной культуре, являясь способом интеллектуально нагруженной рекреации, на другом – казуальные, становящиеся настолько повседневными, что мы зачастую даже не фиксируем их как выделенное событие. ММО по форме своего существования ближе ко второму полю-

су, но есть существенное отличие. ММО не растворяется полностью в повседневном потоке, но формирует некий выделенный сегмент опыта, впечатлений и ценностей для игрока. Охарактеризовать этот «игровой багаж» нам предстоит далее, познакомившись с классификацией самих игроков.

9. Ричард Бартл о типах игроков ММО

Теория игр предпринимает в последнее время попытки потягаться активностью с предметом своего исследования, но попытки эти пока не приводят к впечатляющим и удовлетворительным результатам. Так, до сих пор автором одной из наиболее популярных и влиятельных классификаций игроков является Ричард Алан Бартл, создавший ее уже около тридцати лет назад.

Будучи университетским профессором, Р. Бартл не являлся исключительно теоретиком. Он стал автором одной из первых многопользовательских игр – «MUD» (Multi-User Dungeon). Она отличалась от современных ММО, однако точно так же отличалась от классических игр не только отсутствием ограничений по количеству игроков, но также и неимением концовки. Мы помним, что для Й. Хейзинги в его определении классических «чистых» игр границы имели большое значение. Р. Бартл убирает и еще одну важную границу: создание его игры продолжали и развивали сами игроки. Подобной механикой современные многопользовательские игры, как правило, не обладают. Однако активно пользуются теоретическим наследием Р. Бартла. Согласно его классификации, игроки многопользовательских игр делятся на четыре типа.

Первый, самый редкий, он называет «киллерами». Главное, что держит их в играх, – желание побеждать, утверждать свою власть и превосходство. Для того, чтобы оставаться в игре и сохранять к ней интерес, им нужно обязательно чувствовать себя лидерами, одерживать верх над другими игроками. Интересно, что равно как Р. Бартл, так и последующие исследователи называют этот тип самым редким. Хотя, казалось бы, классическая игра предполагает преобладание мотивации

именно этого типа. А вот у ММО возникают проблемы, так как фактического конца, а значит, и победы она не предполагает. Поэтому, чтобы удержать киллеров в игре, ММО используют внутренние социальные структуры, где можно стать лидером, а также игровые взаимодействия типа PvP (player versus player – игрок против игрока) – специальные сегменты игры, где желающие могут играть не против игры, как в большинстве действий ММО, а друг против друга. И тем не менее, тип киллера редок, так как стремление к победе предполагает серьезное испытание собственных сил и возможные разочарования. Подобный тип поведения становится все менее актуален в современной культуре, построенной на принципе «все должны быть победителями». Кроме того, игроки, которые относятся к игре как к фоновой деятельности, также перестают воспринимать победу как значимый стимул.

Еще один не слишком популярный тип мотивации игрока – «исследователи». Их основная цель – изучение мира игры. Это они живо интересуются сюжетом, радостно находят в игре отсылки к другим произведениям, стремятся понять ее механику, но не столько для повышения эффективности собственной игры, сколько ради удовольствия постижения замысла создателей. Весьма привлекает их также эстетическая сторона игры. Для удержания внимания таких игроков создаются сюжетные ветки, «пасхалки» – дополнительные, не влияющие на общий ход игры мини-события или отсылки к другим произведениям, сложно доступные локации игрового мира. Другими словами, игру как целостное произведение оценивают именно они. И это тоже редкая разновидность игрока. Если выше мы говорили о редкости игроков классического типа, то теперь видим, что и тех, кто в принципе заинтересован в «игре как искусстве», также незначительное количество.

Гораздо более обширную группу составляют так называемые «социальщики». Главный мотив играть в игры для них – общение. Разумеется, нельзя отрицать, что классическая игра также является разновидностью социализации, – в конце концов, игроки знакомятся друг с другом, узнают друг о друге больше благодаря наблюдению игрового поведения. Даже од-

нопользовательские видеоигры имеют социальное измерение, являясь поводом для последующего общения и компоновки групп по интересам. Но именно развитие многопользовательских онлайн игр делает игру таким мощным орудием социальной интеграции, ведь общаться можно уже в процессе игры. Об этом заботятся геймдизайнеры, понимая, что для удержания в игре социальщиков необходимы онлайн чаты, а также внутриигровые социальные объединения: разнообразные игровые «кланы», «племена», «союзы» и так далее. Они позволяют исполнить мечту социальщиков о приобретении дружеского коллектива и привязать ее к игровой реальности. Ведь тогда каждый из социальщиков ради сохранения компании будет держаться за игру и стимулировать держаться за нее окружающих. И тут есть важный момент. Вышесказанное демонстрирует, что социальщикам до некоторой степени «все равно», во что играть, лишь бы в игру играло много народа. Главный стимул этого типа – популярность игры. Да, она достигается умелым геймдизайном, но в большей степени – хорошим маркетингом, то есть несколькими параллельными самой игре средствами. Таким образом, получается, что мотив играть для большой группы людей лишь косвенно относится к игре, которая рассматривается как «повод» собрать людей.

И последняя, самая значительная группа принадлежит типу «карьерист», или «накопитель». Эту группу мотивирует аккумуляция всевозможных игровых ресурсов и достижений. Они, как правило, стремятся к накоплению максимума игровых денег, проходят игровые задания по несколько раз, пока не добьются лучшего результата, стремятся поднять характеристики своего персонажа до максимума, их живо интересуют все игровые рейтинги и медальки. В некотором смысле они, как и киллеры, стремятся к победе. Но если киллерам важно побеждать других игроков, то карьеристы предпочитают побеждать саму игровую систему. Дабы удерживать внимание этой группы, создатели игры, например, продумывают систему игровых достижений – игровых наград, чаще всего символических, которые получает игрок, выполнив заданное геймдизайнерами условие. Наличие достижений, как правило, не

влияет напрямую на игровой процесс, однако для карьериста важно собрать их все, дабы повысить в собственных глазах свой статус как игрока. Также хорошим способом удержания карьеристов в игре является разнообразие игровых ресурсов, инвентаря, различных веток развития персонажа, а также более сложных, факультативных игровых задач. Велика вероятность того, что карьерист будет стремиться решить и собрать все, что предоставляет игра. На сегодняшний день доля карьеристов среди игроков ММО оценивается как близкая к половине. Безусловно, для них, в отличие от социальщиков, сама игра, ее сюжет и механика имеют куда большее значение. Это победители, но победители новой формации. Ведь карьеристы, в отличие от игроков классических игр, не стремятся победить максимально быстро и эффективно. Пространство игры они воспринимают как источник собственного роста.

Тип карьериста описан на примере ММО, но сегодня под карьеристов подстраиваются также и однопользовательские игры, вводя свои достижения, скрытые бонусные уровни и т.д. Карьеристы склонны проходить одну игру несколько раз, дабы набрать максимальное количество очков, преодолеть максимальный уровень сложности, собрать все достижения. Они не стремятся закончить игру, ведь, как мы подчеркнули выше, она сама по себе является для них ресурсом.

Карьерист является не только самым распространенным типом современного игрока, механики мотивации карьериста тем более важны для нас, что активнее всего эксплуатируются в рамках следующего интересующего нас игрового феномена – геймификации.

10. Геймификация

Геймификация является сравнительно новым классом продуктов игрового рынка. Самому термину всего полтора десятилетия, его автором стал геймдизайнер Ник Пеллинг. Тем любопытнее, что за этот срок термин не только получил широкое распространение, но даже успел начать обретать новые трактовки. В широком смысле слова геймификацией называ-

ется применение игровых методов и механизмов в неигровой сфере. Гипотеза, позволившая появиться данному термину, заключается в том, что игра является оптимальным способом вовлечения и удержания внимания пользователя. Именно игра представляет собой тот вид деятельности, которым человек занимается без всякого внешнего принуждения, совершая порой достаточно сложные действия и выборы. «Игры превосходно иллюстрируют теорию самодетерминации. Почему люди играют? Как мы уже говорили, никто их не заставляет это делать. Даже такая простейшая игра, как sudoku, задействует внутренние потребности в автономии (какую головоломку и как ее решать – выбирать только мне), компетентности (я с ней разобрался!) и отношения (я могу поделиться своими достижениями с друзьями)»¹.

Как следствие, игровое оформление процессов полезной деятельности или обучения должно облегчить процессы вхождения и концентрации на этой деятельности. Кроме того, игровой инструментарий обладает целым набором способов стимуляции определенных действий игрока. Так что идея геймификации состоит в использовании опыта игровой индустрии для решения прикладных задач в целом наборе новых областей. Но не стоит думать, что геймификация предполагает превращение некогда серьезных жизненных сфер в игру. Процесс, который она пытается осуществить, гораздо более любопытен, а его продукт назвать игрой никак нельзя, во всяком случае, если пользоваться классическими определениями игры, например того же Й. Хейзинги. Задачи, которыми руководствуется пользователь геймифицированного продукта, всегда вполне реальны и выходят за рамки игровой сферы.

Например, весьма активно геймификация используется маркетингом в решении задач создания программ лояльности. Место известных всем дисконтных карт занимают более сложные продукты и комплексы продуктов. Так, сеть ресторанов вместо стандартного накопления баллов за покупки предлагает

¹ *Вербак К., Хантер Д.* Вовлекай и властвуй. Игровое мышление на службе бизнеса. М., 2015. С. 45.

пользователю набор возможных «достижений»: достижение «Душа компании» он получает за проведение в заведении сети мероприятия от 10 человек, достижение «Сладкая жизнь» за заказ 5 десертов, достижение «Широкий жест» за чек от 3 тысяч рублей и так далее. Но в случае с геймификацией «достижения» становятся вполне реальными наградами и бонусами для клиента. Например, достижение «Душа компании» позволяет бесплатно бронировать столик, «Сладкая жизнь» – получить бесплатный десерт при заказе от полутора тысяч. Для фирмы это, разумеется, возможность решать через геймификацию сложные моменты бизнеса, например заполнять наименее популярные дни. А для клиента геймифицированная программа лояльности привлекательна тем, что она интересна.

Нестандартно оформленные игровые программы лояльности часто толкают клиента на действия и покупки, которых он иначе не совершил бы вовсе. Например, первые несколько достижений были основаны на естественном для данного клиента поведении и дались легко. Для того, чтобы собрать всю коллекцию, нужно совершить несколько нестандартных поступков. Заказать десерт, хотя обычно ты к ним равнодушен, или провести свой день рождения именно в этом ресторане. Разве остановит это клиента типа «карьерист»? При этом, разумеется, мы говорим о реальных поступках и реальных деньгах, то есть происходящее – совсем не игра.

Другая популярная для геймификации сфера в бизнесе – область формирования коллектива и мотивации сотрудников. Здесь широко используются игровые механики рейтингов, тех же достижений и навыков. Но часто геймдизайнеры идут дальше и создают целые «легенды», превращая работников различных отделов в гильдии магов или рыцарские ордена. Не возьмемся судить об эффективности подобных методик, не в этом цель данного текста. Очевидно, геймификация в коллективе «разряжает» рабочую обстановку, создавая одновременно нейтральную почву для общения сотрудников. Геймифицированная система поощрений также является, как правило, более гибкой, и сотрудник чаще ощущает обратную связь от компании, на которую работает. При этом основные потребно-

сти работника – в материальном поощрении, карьерной реализации и т.д. – удовлетворить таким образом, конечно же, невозможно. Интересно, однако, что чем дальше, тем естественнее геймификация встраивается в «серьезные» процессы, тем проще воспринимается пользователем, иногда становясь уже его прямым запросом. Запрос на игрофикацию особенно велик, пожалуй, в одной из самых масштабных сфер ее приложения – образовании.

11. Геймификация в образовании. Эдьютеймент

Про сферу образования нельзя сказать, что игра пришла туда с началом процесса геймификации. Ситуация обучения через игру естественна и продиктована, кажется, самой природой. Детское обучение в процессе игры старо, как культура. Впрочем, Й. Хейзинга разводит детскую игру, «play», произвольную и симулятивную, и игру по правилам с устойчивыми рамками, «game». Однако тот факт, что игровая форма увлекает и значительно облегчает такой энергозатратный процесс, как получение новых знаний и навыков, известен нам, что называется, с малых лет. Потому и попытки обучения в игровой форме периодически предпринимались на протяжении истории европейского образования.

Однако усиление тенденции использования игровых методик в образовании связано с последними десятилетиями XX века. Как ни странно, связана эта тенденция была с тем, что в это время активное обучение новым навыкам, особенно в области бизнеса, начали как раз взрослые. В отличие от детей и юношества, ученики старше тридцати лет с большим трудом усваивали материал и выслушивали лекции в традиционной форме. Тогда и стали входить в моду различные инновационные методы обучения, среди которых явным лидером было игровое обучение. Именовали эти тенденции по-разному, наиболее популярным и широким термином для их обозначения стало слово «эдьютеймент», английский гибрид слов «образование» и «развлечение». Самое интересное, что методики, которые стало пропагандировать игровое образование, сочетают

характеристики «game» и «play» в терминологии Й. Хейзинги. Мы найдем там правила, рамки и структуру «game» и в то же время симулятивность, со-творчество и импровизацию «play». Но главное – это снова игровая форма деятельности, в которой «выигрыш», результат лежит за пределами самой игры. Игра вновь становится медиатором между играющим и его целями. Таким образом, определяющей особенностью игры как имеющей цель в самой себе, которую подчеркивали такие теоретики, как Й. Хейзинга, Г. Гадамер, Э. Финк, в данной деятельности не наблюдается.

При этом общественный запрос на эдьютеймент возрастает. В области онлайн образования без него практически не обходится. Если сначала (еще в 90-е гг. XX века) эта тенденция выливалась в создание многочисленных обучающих игр, то новым трендом становится геймификация традиционных форм обучения – лекционных, семинарских занятий, мастер-классов. Если ранее об игровом обучении можно было говорить как о явлении локальном, то сейчас развлекательный формат образования входит в зону ожиданий пользователя. Игра воспринимается как нечто естественное и само собой разумеющееся.

12. Поколение Миллениума

Поколение, достигшее сегодня активной культуротворческой фазы – 30–40 лет, согласно с теорией поколений У. Штрауса и Н. Хоува, называют «поколением Y», или «поколением Миллениума». Одной из характерных особенностей этих людей, родившихся после 1980 г., является взросление в эпоху возникновения и расцвета видеоигр. Именно представители этого поколения являются основными пользователями ММО. Для них игры – важнейший и доминирующий жизненный опыт. Стоит ли удивляться возросшему влиянию игровой составляющей культуры? Тем более, что для этого поколения характерен также культ молодости и нежелание переходить в зрелый возрастной статус. Потому граница развлекательного и серьезного становится для этого поколения весьма подвижной.

Представители этого поколения легко переходят от работы к досугу и наоборот, по возможности совмещая эти формы деятельности. Еще одна особенность поколения Миллениума – отношение к соревнованиям. Это поколение лозунга «Не победа, но участие», каждый должен быть вознагражден, каждый должен получить приз. И здесь мы тоже наблюдаем, что современная игровая культура сформирована теми же ценностями, что и поколение, описанное У. Штраусом и Н. Хоувом. Эта культура пытается преодолеть четкие рамки игры, стремление к победе замещается многообразием возможных игровых целей, часть из которых являются на деле метаигровыми, то есть лежащими за пределами игры. Однако сама игровая логика имеет для культуры огромное значение, является привычной структурой взгляда на мир. Это ведет к расширению поля применения игровой логики как инструмента, с одной стороны, и как типа мировоззрения, с другой. Первое, инструментальное, расширение влияния игры ведет к многообразию прикладных игровых форм деятельности, второе, мировоззренческое, – к творческому или даже научному переосмыслению игр. Создатели игр все больше осознают, что производят не просто развлекательный продукт, а мощный инструмент влияния на человека. Дж. Шелл, автор культового среди геймдизайнеров труда «Искусство геймдизайна», пишет: «Мы только начинаем понимать, как игры меняют нас. Необходимо глубже изучать это явление, потому что чем больше мы о нем знаем, тем больше мы можем использовать игры не как развлечение, а как ценный инструмент для улучшения человеческой жизни»¹.

Вопрос о месте и статусе игры в современной культуре, таким образом, является сложным, так как процесс размывания и децентрализации культурных феноменов, о котором говорят уже несколько десятилетий, коснулся игры непосредственно. На сегодняшний день игра буквально растворяется в различных областях жизнедеятельности, трансформируя их, но и изменяясь сама. Возникшие на ее основе гибридные формы дея-

¹ Шелл Дж. Искусство геймдизайна. М., 2008. С. 428.

тельности более не соответствуют классическому пониманию игры. Игра распадается на совокупность механик, приемов и подходов к решению внешних проблем. Игровое образование, геймифицированный бизнес, квесты-экскурсии, интерактивный театр – во всех этих сферах современной жизни присутствует игра. В то же время, все сложнее найти классическую игру, а точнее, классических игроков, любящих игру ради самой игры.

Глава VI

**МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ:
КУЛЬТУРНАЯ «ИНТЕРВЕНЦИЯ»
И «ЭКСПРОПРИАЦИЯ»**

1. Выставка Такаши Мураками в Версале

В связи с усилившимся в современную глобализационную эпоху процессом взаимодействия культур художественная жизнь, равно как и другие сферы человеческой жизнедеятельности, получает новые измерения. Они возникают в русле двух основополагающих и противоположных тенденций – локализации и универсализации; первая проявляется в обособлении, самоопределении и усилении культурной идентичности, вторая – в активизации процессов взаимодействия и взаимопроникновения культур, обнаруживая качества открытости и свободного выбора. Деятельность многочисленных институций, союзов и объединений способствует проявлению обеих тенденций, распространяя и тиражируя художественную продукцию, осуществляя разнообразные практики, которые демонстрируют не только достижения региональных культур, но и возможность их сравнения.

Принцип сравнения, позволяющий познавать своеобразие отдельных культур, был предвосхищен еще Ф. Ницше, идеи которого предопределили многие новации в художественной культуре XX–XXI веков, в частности в постмодернистском искусстве. Об этом качестве ницшеанского наследия свидетельствует не только факт обращения к нему авторитетных постмодернистских авторов, но и прямое указание на это их оппонента Ю. Хабермаса, отметившего, что «над ними всеми парит дух воскрешенного в 70-х годах Ницше»¹. Предвидя наступление «эпохи сравнений», Ф. Ницше писал: «Такая эпоха приоб-

¹ Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы. М, 2005. С. 29.

ретают значение тем, что в ней могут быть сравнимы и одновременно переживаемы самые различные миропонимания, нравы, культуры, – что прежде, ввиду всегда локализованного господства каждой культуры, было невозможно, подобно тому, как и все роды художественного стиля были связаны известным местом и временем»¹. Сравнение предполагает не только усвоение опыта «другого», но и побуждает к разнообразным формам взаимодействия, а это приводит к нарушению единства культурного стиля, использованию полистилистики и тем самым формированию транскультурного пространства.

О неоднозначном характере межкультурного взаимодействия писал Ю. М. Лотман. Его суждения обладают высокой эвристической ценностью по отношению к сегодняшним культурным реалиям и как нельзя лучше способствуют освещаемой нами теме. Приведем одно из них: «Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притока текстов извне. Причем это “извне” само по себе имеет сложную организацию: это и “извне” данного жанра или определенной традиции внутри данной культуры, и “извне” круга, очерченного определенной метаязыковой чертой, делящей все сообщения внутри данной культуры на культурно существующие (“высокие”, “ценные”, “культурные”, “исконные” и т. п.) и культурно несуществующие, апокрифические (“низкие”, “неценные”, “чужеродные” и т. п.). Наконец, это чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает “другого” – партнера в осуществлении этого акта»².

В художественном творчестве в современных условиях, как, впрочем, и на рубеже предыдущих веков, продолжается экспериментирование, но иными средствами и ведущее к иным целям: не к созданию уникального авторского стиля, а к

¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 254.

² Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2010. С. 610.

формированию интертекста. Отвечая изменившимся условиям сосуществования культур, активнее и смелее осуществляются процессы наложения, взаимопроникновения, сопоставления разнообразных художественных стилей, национальных традиций, творческих приемов и манер. Такое творчество вызывает противоречивые оценки: от признания продуктивного взаимообогащения культур и расширения художественно-эстетического опыта до полного неприятия подобных экспериментов, что порождает конфликтные взаимоотношения и раздоры на почве стремления сохранить в неизменности художественные традиции и стилиевую определенность.

Обратимся к описанию культурного события, вызвавшего неоднозначные оценки. В период с 14 сентября по 12 декабря 2010 г. в Версальском дворце была организована выставка работ современного японского художника и дизайнера Такаши Мураками (Takashi Murakami)¹. Несмотря на то, что более 12 тысяч человек, в том числе принц Сикст-Анри де Бурбон, потомок короля Людовика XIV, высказали отрицательное отношение к проведению выставки, она все же состоялась. Что же вызвало протест при реализации этого проекта? Оставим этот вопрос пока без ответа и обратимся сначала к характеристике творчества Т. Мураками (1962 г.р.).

Фигура Т. Мураками весьма значима для характеристики современного японского искусства. Его творчество широко известно мировой общественности: ретроспективные выставки успешно прошли в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе, в Бруклинском музее в Нью-Йорке, в Музее современного искусства во Франкфурте, в музее Гуггенхайма в Бильбао. Творчество Т. Мураками весьма обширно: живопись, скульптура, инсталляции, промышленный дизайн, анимация, оно востребовано индустрией моды. Его называют японским Уорхолом, ибо считают приемником Энди Уорхола (1928–1987), по мнению американцев, самого значительного худож-

¹ Первый масштабный проект Такаши (Такаси) Мураками (Takashi Murakami) в России был представлен в Музее современного искусства «Гараж» (Москва, 29.09.2017–04.02.2018).

ника второй половины XX века, творчество которого стало «оглушительным вызовом искусству, угрюмым художникам-абстракционистам и экспрессионистам и их высоколобым критикам»¹. Несмотря на то, что Э. Уорхол относится к другому поколению, можно найти много общего в их творчестве, которое является достоянием поп-, а теперь и неопоп-культуры, в нем используются возможности высокоразвитого технологического общества и новейших материалов. Этому сходству способствовало, очевидно, пребывание Т. Мураками в Америке благодаря выигранному в 1994 г. гранту Фонда Рокфеллера. В Нью-Йорке им была открыта собственная мастерская, характеризуя специфику которой он говорил, что это что-то среднее между Студией Уолта Диснея и Lucas Films Джорджа Лукаса.

Что касается содержательной стороны творчества Т. Мураками, то оно основывается на японском премодерне и постмодернистской субкультуре *отаку*. Отаку – японский термин для обозначения культурного сообщества, которое образовалось в 70-е гг. прошлого века и включало в себя энтузиастов, увлеченных сложившимися в послевоенное время различными формами творческой деятельности: аниме, манга, научной фантастикой, фильмами-токусацу, пластиковыми моделями, хакерством и пр. Культура отаку весьма противоречива; некоторые считают ее своеобразной формой коллективного выражения послевоенного национализма, сильно видоизмененного американской поп-культурой, активно вторгшейся в национальное пространство Японии.

Собственный стиль творчества Т. Мураками получил название *суперфлэт* (суперплоскость). Объясняя причины формирования такого стиля, Т. Мураками подчеркивает, что ощущение плоскости присуще японцам, что японская культура не обладает 3D-формами, что, напротив, 2D-формы, утвержденные в исторической японской живописи, сродни просто-

¹ Соколовски Т. Сцена-тусовка // Государственный русский музей представляет: Энди Уорхол – художник современности / Альманах. Вып. 121. СПб., 2005. С. 16.

му, плоскому визуальному языку современной анимации, комиксов, графического дизайна.

Отношения между стилем суперфлэт и отаку-культурой весьма непростые, они могут быть предметом специального анализа, равно как и сам противоречивый характер отаку-культуры. Стиль суперфлэт, по наблюдению исследователей, имеет много общего с постмодернизмом, поэтому для уяснения сути творчества Т. Мураками проведение параллелей и ссылки на постмодернистских авторов весьма уместны. Как и постмодернистское искусство, имеющее весьма обширную философскую интерпретацию, творчество Т. Мураками неразрывно связано с философией. Художник сам заявляет о философском основании своего творчества.

Согласно его суждениям, Япония построена на плоскостном восприятии мира. Все существует на одном уровне: массовая культура, работа, развлечения, семья – в этом для современных японцев заключается выбранный по жизни срединный путь. С буддийским мировоззрением и позицией срединного пути неразрывно связана философия художника. Понятие «срединный» Т. Мураками использует для объяснения своего художественного метода, ориентированного на доступность создаваемого им искусства всем слоям населения. В этой философской идее художника можно усмотреть, с одной стороны, связь с постмодернистскими стратегиями, направленными на стирание границ между элитарной и массовой культурами, а с другой, близость постмодернистских и буддистских воззрений.

Постмодернизм Т. Мураками заключается прежде всего в игривости и эстетической привлекательности его творчества, в решительном смешении времен и культур, в полистилистике артефактов, в ниспровержении имиджей и кумиров, в эклектике музейного пространства и гибридизации создаваемых образов, в психоделической живописи и создании персонажей комиксов, в использовании приема преодоления границ между традиционным музеем и современным искусством¹.

¹ Прием – размещение современного искусства в традиционном музее – не нов: он активно используется в мировой художественной практике, в

Итак, дворец в Версале, во всем своем великолепии сохраняемый французами в качестве национальной реликвии (строительство дворца было начато в 1662 г. в царствование короля Людовика XIV и продолжалось более пятидесяти лет), один из первых в истории искусства примеров осознанного создания единой предметно-пространственной среды, был выбран организаторами выставки для размещения артефактов современного искусства.

Это был не первый опыт реализации проекта такого рода в Версальском дворце. Ему предшествовала выставка работ американского художника Джеффа Кунса в 2008 г., вызвавшая также неодобрение французов. Представим: покрытые пышной лепниной и росписями замечательного живописца Ш. Лебрена огромные дворцовые залы с зеркальными анфиладами, тысячами светильников и изящной мебелью стали фоном для артефактов Т. Мураками.

Конечно, нарушена стилистика единства художественного пространства, поскольку сосуществуют рядом классика и современность, современные экспонаты как бы диссонируют с окружающим пространством. Тем не менее, из двадцати двух выставленных в Версальском дворце экспонатов одиннадцать были созданы Т. Мураками специально для этого проекта, поэтому иногда можно было уловить соотнесенность между интерьерами дворцовых залов, их изначальным предназначением и размещенными артефактами.

Назовем некоторые из них. Артефакт «Новая одежда императора» (*The Emperor's New Clothes*, 2005) выставлен в зале, где висит огромная картина Жак-Луи Давида «Посвящение Наполеона I в императоры и коронация императрицы Жозефины в соборе Нотр-Дам в Париже 2 декабря 1804 года». В зале Венеры, где установлена величественная статуя Людовика XIV в воинских регалиях, выставлены скульптуры «Кайкай & Кики» (*Kaikai & Kiki*, 2000–2005) – два очаровательных ма-

том числе и кураторами выставок г. Санкт-Петербурга, подтверждение чему – проводимый в Санкт-Петербурге вот уже на протяжении 11 лет ежегодный фестиваль «Современное искусство в традиционном музее».

леньких монстра. Кайкай белый с длинными ушами и улыбающимся ртом; Кики розовый с маленькими ушами, тремя глазами и зубами вампира. В других залах дворца были представлены также созданные в стиле наиф и манга очень колоритные разнообразные скульптуры, а также постер, витраж и др.

Любопытно, что скульптуры и персонажи многих известных комиксов не напоминают японцев: для обозначения лица, лишённого национальности, расовых или этнических черт, в Японии используется термин «мукокусэки»¹. Такие образы – результат формирования гибридной культуры, что является неотъемлемой составляющей современной глобализационной эпохи. Организованное таким образом музейное пространство, очевидно, предполагало формирование у зрителей неожиданных смыслов, неоднозначных интерпретаций, возникновение своеобразных аллюзий, особого ощущения праздничности, легкости, свободы в игровом сопоставлении стилей, смешении и наложении исторических эпох.

Легкая манера обращения с прошлым, ниспровержение канонов и кумиров, ироничность в отношении традиций – все это черты постмодернистского мироощущения, появившегося в западноевропейской культуре еще в последней трети XX века. Вначале отмеченные тенденции проявлялись лишь в художественной среде, однако впоследствии получили и теоретическую аргументацию. Приведем суждение по этому поводу известных французских авторов того времени: «Даже история философии совершенно не интересна, если не ставит перед собой задачу оживить дремлющий концепт, сыграть его заново на новой сцене, хотя бы и обернув его против него самого»².

Среди экспонатов выставки – концептуальный персонаж в поп-версии Т. Мураками «Овальный Будда», который был представлен неоднократно и на предыдущих выставках, но в разном исполнении и разных размеров. Версальский «Овальный Будда» (Oval Buddha, 2007–2010, bronze et feuille d'or)

¹ Мошняга П.А. Японская культура в глобализирующемся мире // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 28.

² Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб., 1998. С. 109.

был выставлен перед развернутым зданием дворцового ансамбля в партере парка. Изображение Будды не следует канонам, это вольная, игровая интерпретация: стилизованная двудликая фигура с поджатой левой ногой? сидящая на постаменте в виде граненого бокала. Мураками изображает Будду в виде огромного Покемона (вымышленного персонажа), озорно наделив его двумя лицами: одно задумчивое с небольшой бородкой, напоминающее самого художника, а другое с огромным пугающим ртом с острыми зубами. Сверкающая фигура впечатляющих размеров Овального Будды аккумулирует в себе отсылки и к буддийскому искусству, и к западной традиции, что свойственно художественной манере Т. Мураками. Весь облик этой скульптуры напоминает, скорее, елочную игрушку, настраивает на игровой лад.

Как тут еще раз не вспомнить Ф. Ницше, который, осуждая нравы современной ему буржуазной культуры, в частности тщеславие, косность, высокопарность, «образованных» людей в кавычках, писал, что «“образованный человек” и обитатель большого города нынче позволяют насиловать себя искусством, книгой и музыкой во имя “духовных наслаждений”, с помощью духовных напитков! Как режет нам теперь слух театральный крик страсти, как чужд стал нашему вкусу весь романтический гул и неразбериха чувств, которую любит образованная чернь, вместе с ее стремлением к возвышенному, приподнятому, взбалмошному! Нет, если мы, выздоравливающие, еще нуждаемся в искусстве, то это *другое* искусство – насмешливое, легкое, летучее, божественно безнаказанное, божественно искусное искусство, которое, подобно светлomu пламени, возносится в безоблачное небо!»¹.

Творчество Т. Мураками, как уже было замечено, можно интерпретировать не только в постмодернистских стратегиях, но следует рассматривать в контексте глобализационных процессов, с тем только условием, что Япония породила свою, «специфическую» глобализацию. Отличительной ее особенностью является своеобразный процесс слияния американизации

¹ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 496.

и японизации. Этот феномен «американизированной японизации» вписывается в концепцию японской транснациональной культуры – своеобразного культурного гибрида, в котором уже нет традиционной японской культуры, закрытой и оберегаемой национальными барьерами.

Завершая лаконичное изложение этого нетривиального культурного события в Версальском дворце, получившего самые противоречивые отклики современников – от одобрительных и восторженных до резко осуждающих подобные практики, заметим, что здесь сплелись проблемы, не поддающиеся однозначной интерпретации и оценке.

Охранительное отношение к незыблемости национального культурного наследия, неприятие американской поп-культуры (в данном случае в модифицированном японском варианте), нарушение единства музейного пространства вследствие размещения в нем артефактов иной стилистики, консерватизм устоявшихся вкусов противников выставки, стремление организаторов проекта разрушить барьеры между элитарной и массовой культурой, парадоксальное сближение Востока и Запада, желание внести живую, искрящую энергию современности в незыблемые дворцовые интерьеры – вот небольшой перечень возможных для дискуссии вопросов о состоянии и путях развития современной культуры и межкультурных художественных практик. Не касаясь художественных оценок подобных экспериментальных проектов в организации музейного пространства, коснемся лишь их мировоззренческой стороны и в этой связи сошлемся на высказывание одного из крупнейших социологов современности Э. Гидденса о том, что происходящие в мире изменения «создают нечто беспрецедентное – глобальное космополитическое общество. Мы – первое поколение людей, живущих в этом обществе»¹. Отсюда неизбежность смены традиционных систем ценностей, формирование мировоззрения, отвечающего духу эпохи.

¹ Гидденс Э. Ускользящий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. М., 2004. С. 35.

2. Автопортреты Ясумасы Моримуры в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Культуры Востока и Запада неизменно вызывают взаимный интерес, о чем свидетельствуют разнообразные культурные проекты, художественные практики и неиссякаемые теоретические построения. Исторический экскурс в эту тематику может быть увлекательным и плодотворным в том смысле, что он позволит выявить характер взаимоотношений, богатство возникших терминов и концептов, актуализировать проблему возможности/невозможности формирования единой мировой культуры. Восток, как и Запад, – регионы неоднородные, предполагающие при изучении искусства отдельных стран и народов региональную и страновую конкретизацию, осознание конкретно-исторической ситуации осуществляемого анализа.

Страна восходящего солнца, Япония, активно обратившаяся в XX веке к освоению западного опыта в разнообразных сферах, в том числе и в сфере культуры, восприняла его особым образом. Не утратив собственной культурной самобытности, японцы сумели овладеть западными культурными стереотипами, органично вплетя их в собственную культуру. Именно эта задача стояла и перед художником Ясумасой Моримурой, о чем он поведал в одном из интервью. Эта задача решалась японскими художниками по-разному. Я. Моримура предложил свой, оригинальный и даже «дерзкий» путь. Насколько он оказался успешным судить, остается зрителям, нам же, теоретикам культуры, необходимо попытаться объяснить эту художественную практику.

Я. Моримура – это известный японский художник, работающий в разных жанрах. Его персональные выставки, помимо крупных городов Японии, состоялись во многих крупных городах мира, среди которых Лондон (1990, 1999), Бостон (1991), Чикаго, Питсбург (1992), Торонто (1994), Мельбурн (1996), Париж (1997, 2001, 2008), Милан (1998), Нью-Йорк (1999, 2001), Мадрид (2000), Венеция (2007). Неоднократно бывал он и в России, выставляя работы в Москве и Санкт-Петербурге. Недавний визит японского художника в нашу страну

состоялся в феврале–марте 2017 г. В Москве в залах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина на его персональной выставке было показано около 80 работ, сгруппированным по разным сериям, или проектам. В дни проведения выставки Я. Моримура общался со зрителями на встречах, организованных музеем, охотно давал интервью. Действительно, выставка вызвала интерес, побудила к дискуссиям, способствовала непосредственному общению с автором и поэтому, можно заключить, оказалась востребованной. Необычайность увиденного, безусловно, требовала и требует разъяснений.

Что же предстало перед зрителями в залах музея? Остановимся на одном из проектов – «Истории автопортрета». Я. Моримура – знаток европейской живописи. Он использовал автопортреты наиболее известных западных художников для реализации своего замысла. Проект состоял в выставлении масштабных фоторабот, на которых в облике художников в сочетании со всей атрибутикой автопортретов представлен был сам Я. Моримура, загримированный почти до неузнаваемости. Иными словами, Я. Моримура присвоил себе работы художников в виде фотографического их воссоздания, внедрившись собственной персоной в облик авторов заимствованных им портретов. Этот прием получил название *апроприация* (присвоение). Теоретики склонны трактовать его шире – как жанр, возникший в современном искусстве, или же как направление, дав ему трудно произносимое название *апроприационизм*, по аналогии со всем известными -измами (импрессионизм, абстракционизм и пр.), тем самым обозначая и упрочивая тенденцию к заимствованию, повторению, подражательству, симулятивному воспроизведению. Количество терминов, характеризующих эту, сформировавшуюся в конце XX – начале XXI века, тенденцию в художественном творчестве, можно умножить, но наряду с этой тенденцией следует учесть и другие.

Постмодернистская эстетика содержит большой спектр различных творческих приемов и объясняющих концептов, некоторые из которых впоследствии оказались гипертрофированными, а порой подверглись насмешкам. По этому поводу Б. Гройс писал, что с поля гуманитарной битвы современности

до нас доносились известия о «смерти Бога», «смерти Теории», «смерти Автора». Последний из перечисленных концептов был объяснен Р. Бартом, отметившим намерение в современной литературе осуществить «десакрализацию образа Автора», «разрушение фигуры Автора», стремление «поколебать» волю Автора или же вовсе его «удалить». Обоснование этих процессов, их разъяснение содержится в современной лингвистике, согласно Р. Барту¹.

Однако этот вопрос следует трактовать шире. Истоки теоретического обоснования постмодернистских концептов можно найти у Ф. Ницше, М. Фуко, У. Эко. Кроме того, реальные культурные практики внесли совсем иной аспект в их трактовку. И если Р. Барт считал, что Скриптор, пришедший на смену Автору, «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки»², то теперь уже речь идет о новой фигуре – *косплеере*, пришедшем на смену этим концептуальным персонажам. «Косплей» буквально переводится с английского языка как «костюмированная игра». Суть такого творчества состоит в перевоплощении в персонажа аниме, манги, видеоигры, фильма либо в реально существующую или существовавшую знаменитость. Косплей – вид деятельности, который можно отнести как к искусству, так и к игре. Более всего он проявился в Японии, хотя впоследствии заявил о себе во многих культурах мира. Обычно он является неотъемлемой частью фестивалей, молодежных празднеств, связанных с презентацией видеоигр и пр. Одна из разновидностей косплея – фотокосплей, то есть косплей, запечатленный фотографом. В этом случае требуется изобразить своего персонажа, то есть полностью представить его образ, находясь в статичном положении и используя лишь мимику: выражение глаз, застывшие жесты. Исходная цель – стать точной копией оригинала. Вот из этого рода деятельности сле-

¹ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384–391.

² Там же. С. 389.

дует исходить, объясняя проект Я. Моримуры. Произведя содержательную замену и заимствование всех формальных составляющих вовлеченных в его проект автопортретов, он принял трансформацию образа автора. Для этого он обратился к автопортретам В. ван Гога, Х. Рембрандта, Д. Веласкеса, Леонардо да Винчи, А. Дюрера, Я. ван Эйка, М. Караваджо, Г. Курбе, А. Бёклина, Дж. Энсора, А. Руссо, Р. Магритта, С. Дали.

Однако и этим анализом характеристика рассматриваемого проекта японского художника не исчерпывается. Суть в том, что представленная фотография – это как бы «фотокопия», которая трансформирована внесением в нее «другого автора», в результате чего меняется подлинник, оригинал, первооснова, однако при этом созданный таким образом артефакт претендует на сходство с подлинным автопортретом. Это действие японского художника может быть проанализировано в русле теории симуляции. Истоки ее восходят к Платону, дальнейшее развитие этой тематики всесторонне осуществили французские философы второй половины XX века. В диалоге Платона «Софист» речь идет о подражании вещам, которое может быть искусным, творческим, но может быть и ошибочным, то ли сознательно, то ли невольно уводящем от истинной сущности вещей. Поэтому следует различать подражание двух видов: одно – когда передается истинная соразмерность вещей, создается подобие, другое – когда творятся призрачные подоби́я¹. Подражание может базироваться на действительном знании или хотя бы на правильном мнении, и в этом случае речь идет о продуктивном результате подоби́я. Но подражание может базироваться на сознательном искажении подоби́я «за счет хитрости, уловки или ниспровержения», и в этом случае мы имеем «лишь внешний и вовсе не продуктивный результат подоби́я»². Призрачные подоби́я могут достигаться различными средствами, в том числе и посредством речей. С их помощью

¹ Платон. Софист. 236 с. // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993.

² Делез Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 230–231.

можно создавать призрачные подобиya, когда, действуя на слух и «показывая словесные призраки всего существующего», достигается то, что «произносимое принимается за истину»¹. Имеется в виду софист, который принадлежит к людям, занятым забавой². Он из рода фокусников. К нему отношение негативное, поэтому его надо уличить, поймать в некие сети – орудия рассуждения собеседников, поскольку этот лицемерный подражатель вводит в заблуждение слушающих.

Анализируя тексты Платона, Ж. Делез обращается к проблеме различения сущности и представления, оригинала и копии, копии и симулякра. Копии могут быть разными, хорошими и плохими. Хорошие – это те, где обеспечено подобие, которое трактуется не столько как внешнее сходство, сколько как характеристика внутренней сущности изображаемого. Копии оригинала обладают подобием. Копии воспроизводят первооснову, поэтому они создаются в отношениях и пропорциях, соответствующих конститутивной сущности. Это случай образцового подобия. Они вполне обоснованные претенденты, ибо они вторичные обладатели сущности.

Совсем другое дело – симулякры. Они претендуют на подобие, но делают это агрессивно, ниспроверяют «отца», в данном случае буквально автора. «Симулякры же уподобляются ложным претендентам, возникают на основе отсутствия сходства, обозначают сущностное извращение или отклонение»³. Тем самым Платон, а вслед за ним и Ж. Делез, категорически различают природу копии и симулякра: «Копия является образом, обеспеченным подобием. Симулякр же – образ, лишенный подобия»⁴.

Исходя из такой трактовки симуляции и симулякров, можно проанализировать представленный проект японского автора. Его работы отсылают нас к источнику, к подлиннику, но не претендуют на то, чтобы мы их таковыми считали, это

¹ Платон. Софист. 232 с.

² Делез Ж. Платон и симулякр. С. 235.

³ Там же. С. 229.

⁴ Там же. С. 230.

ложные претенденты. Речь идет о всевозможных уровнях трансформации, ведущей к итоговой ее точке, к симуляции, свидетельствующей о финальной деградации сущности оригинала. В ней подражательство и притворство того, кто владеет этими превращениями, достигают своей кульминации в лицедействе. Здесь симуляция, игра, перформанс. В этом случае искусство становится предметом и процессом экспериментирования. Я. Моримура оказывается сам частью симулятивного артефакта. Его лицедейство в образе автора деконструируемых им автопортретов делает его вкупе с артефактами бесспорным симулякром.

Платон предостерегал потомков от власти симулякром, видел в них демоническую силу, призывал подавить ее, а чтобы обеспечить полную победу над симулякрами, этими лживыми подобиями, предлагал их «заточить в пещеру на дне Океана», не давать им возможности всплыть на поверхность. Однако с тех пор «много воды утекло». Времена другие, и сейчас даются иные оценки рассматриваемой нами проблемы. И если раньше симулякры прибегали к маскировке, таились и тщательно скрывали отсутствие сходства, то теперь симулякры «всплыли на поверхность», поскольку мы сами даем им жизнь (например, предоставляем музейное пространство). Теперь мы видим возвышение симулякра и утверждение его в своих правах среди копий, оригиналов, моделей и изображений. Его мы уже не рассматриваем как копию, свидетельствующую о большой стадии деградации. Теперь симулякры обрели реальный статус в культуре. Они выставляются в музеях, их производству способствует культуриндустрия. Теперь речь идет о функциональности симулякром, их полномочиях, производимом эффекте. Наконец, симулякр обретает симуляционную сущность, поскольку «становится убежищем позитивной власти, которая отрицает *оригинал и копию, модель и репрезентацию*»¹.

Проект Я. Моримур может иметь и иные измерения. Это не андрогинизм в трактовке Г. Чхартишвили, поскольку здесь

¹ Там же. С. 235.

нет Востока и нет Запада¹. Я. Моримура не представляет Восток, не представляет себя, поскольку он стерт, нивелирован: он в облике то В. ван Гога, то Ф. Кало, то Х. Рембранта, то Саский и др. Это может расцениваться как выпад против европоцентризма, трактуемого в контексте бесспорного признания мирового значения европейской живописи, как агрессия по отношению к европейским шедеврам. Его произведения обладают интертекстуальностью, которую можно расценивать как нарочитую, хищническую интертекстуальность. И действительно, здесь налицо экспансия против Запада. Я. Моримура использует созданные до него творения, ему нечего сказать зрителю, его работы результат причудливой смеси приемов и техник, нивелировка культурных традиций. Это вторжение в чужую культуру, символическое ее разрушение, уничтожение искусства как творчества, источника вдохновения, лишение произведения глубины, ведущее к утрате каждым подвергнутым трансформации автопортретом «некоей ауры» (В. Беньямин). Итак, это апофеоз симулятивности. Конечно, работы, представленные в проекте, сделаны превосходно, с точки зрения технических возможностей фотоискусства. Они величественны (в смысле размеров), блестящие (в смысле глянца), эстетически безупречны (технически фотографии выполнены на высоком уровне профессионализма). Но такая выставка не вдохновляет, она лишена глубины, это игра, ёрничаение, искаженные образы. Сам автор в своем лицедействе – лживый претендент.

Но все же, подходя с иных позиций, мы можем обнаружить в проекте безвинную игру, талантливое перевоплощение японского фотографа и актера. Мы можем оценить эстетическое совершенство представленных работ. Они свежи, яркие, презентабельны и поэтому более эффектно позиционируют авторов экспроприированных картин. Предположим, что подлинники, которые посетителю не видны, но лишь по умолчанию присутствуют в памяти, потускнели со временем, краска

¹ Чхартшвили Г. Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе) // Иностранная литература. 1996. № 6.

на них потрескалась, их размеры не впечатляют. А тут величественные, яркие, немного «подправленные» и даже «усовершенствованные» работы. Можно оценить способность автора проекта представить не только свое искусство перевоплощения, но и найденный им смелый и оригинальный способ сохранить (в таком виде) наследие прошлого, его намерение продлить жизнь автопортретов и предложить их зрителю хотя бы в такой, симулятивной форме.

Игра, присущая постмодернистскому творчеству, – неотъемлемая составляющая современной японской культуры. Однако далеко не все западные зрители готовы втянуться в такую игру, относиться к искусству как к шутке, забаве. В этой связи можно вспомнить скандальную выставку другого японского художника, Т. Мураками, о котором речь шла выше. Очевидно, тот игровой момент, который органично присущ японскому зрителю, все же еще не стал достоянием западного видения.

Выставка работ японского художника – повод для размышления о том, какова современная культура. Что в ней присутствует, что мы потребляем? Какова допустимая мера интерпретации текстов, событий, каков критерий истины и велика ли степень доверия к тому, что в культуре представлено? Стоит ли нам, специалистам и экспертам в сфере культуры, задуматься об этом? Или же лучше смириться с тем, что мы действительно живем во власти симулякров, в век тотальной симуляции? Что, по существу, нас тревожит?

Возвращаясь к философскому наследию, заметим: для нас важно, что Платоном были подняты проблемы не только творчества, но и восприятия: «Когда мы утверждаем, что софист обманывает нас призраком и что искусство его обманчиво, не утверждаем ли мы этим, что наша душа из-за его искусства мнит ложное?»¹. Эта же тема волновала авторов «Диалектики Просвещения», выявивших сущностные характеристики культуриндустрии и отметивших в предисловии к книге ее «открытое признание себя сторонницей смягченной истины», что давно стало «той отговоркой, при помощи которой она уклоня-

¹ Платон. Софист. 240 d.

ется от ответственности за ложь»¹. Одновременно с этой характеристикой было отмечено следующее: в разделе «Культуриндустрия. Просвещение как обман масс» авторы продемонстрировали «регрессию Просвещения к идеологии, которая находит свое образцовое воплощение в кино и радио»².

В рассматриваемом проекте японского художника тоже присутствует идеология: его фотокосплей не игра, но пренебрежение к западным шедеврам, бесцеремонное вторжение в ткань чужого текста, утверждение права портить «монету» (Диоген), проявление своеволия, манифестация смешения культур. Вывод может быть категоричным: такая «мировая» культура ничего, кроме деградации и опустошения, не принесет. Но возможна и другая точка зрения: музеи могут перестать быть храмом искусства, но стать площадкой для игры, перформанса, развлечений. Не случайно пришедшие на смену классикам творцы умело жонглируют известными раритетами, вернее, их образами, обуреваемы страстью сближения с ними, стремятся к отождествлению с великими предшественниками из мира искусств. Такая игра увлекла и воодушевила автора проекта, человека, безусловно, талантливого, находчивого и смелого. Он пригласил нас стать очевидцами этой игры, хотя, по-видимому, в большинстве своем мы к этому пока еще не готовы.

¹ Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 14.

² Там же.

Глава VII

**САМООРГАНИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

1. Диалогическое построение арт-пространства как форма развития культуры

В начале XXI века очевидна необходимость преодоления системных кризисов, связанных с глобализационными процессами. И. Валлерстайн еще в 1995 г. писал: «Старые антисистемные силы исчерпаны, но и либерализм тоже... Но ни одно из нынешних сражений против несправедливости капитализма не ставит “фундаментальную идеологическую проблему”»¹. Человечество находится в состоянии поисков новой идеологии или новых идеологий, адекватных сложности и нелинейности культуры. Современность вырабатывает формы и способы взаимодействия представителей различных культурных локусов, ищет формы и виды межкультурного взаимодействия как по вертикали, так и по горизонтали. С одной стороны, активизируются процессы мировой унификации культуры, вырабатываются универсальные стратегии и социальные формы. С другой стороны, очевидны проблемы, связанные с необходимостью взаимодействия представителей различных религиозных, культурных и социальных традиций.

Открытость современной культуры предлагает новый спектр возможностей для самореализации, но в то же время она основана на технологизации многих сфер человеческой жизнедеятельности, в том числе и художественной. Любая публичная автопрезентация основана на жажде признания, то есть современная личность желает быть оцененной и идентифицированной. Мода на социальные сети, выкладывание фотографий в Интернет-приложениях (Instagram, YouTube, Face-

¹ *Wallerstein I. After Liberalism. New York: The New Press, 1995. P. 242.*

book и др.) связана во многом с этим желанием получать признание, без которого «Я» эпохи постинформационного общества не ощущает себя существующим. З. Бауман называет это «текучей современностью»: «...хронотоп текучей современности представляет собой такую картину мира, где господствуют неустойчивые пространственно-временные процессы обмена капиталов, постоянные изменения рыночной конъюнктуры, постоянные риски безработицы, гибкие трудовые и иные отношения, мимолетность контактов и незамедлительное удовлетворение потребностей»¹.

Сегодня индивидуальность должна рассматриваться в отношении с чем-то. Ю. Хабермас считает, что в Новое время нельзя реализовать себя в одиночку, как было возможно раньше при помощи молитвы. Со смещением вертикали молитвы в горизонталь человеческих коммуникаций успешность или неуспешность собственной истории стала зависеть от «Да» или «Нет» другого, индивидуальность теперь формируется в интеракции, т. е. в диалоге, во взаимодействии с другими².

Искусство со второй половины XX века одной из своих сфер реализации видит участие в социокультурной практике. Через арт-событие возможно привлечь внимание аудитории к глобальным мировым проблемам и к уникальному единичному опыту, способствовать саморазвитию и самоидентичности личности. Сегодня актуальное художественное событие, его концепция часто выходят за рамки исключительно художественной сферы. Со времен авангарда все сильнее пытаются убрать границу между искусством и жизнью, разрушить стену между обыденностью и творчеством. Творчество становится важной частью жизненного мира, а жизненный мир – темой для искусства. Интерактивность, соучастие потребителя в создании произведений искусства – характеристики активно развивающегося искусства со второй половины XX века. Деятели

¹ Бауман З. Текучая современность / Пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. СПб.: Питер, 2008. С. 173.

² Хабермас Ю. Понятие индивидуальности // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 35–41.

искусства исследуют возможности творчества в решении культурных проблем, в поиске направлений для саморазвития личности в ситуации «падения метанарраций в жизненный мир» (Ж.-Ф. Лиотар). В то же время, как отмечают исследователи, к началу XX века произошел отход от фордистской индустриальной системы организации городского пространства: «Город Форда предполагает явное отделение друг от друга трех зон жизнедеятельности: места работы, места личной жизни и сна, публичного места. Причем пространство личной жизни находится достаточно далеко от работы и публичных пространств. Так появился “Пригород” и необходимость долго добираться как на работу, так и в театр»¹.

Сегодня становится видно, что креативный потенциал горожан, комфортность и разнообразие форм самореализации – залог не только культурного, но и экономического развития города. Об экономическом потенциале развития креативной активности граждан свидетельствует ряд проектов государственной поддержки подобных площадок. На эту тему высказался и один из ведущих отечественных экономистов А. Кудрин: «Креативный капитал должен расти и создавать новые возможности для экономики страны. Это могут быть как традиционные сферы, например галереи художников, кино, реклама, так и программирование, промышленный дизайн, проникновение творчества в госуправление и управление реальным сектором экономики. Уверен, что инновации и креатив будут прирастать темпами, превышающими отдельные сектора экономики»².

Арт-пространство в начале XX века становится зоной формирования особого культурного опыта. Расширение границ понимания искусства, доступность различного вида творческой активности для больших масс населения стали одним из факторов развития креативных кластеров. Концепты «Арт-

¹ Пестерников Е., Пикар В. Креативный город // Евгений Пестерников, Валерий Пикар. URL: <http://www.pekar.in.ua/Creative%20City.htm>.

² Цит по: Немировский М. Как искусство будет спасать экономику // Общественный контроль. URL: <https://ok-inform.ru/economics/75817-kak-tvorchestvo-budet-spasat-rossijskuyu-ekonomiku.html>

пространство», «Креативное пространство», «Креативный кластер» часто употребляются как синонимы. Из отечественной практики видно, что подобные площадки обычно сочетают в себе разнообразные направления. Главное – это особая, характерная только для этого пространства атмосфера. К предыстории арт-пространств можно отнести самоорганизованные художественные объединения, заложившие традиции сквоттерства для формирования художественных и околохудожественных форм досуга в общественных местах. В советский период такими неофициальными местами становились кафе («Сайгон», «Эльф») или открытые пространства («Треугольник»), квартирные встречи (например, знаменитая квартирная выставка «На Бронницкой» или квартирники Г. Михайлова или С. Ковальского) и сквоты. В Санкт-Петербурге примером сквота, трансформировавшегося из нелегальной площадки в официально признанное арт-пространство, может считаться арт-центр «Пушкинская, 10». Это сквот, ставший на сегодняшний день авторитетной институцией, в которой представлены различные формы и виды творческой жизни: от музея и галерей до мастерских, студий и клубов. Подобную историю имеет «Республика Ужупис», творческий район в городе Вильнюсе, который часто сравнивают с Монмартром в Париже. Формирование сквотов связано с протестной и партизанской деятельностью, противостоянием официальным институциям и закону. Арт-пространство – это среда, включенная в легитимный социокультурный ландшафт. Параллельно с физически существующими арт-пространствами можно говорить о формировании подобных сообществ в виртуальном мире. Большинство арт-пространств имеют не только свои Интернет-сайты, но и страницы в социальных сетях.

Артпространство – доступная городская среда, в которой в рамках коммуникации человек выступает не как служащий или посетитель, но как творец. Цель креативных арт-пространств – самореализация, саморазвитие личности в интересном для нее направлении. Д. Н. Суховская приводит высказывание Тоби Хаям, основателя Creative Space Management: «В креативном пространстве должны быть все необходимые для ком-

фортной работы условия, такие как кафе и удобные стулья, это понятно, но самое важное – культура, вернее, дух сотрудничества, его тоже можно спроектировать»¹. Таким образом, поддержание и развитие творческой активности возможно при условии проектирования «духа сотрудничества», который в полной мере позволяет создать современные многоструктурные креативные городские пространства, такие как лофты, зоны коворкинга и арт-территории, арт-кварталы, дизайнерские ритейл-стрит, центры современного искусства.

К началу XXI века выделились несколько типов арт-пространств. Некоторые из них настроены на консолидацию творческих личностей, интересующихся или занимающихся тем или иным видом искусства. Формат деятельности подобных площадок сочетает традиционные формы институциализации искусства с интерактивными: выставками, семинарами, мастер-классами. Другие своей целью ставят создание зон для творчества и разнообразного досуга: от просмотра фильмов, чаепитий, настольных игр до мастер-классов и лекций. Отдельный вариант – это создание креативной среды, в которой творчество совмещается с коммерческой деятельностью. Элементы интерактивности используют и художественные институции: организуют квесты, флеш-мобы, тематические вечера. Важным становится использование подобных пространств для создания стартапов. Арт-пространства сегодня становятся местом не только для творческой самореализации, но и площадкой для консолидации творческих личностей вокруг конкретных проектов, в том числе волонтерских и коммерческих.

Разнообразие форм и направлений деятельности подобных площадок хорошо видно на примере ряда площадок Санкт-Петербурга. В городе активно функционируют несколько десятков подобных площадок. Креативное пространство «Ткачи» представляет собой центр культуры, образования и отдыха. Пространство «Тайга», по идее создателей, должно объединять

¹ Суховская Д.Н. Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории // Молодой ученый. 2013. № 10. С. 650–652.

творчески мыслящих профессионалов, относящихся к труду как к свободной и полезной деятельности. «Легко-легко» – креативное пространство для помощи и поддержки семей. «Gallery “Mi&Ro”» развивает формат, сочетающий галерею, кафе и место досуга. Вокруг театральной деятельности построена «Театральная гостиная “VINCI”». «К7» – творческое пространство, работающее в формате лофта. Разместившись на территории бывшего завода, оно развивает множество творческих и ряд коммерческих направлений. Даже этот неполный список наглядно демонстрирует широту деятельности, которую ведут сегодня в арт-пространствах: от разных видов творчества и бизнеса до организации семейного досуга.

Интерес аудитории к подобным формам проведения досуга приводит к тому, что многие такие площадки становятся успешными, получают поддержку бизнеса и государственных структур (например, «Лофт проект Этажи» или креативное пространство «Ткачи» в Санкт-Петербурге). Некоторые арт-пространства продолжают андеграундные традиции, хотя параллельно получают и государственную поддержку (арт-центр «Пушкинская, 10»). Одна из целей создания подобных арт-пространств – преобразование городской среды, гуманизация городов, хотя можно говорить и о коммерческой стороне подобных проектов. Как справедливо отмечает М. Л. Магидович, «искусство все более приобретает индустриальные черты, настолько, что в англоязычной литературе термин “industries” (индустрии, отрасли промышленности) стал синонимом видов искусства. Оно становится одной из сфер экономики, объектом инвестиций и источником громадных прибылей»¹. Естественно, любое арт-пространство становится носителем определенной идеологии и ценностей. Использование подобной формы организации труда и досуга стало популярным у коммерческих компаний. Идея «открытого офиса» реализуется во многих коммерческих организациях, связанных не только с творческой деятельностью. Популярность в России набирают раз-

¹ Магидович М.Л. Поле искусства как предмет исследования // НЛО. 2003. № 60. С. 54.

личные формы корпоративных тренингов и корпоративного отдыха, построенные на диалогической основе, включающие в себя креативные формы.

Современность стремится к тотальной унификации и технологизации, но в то же время спектр вариантов выбора для самореализации и саморазвития конкретной личности чрезвычайно широк. Это две стороны постинформационной культуры, отражающиеся в развитии искусства: искусство благодаря индустриям и технологизации становится более доступным для представителей различных социальных слоев, но параллельно идет процесс его тотальной коммерциализации, в результате чего «к недоверию по отношению к традиционной культуре как идеологии примешивается недоверие к культуре индустриальной как надувательству»¹.

Арт-пространства, как творческие кластеры, становятся фактором преобразования городской среды, создания благоприятной атмосферы как для жителей городов, так и для туристов. А. Амин и Н. Трифт пишут в труде «Глобализация, институциональное и региональное развитие в Европе», что урбанистическое творчество – это способ граждан рассказать о себе в рамках саморазвивающегося городского пространства. Подобное творчество возникает в открытых (парки, фестивали) и в закрытых локациях. Это отражает художественное творчество и особенности мировосприятия жителей. Сам город также является материалом для творчества².

Территория арт-пространства может становиться и игровой площадкой, и моделью мира. Искусство в таком случае способно выступить интегрирующим фактором, создающим поле для диалога представителей разнообразных культурных групп, саморазвития или самореализации в различных, не только художественных направлениях. Основой коммуникации в данной форме активности становится диалог. Арт-прост-

¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.: Медимум; СПб.: Ювента, 1997. С. 201.

² См. на эту тему: Amin A., Thrift N. Cities: Reimagining the Urban. Cambridge: Polity Press, 2002. P. 13.

ранство не предполагает четких иерархий или навязывания стандартов. Диалог подразумевает уважение к другому. О важности выстраивания диалогического взаимодействия и о значении искусства в данном процессе писали многие авторитетные исследователи. М. М. Бахтин утверждал, что диалогические отношения – явление гораздо более широкое, чем отношение между репликами диалога, «это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь, все отношения и проявления человеческой жизни вообще, все, что имеет смысл и значение. Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как вещи, объекты, с ними можно только диалогизировать, общаться»¹. Диалог в рамках художественной среды, само пространство существования произведения искусства в культуре, многообразии видов и форм художественной деятельности способны создать особое поле диалогических и полилогических (Д. С. Лихачев) отношений.

С такой позиции арт-пространство может восприниматься как хронотоп, существующий в особом пространственно-временном континууме. Согласно М. М. Бахтину, понятием «хронотоп» (дословный перевод – «время-пространство») обозначается «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, представленных в различных литературных формах»². Здесь не действуют объективные пространственно-временные схемы, ведь, находясь на выставке или в музее, мы фактически погружаемся в особое пространство, особую духовную атмосферу, не связанную с пейзажем за окном или актуальными политическими событиями. Постинформационная эпоха восприимчива к подобной текучести, так как практики повседневности выстраиваются не по иерархическому, а по ризоматическому принципу. В то же время, внеиерархичность, коммуникационная нелинейность свойственны и Интернет-обществу. В труде «Информационная эпоха: экономика, общество, культура» М. Кастельс пишет о трансформации про-

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 71.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 234.

странства и времени в нашу эпоху. Под влиянием информационно-технологической парадигмы возникает новый тип коммуникаций, построенный на потоках. «Под потоками, – пишет М. Кастельс, – я понимаю целенаправленные, повторяющиеся, программируемые последовательности обменов и взаимодействий между физически разъединенными позициями, которые занимают социальные факторы в экономических, политических и символических структурах общества»¹. В рамках арт-пространства можно сформировать подобный информационный поток, идущий параллельно повседневным культурным практикам. Возможность квазиперемещения себя в иные континуумы провоцирует трансформации восприятия пространства-времени исключительно как переменной. Подобный эффект связан с виртуализацией современной культуры, развитием Интернета. Мобильность реальная и мобильность виртуальная строятся часто на смене контекстов, изменении визуальной конфигурации ландшафта. «Я», попадая в грамотно выстроенное арт-пространство, воспринимает окружающее во многом исходя из замысла его создателей и в зависимости от собственного культурного багажа и настроения. Коммуникационные связи в таком случае могут идти по нескольким каналам одновременно. Личность погружается в иное культурное пространство, в то же время эта среда трансформируется под влиянием конкретного человека. Степень погружения будет зависеть от таланта авторов-организаторов и от самого человека.

В случае соучастия «Я», сохраняя следы собственного времени-пространства, испытывает новые ощущения: тактильные, визуальные, пространственные, в конечном итоге получает новый духовный культурный опыт. Телесное ощущение здесь строится по феноменологическому принципу: «В этой функции – быть точкой ориентации для пространственно-перспективного упорядочения – становится отчетливой конститутивная продуктивность тела относительно пространственного

¹ Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Пер. с англ. под. ред. О. И. Шкаратана. М.: ГУ-ВШЭ, 2000. С. 402.

восприятия и пространственного мышления»¹. Пространство становится пространством лишь за счет «Я», которое своим присутствием меняет окружающее пространство. «Я», наблюдая, трансформирует своим присутствием пространство наблюдения. В определенном смысле можно говорить о насильственной трансформации, которая идет и от «Я», и по отношению к «Я». Р. Виль в работе «Диалог и философская рефлексия» рассматривает такую форму диалога-события, утверждая, что пространство диалога – это место, очищенное от «призраков» объективности, и здесь главным должно стать субъективное восприятие. Таким образом, из структуры диалога исключается вся рациональная аргументация, акцент делается на «чувстве разговора». Выводы по поводу конкретных позиций и анализ диалога должны делаться уже после события². С такой позиции арт-пространство может рассматриваться как среда, формирующая и формируемая опытом и присутствием конкретных личностей. Главным для успешности становится со-направленность их устремлений и целей. В отличие от выставочной или музейно-экспозиционной форм арт-пространство создается самими участниками, несмотря на наличие основы, сформированной организаторами. Второе отличие – минимум вербальных комментариев, без которых большинство выставок актуального искусства не может коммуницировать со зрителем. В то же время, элементы интерактивности, сотворчества используются сегодня в рамках акций, выставок, перформансов достаточно часто.

В современной ситуации самоорганизация становится основой для саморазвития и самореализации человека. Арт-пространство – это особая среда, существующая согласно собственным пространственно-временным константам. Попадая на подобную площадку, участники выходят за рамки обыденности. В поле такого события можно проектировать многие лич-

¹ Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля. Томск: Водолей, 1999. С. 51.

² См.: Виль Р. Диалог и философская рефлексия // Культура. Личность. Мысль. СПб., 1999. С. 23–56.

ностно и культурно важные ситуации. Это место, где при условии выстраивания диалога могут не просто общаться, но активно взаимодействовать представители разных культурных страт и профессий. Не стоит забывать о коммерческом потенциале креативных локаций. Благодаря сочетанию культурной и коммерческой функций арт-пространства обладают потенциалом для преобразования современной городской среды. В то же время, арт-пространство может выступать и как форма мягкого властного давления, ведь подобная среда формирует и несет определенную идеологию и ценности. Выстраивание возможностей для самоорганизации людей – это перспективная форма решения культурных проблем на уровне общества, возможность для самореализации конкретных личностей.

2. «Партизанские» методы институциализации искусства

Исторически сложившиеся формы самоорганизации креативной деятельности (кружки, художественные объединения, творческие союзы) продолжают существовать и сегодня¹. Принципы их создания и функционирования в целом остаются теми же, что были у объединений XIX – начала XX века: просвещение, продвижение, взаимодействие творческих людей, объединенных общим подходом к искусству. Некоторые из них прямо заявляют о преемственности. Например, «Товарищество передвижных художественных выставок. XXI век. (Санкт-Петербург)» создано в 2005 г. с целью возрождения традиций русской живописи. Группа не ограничивается исключительно реалистическим (в узком смысле) подходом к искусству, а предлагает иные, проверенные временем художественные концепции. В группу входят художники Г. Губанов, Ю. Белозерский, В. Выборжанин и другие. Как говорят сами художники о своем объединении, «обращение к жизни, про-

¹ Подробно дореволюционная кружковая деятельность в России рассмотрена в исследовании Д. Северюхина. См.: *Северюхин Д.Я.* Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников (от начала XVIII века до 1932 года).

светительская работа, как это было у предшественников, – все это характерно и для него. Отличительной особенностью объединения является показ и поиск произведений, утверждающих высокие гуманные цели русского искусства в сочетании с активной работой со зрительской аудиторией»¹. Другие ставят своей целью консолидацию региональных или национальных творческих сил. К таковым можно отнести «АртПроект» – программу взаимодействия и интеграции в области культуры, искусства, архитектуры, дизайна и изобразительного творчества города Калуги. Одна из целей объединения – формирование гармоничной визуальной культуры города. «Чингисхан» – творческое объединение башкирских художников, объединяющей участников проекта задачей было обновление художественного языка региона, совмещенное с попыткой выразить национальную идею через новый взгляд на традиции своего народа². Подобные объединения обычно удачно сотрудничают с государственными музейными институциями, имеют собственную нишу в художественной, а иногда и в общественной жизни.

Отдельный вопрос – объединения, находящиеся в противостоянии к официальному «миру искусства», использующие в своей деятельности не всегда законные методы. В советское время такой подход стал важным инструментом выживания подпольного искусства, противоречащего или просто не соответствующего официальной идеологии. Исторически данное

¹ Товарищество передвижных художественных выставок. XXI век. (Санкт-Петербург). URL: <http://www.art-vystavka.spb.ru>.

² Участники группы – Наиль Латфуллин, Василь Ханнанов, Ринат Харисов, Наил Байбурин, Расих Ахметвалиев. Сформировалась группа в Уфе в конце 1980-х – начале 1990-х гг. Сегодня творческое объединение координирует различные художественные, в том числе молодежные, проекты. В Уфе по их инициативе был открыт Музей современного искусства имени Наиля Латфуллина, выпускается художественный журнал «ВХ». Художники группы проводят как совместные выставки и перформансы, так и многочисленные персональные выставки. Выставки объединения проходят с успехом в Санкт-Петербурге, Казани и Москве, в США, Австрии, Голландии, Турции, Испании, Франции.

движение начало развиваться в период «Оттепели». В это время подпольное искусство имело черты партизанского движения, мифологизировало (из-за недостатка информации) западную модель творчества, жило в атмосфере угрозы реального тюремного заключения. Воспринимать андеграунд того времени только через призму политики не верно. Московские художники, участники «бульдозерной» выставки, «соц-артисты», московские концептуалисты сами себя чаще всего называют нонконформистами. Однако были и такие, кто старался минимизировать контакты с советской реальностью. Этот менее политизированный, но гораздо более радикальный в художественном отношении вариант советского андеграунда является в большей степени ленинградским, нежели московским феноменом¹.

Ситуация изменилась в 1990-е гг., когда, как утверждают ряд исследователей, «вместе с институциональностью ушли всяческие ритуалы, инициации, художественное образование, которые были присущи не только официальной, но и подпольной культуре. Ведь и официальное, и подпольное искусство были иерархическими структурами»². Именно в 1990-е гг. в России андеграунд становится лишь одним из направлений подпольного искусства, причем не самым актуальным. Отсутствие структуры «мира искусства» и цивилизованного рынка искусства на фоне оттока зрителя из выставочных залов привело к появлению более или менее успешных самоорганизованных творческих союзов. Кроме деятельности известной «Пушкинской, 10», в Петербурге проводится большое количество квартирных выставок, используются «сквоты». Сквот (англ. squat) – нелегально занятое помещение. Если в западной

¹ В конце 1980-х гг. освобождение искусства от государственной цензуры создало предпосылки для создания многочисленных групп и объединений. В Петербурге действует большое количество групп: «Боевые слоны», «Митьки», «Новые дикие», «Новые символисты», «Новые тупые», «Остров», «Старый город» и другие.

² *Куприянов В., Сальников В., Чернышев А., Мизиано В.* Об институциональной биографии, нравственном выборе и целостной личности художника // Художественный журнал. № 45.

традиции это самозахват ангаров, фабрик группой людей с соответствующей идеологией, то в России это самовольное заселение в расселенные жилые дома в центре города, квартиры которого занимают под художественные мастерские, студии и общежития друзей и самих творцов. На Западе существуют традиции борьбы сквоттеров с муниципальными властями, ряд сквотов стали своеобразными центрами общественной жизни и местом паломничества туристов, например «Улей» в Париже, «Христиания» в Копенгагене, «Леонкавалло» в Милане.

Считается, что в Москве эпоха сквоттерства закончилась¹. Хотя московская молодежь в борьбе с муниципальными властями, полицией и агентствами недвижимости все же находит места для сквоттерства, например сквот «Детский сад», образовавшийся в 2005 г. в подвале бомбоубежища. В Петербурге сквоттинг существует и сегодня. Можно вспомнить коммуны в Свечном переулке, где были тусовки хиппи, пацифистов, панков, вино, музыка и танцы. «Свечной, 1» («Дом мира») регулярно разгоняла милиция, а «Свечной, 3» практически не беспокоили. Более богемным был сквот на Фонтанке, где собирались Тимур Новиков, Борис Гребенщиков, Сергей Бугаев (Африка). Специального сообщества сквоттеров, подобного западным, в Петербурге не было и нет, хотя была традиция сотрудничества с милицией, распределения гуманитарной помощи.

В 1996 г. завершилась семилетняя борьба товарищества художников «Свободная культура» (старейшего и крупнейшего культурного центра независимого искусства в России) за дом №10 на Пушкинской улице, где с 1989 г. селились питерские художники и музыканты. С 1998 г. при центре существует Музей неконформистского искусства, основы коллекций которого представляют собой дары художников «Пушкинской, 10», коллекционеров, семей и наследников художников-неконформистов. Музей обладает коллекцией шедевров независимого искусства 1950–1980-х гг., проводит активную выста-

¹ Фрай М. Сквоты // Арт-Азбука. URL: <http://azbuka.gif.ru>.

вочную политику по презентации независимого современного искусства.

Другим сообществам везет меньше: так, творческое объединение «Клуб Речников» уже несколько лет меняет свое местоположение, захватывая новые здания. В конце 2003 г. пал знаменитый сквот «Пекарня» в Кировском районе, где собирались панки и анархисты. По утверждению самих сквоттеров (информация, представленная в Интернете), милиция проявила в этом случае принципиальность, потому что сквоттеры отказались платить ей дань¹. В июне 2009 г. власти Санкт-Петербурга выселили сквот «Пила», просуществовавший более семи месяцев. Настоящим сквотом можно назвать мобильную галерею «Белка&Стрелка»: с лета 2005 г. художники периодически «захватывают» чердак на Фонтанке, 127 для проведения выставок. Акция, как правило, длится всего несколько дней, а иногда и часов. Чердак с помощью художников содержится в порядке и даже частично отремонтирован с сохранением характерного «чердачного» антуража – балок и старинных красных кирпичей. В целом обитатели современных петербургских сквотов, опасаясь милиции и агентов по недвижимости, стараются тщательно скрывать собственное местоположение.

Проблема поиска своего зрителя для современных российских художников, не ангажированных в паблисити, является одной из важнейших. К сожалению, многие наши соотечественники, попав в более цивилизованную арт-среду за границей, получают известность, оставаясь на родине невостребованными. Термин «национальное достояние» по отношению к художественным произведениям отечественных авторов актуален только при пересечении российской границы, когда же художник находится внутри страны – ни он, ни его картины в подавляющем большинстве случаев никому не нужны. Например, работы интересного русского художника Глеба Голубецкого, успешно выставляющиеся на Западе, удастся посмотреть только в Праге или Париже.

¹ URL: <http://www.gazeta.spb.ru/158552-0>.

Не желая делать выставки для «галочки», многие художники ищут сегодня своего зрителя в пространстве Интернета. В Интернете происходит ранжирование в той или иной мере других людей (по представленным наборам текстов). Поэтому здесь, в «виртуальном подполье», художник получает возможность встретиться со своим зрителем параллельно с официальными, несетевыми институциями.

В середине 1990-х гг. известный мастер медиаарта А. Шульгин ушел в Интернет с целью избежать давления механизмов власти. Как отмечает сам художник, «романтический ореол из актуального искусства ушел. В значительной мере он был уничтожен художниками, творчество которых свелось к циничному выявлению и воплощению механизма успеха. Но существуют и другие пространства, отличные от современного искусства: сетевые, неиерархические, горизонтальные, где люди могут творчески существовать, иметь аудиторию, не думая при этом о карьере и об институциональной биографии. Там есть только сообщество и инструменты обмена информацией. Люди объединяются вокруг своих тем – кино, игры, литература, получают новую работающую идею виртуального сообщества»¹.

Если «партизаны от искусства» советского периода занимались самиздатом, основателем которого считается поэт Н. Глазков, выпускали машинописные журналы, например «Синтаксис» А. Гинзбурга, то современные подпольщики обживают пространство виртуальное. Другая проблема, которую позволяет решить более демократичный Интернет, – некорректная представленность в официальных СМИ реальных интересов молодежи. В таком контексте самоорганизация в рамках Интернета, использование партизанских методов институционализации становятся спасением для той части молодежи, интересы которой не представлены в СМИ.

Естественно, не надо идеализировать Интернет, необходимо помнить и про проблемы, возникающие в связи с его разви-

¹ Шульгин А. Биографический проект в сетевом пространстве // Художественный журнал. 2002. № 45.

тием: формирование Интернет-зависимости, сложность правового регулирования, в том числе и в области авторского права, большое количество «флуда» и «спама», особенности проведения социологических и маркетинговых опросов (сложности идентификации респондентов). При этом на субкультурном уровне виртуальная реальность оказывается хорошей почвой для создания и существования большого количества формальных и неформальных объединений. Неограниченные возможности общения, поиска «собратьев по разуму», не скованные возрастными или пространственными пределами, приводят к формированию сложного транскультурного и транснационального пространства. В данном поле виртуально «встречаются» как группы по интересам, существовавшие и до Интернета (любители определенного стиля искусства, профессионалы в той или иной области и др.), так и люди, чьи интересы прямо или косвенно связаны с виртуальностью, Интернетом (киберпанки, хакеры, компьютерные геймеры, художники-сетевики). После того, как Г. Рейнгольд в труде «Умные толпы: следующая социальная революция» рассмотрел потенциал новых коммуникативных технологий (сотовые телефоны, Интернет) для самоорганизации, начало развиваться такое явление, как «флешмоб». Флешмоб – явление не только художественной жизни, хотя в нем есть примеры и арт-акций. Данный вид общественной активности имеет много общего с деятельностью ряда художественных объединений, например группы «Коллективные действия» (А. Монастырский). Акционный жанр делает содержательный акцент на обозначении различных этапов пути к месту действия и формах оповещения о нем, анализа и обсуждения результатов.

Флешмоб, как правило, организовывается через Интернет-сайты, что предполагает возможность одновременности проведения мероприятий в различных регионах и странах. В качестве примера можно привести флешмобы «монстрации», проводимые при участии художника А. Лоскутова в Новосибирске с 2004 г. «Монстрация» – направление флешмоб-движения, которое имеет вид хэппенинг-демонстрации с концептуалистскими, парадоксальными лозунгами, содержание которых до-

ведено до абсурда: «Я больше не буду», «Таня, не плачь!», «Бы-ыть!», «Все свободны!», «Крокодил, крокодю и буду крокодить!». Цели подобных акций – привлечение внимания общественности. В мире флешмоб – явление демократическое, принципиально отстраняющееся от политики. В России в силу специфики законодательства, регламентирующего уличные собрания групп людей, отечественный флешмоб можно назвать одним из партизанских направлений.

Сегодня все молодые художники так или иначе проходят инициации, ходят на лекции в институт Гете, выставляются на студенческих выставках, показывают работы на сезонных выставках в Союзе художников. Все подчеркнуто институционально и бюрократизировано, поэтому не случайно падение интереса общественности к подобным мероприятиям. О таких мероприятиях пишет Д. Новик в Интернет-версии журнала «НОМИ»: «Критики давно плюнули на неконцептуальный подход Манежа к ежегодной отчетной выставке питерских художников, ведущие контемпорари авторы ее изначально игнорируют. Но 10 тысяч человек за десять дней работы (когда-то “петербурги” проходили по месяцу, потом стали постепенно сокращаться, сейчас достигнут минимум, за которым проводить их бессмысленно) – весомый аргумент»¹.

Большинство молодых художников настолько заняты поиском заказов, что оставшееся время они хотят тратить на свободное творчество, самопродвижение, а не на удовлетворение амбиций кураторов. К сожалению, у нас в стране партизанское существование – часто один из способов выживания иного, не обязательно андеграундного искусства. Так, многих выставяющихся в подпольных условиях сложно назвать андеграундными художниками: часть из них параллельно участвует в других проектах, состоит в творческих союзах. Причина существования феномена партизанского искусства в современной России не только идеологическая, но и экономическая. После 1990-х гг. рынок искусства так и не сформировался в цивилизованном виде, а участие в выставках (связь с официальным

¹ URL: <http://www.worldart.ru/blog/33?page=1>.

«миром искусства») для многих художников осталось задачей, сложно осуществимой или малоперспективной. Исключение – большие «выставки-солянки», где художник не только не может выбрать концепцию выставки, соответствующую своему мировоззрению, но и сориентироваться в кругу участников.

Для западных художников вопрос о том, с работами каких художников будут находиться рядом их работы в выставочном пространстве, является принципиально важным, а отказ в участии – это то, с чем часто сталкивается мировая экспозиционная практика. Для многих российских художников часто важна сама возможность бесплатно «выставиться». Как и в советское время, не все из них являются идейными противниками перехода от партизанских стратегий к официальным, а некоторые, как и во времена ленинградского андеграунда, единственным способом собственного существования видят полный уход в подполье.

Санкт-Петербургская галерея «Башня»¹ интересна как раз тем, что, появившись на пике экономического кризиса (7 ноября 2008 г.), являет собой пример решения проблемы создания художественных институций в России, предлагая самоорганизацию как оптимальную, мобильную форму жизни искусства. В то же время, создатели галереи имеют четкую собственную концепцию места искусства в современной культуре². Помещение, в котором находится галерея «Башня», можно называть самозахваченным, но, в отличие от классических сквотов, оно используется исключительно как культурно-выставочное пространство. Состав посетителей часто меняется. Страница галереи «Башня»³ на сайте «В контакте» выполняет информационные и коммуникативные функции. Для худож-

¹ «Башня» – художественная студия с таким названием существовала в Москве в 1910-е годы. Это была типичная для тех лет свободная мастерская, в которой художники могли рисовать натуру; здесь обсуждались темы, связанные с современным искусством. Студию посещали Н. Гончарова, М. Ларионов, Л. Попова, Л. Прудковская, А. Трояновская, Н. Удальцова и др.

² Галерея расположена в Санкт-Петербурге на Владимирском просп., 1.

³ URL: <http://vkontakte.ru/club899680>.

ников представлены планы предлагаемого выставочного пространства, которые сами выглядят как произведения искусства. Информация о выставках размещается на сайтах «Афиша»¹ и «Look At Me»². Многих художников, выставяющихся в галерее «Башня», сложно назвать андеграундными, часть из них параллельно участвует в других проектах, состоит в творческих союзах. «Башня» дает им возможность не только найти своего зрителя, осуществить поиск единомышленников, но и способствует свободному самовыражению. Поэтому проекты типа галереи «Башня» оказываются востребованными, поскольку позволяют художнику представить свое творчество более целостно. Как свидетельствует история, и в Интернет-эру, и во время расцвета сквотов самоорганизация невозможна без идеологии и тем более без собственной творческой позиции. Важной основой существования галереи «Башня» является наличие у ее организаторов четкого осознания необходимости искусства и его целей в современном мире. Организаторы проекта Д. Громов и А. Соболева говорят, что при закрытости современного петербургского арт-рынка, в условиях правового несовершенства российского законодательства не всегда в выставочное пространство попадает лучшее.

В рамках галереи «Башня» существует и что-то вроде экспертного совета для сохранения концептуального и профессионального уровней, есть система отбора работ и авторов, то есть та самая «оценка соответствия». К сожалению, иногда солидные авторы, соглашаясь с тем, что это, несомненно, интересно и концептуально важно, относятся к данной форме выставочной деятельности факультативно, поэтому пользуются возможностью выставиться в «Башне» по остаточному принципу. При этом ряд авторов несерьезно относятся к перспективам презентации работ в подобных пространствах, поэтому не всегда ответственно подходят к отбору работ и, следовательно, к зрителю. Функцию сохранения «лица» галереи выполняют,

¹ URL: <http://www.afisha.ru/spb/gallery/1742>.

² URL: <http://www.lookatme.ru/cities/sankt-peterburg/places/galereya-bashnya/events/passed>.

естественно, ее организаторы – Д. Громов, А. Соболева, А. Савкин и М. Шошочкина. Интернет им видится перспективной площадкой при условии, что есть «тыл» в виде раскрученного имени или поддержка художественной институции. На фоне отсутствия больших арт-событий в Петербурге по сравнению с Москвой, где арт-рынок более развит, художникам остается самостоятельно выстраивать отношения со зрителями. Поэтому, создавая галерею «Башня», они старались сделать подобный «тыл» для художников.

За недолгое время существования на площадке галереи были показаны работы большого количества художников, фотографов, среди которых С. Онуфриенко, С. Агич, А. Савкин, Н. Захарова, А. Бекренева, прошли коллективные мероприятия «Хулиган-арт», «Банки», «Материализм» и многие другие. Д. Громов, идеолог проекта, представил в Интернете концепцию галереи: «Слава Богу, наш мир переполнен информацией. Лишние картины и фото создавать незачем, но человеку необходимо в этом мире сориентироваться, вот это мы и пытаемся сделать в этом проекте. Только принимая во внимание все существующие обстоятельства и отводя им надлежащую важность, можно принять правильное решение и иметь здоровое самочувствие. Это возможно сделать, только вооружившись системой мировоззрения. Картинки этого проекта – взаимосвязь всего, в обсуждениях я предложу свою версию того, как можно это осуществить, приглашаю вас принять участие в разработке своих систем, коррекции предложенной мной и создании общей. Проект, однако, говорит на вербально-образном языке. Давайте размышлять и дискутировать, создавая свои картинки и выставлять их в башне. Человечество живет на поверхности земли, как птица сидит на воде, посмотреть в небо и в глубину воды – цель картинок, созданных внутри проекта»¹.

Эту же концепцию художник делает основой собственного творчества. Д. Громов считает, что живопись – это самый емкий носитель информации, а глаз – самый быстрый участник

¹ URL: <http://vkontakte.ru/club8708577>.

коммуникации, поэтому живопись – один из самых хороших способов донесения информации. Есть много вещей, о которых мы имеем слабое представление, а живопись дает целостный взгляд на предмет, позволяет отличать главное от второстепенного. В живописи важно не изображать что-то, а создавать саму картину. «Тот, кто делает доспехи, важнее того, кто делает оружие», поэтому и роль живописи сегодня – защитить человека от информационной избыточности мира. Работы самого Д. Громова отличает самодостаточность, к его произведениям не нужны дополнительные комментарии. Эта самодостаточность основана на наличии у автора не только оригинального мировоззрения, но и высокого профессионализма. Если Д. Громова интересует «философия плоскости», предполагающая использование необычных материалов, то для А. Соболевой, другого участника деятельности галереи, главное – это «живая поверхность», стена, с которой связано произведение. Роль искусства – исполнение возможного, поиск гармонии с окружающим миром и через визуальные образы передача этого ощущения зрителю.

Внимательное и ответственное отношение к творчеству у создателей галереи находит выражение и в концепции ее деятельности. Атмосфера галереи действительно напоминает уютный творческий клуб с живым, интересным общением. Правда, со стороны может показаться, что пафос выше уровня дискурса, что серьезность подхода к художественной деятельности таких небольших организаций не соответствует их общественному статусу, но очевидны и достоинства подобных объединений: большая мобильность, ускорение связи творец-зритель, возможность точечного, более эффективного воздействия на аудиторию.

Ряд художников используют «партизанские» способы презентации своих работ как одно из направлений институционализации: это своеобразный «партизанский набег» в публичности. Например, А. Осмоловский с единомышленниками совсем случайно выбрали для перформанса Красную площадь (центр официальной России), выложив там своими телами бранное слово из трех букв. Они также продвигают идеи «нонспекта-

кулярного» искусства, в рамках которого авторы рассматривают свой жест как политический, критический и некоммерческий, как сознательный отказ от конъюнктуры через отрицание зрелищности (но не образа как такового). Такое искусство требует от зрителя личного усилия, причем его нелегко заметить, оно подчас почти невидимо.

Другой отечественный мастер эпатажа – художник А. Тер-Оганьян. После рубки копий икон на выставке «Осторожно, религия!» в Музее и общественном центре им. А. Д. Сахарова он оказался в розыске по причине возбуждения уголовного дела за оскорбление чувств верующих. Цель подобных акций – эпатаж, корни которого обнаруживаются в западном экстремальном искусстве. Художник и критик искусства В. Сальников пишет по этому поводу: «Показательный пример – выставка “Осторожно, религия!”. С первого взгляда, это столкновение прогрессивной творческой интеллигенции с реакционными клерикалами. На деле же это конфликт между художниками-компрадорами и населением, сопротивляющимся культуре колонизаторов. Культура оппонентов contemporary art консервативна, но это культура сопротивления империализму США и ЕС. Следовательно, она прогрессивней культуры русских либералов»¹. Согласно концепции В. Сальникова, многие современные художники, критики и кураторы являются проводниками западной модели творчества, подлинная же задача художников-партизан – это борьба с американо-европейской гегемонией в искусстве через опору на собственные ценности. В России она существует в виде русско-советской культуры.

Отдельная страница партизанского движения в современном искусстве связана с видами искусства, изначально возникающими как противостоящие закону, например граффити. Граффити сегодня – вид уличного искусства, одна из самых актуальных форм художественного самовыражения по всему миру, самостоятельный жанр современного искусства, неотъемлемая часть городского образа жизни и культуры в целом.

¹ Сальников В. Художник-партизан // Художественный журнал. 2005. № 58/59.

Во многих странах и городах есть свои известные «райтеры», создающие на улицах города настоящие шедевры. В Санкт-Петербурге действует отдельный музей, посвященный данному виду творчества.

До 1970-х гг. граффити воспринимались как исключительно словесная форма самовыражения. Известно, что в 1920-е гг. на волне революции граффити пытались признать отдельным, «легальным» видом искусства. К. Малевич опробовал супрематизм на кирпичных стенах города Витебска, тем самым осуществляя поиск выхода из изобразительного искусства в архитектуру. Изначально граффити сформировались как партизанский вид искусства, поскольку он предполагал незаконное нанесение надписей и рисунков на стены и вагоны. Сегодня улица La rue Ordener в Париже стала настоящим музеем современного искусства под открытым небом. Каждый день здесь появляются новые граффити. Интересно, что некоторые из них созданы несколькими художниками, которые являются художниками «вне закона» и серьезно рискуют, создавая свои произведения в лучших традициях свободы самовыражения.

Сегодня граффити имеют и официальное, и партизанское направления. Самый яркий пример официальных граффити – известная Берлинская стена, для росписи которой были приглашены многие известные современные художники. Для российского художника Врубеля работа «Поцелуй Горбачева и Хонеккера» стала визитной карточкой. Современные дизайнеры и художники (в частности, компьютерные художники) часто используют элементы граффити в своих работах, стиль граффити появляется в интерьере, в одежде, им декорируется мебель и даже музыкальные инструменты.

Партизанские методы работы ряда художников граффити приводят к столкновению с законом, органами правопорядка, муниципальными властями, стоящими на страже закона и порядка и заявляющими, что «роспись муниципального имущества при всей эстетической ценности росписи представляет серьезную угрозу обществу». Нотациями дело не ограничивается. Так, мэр Сочи А. Пахомов в октябре 2009 г. заявил, что любители спрей-арта (графффити) причиняют многомиллион-

ный ущерб муниципальному имуществу, за что их надо привлечь к суду.

Партизанские способы институционализации искусства и в XXI веке остаются для художников актуальным способом заявить о себе, несмотря на то, что об андеграунде, актуализировавшем данное течение в XX веке, сегодня говорить практически не приходится. На сегодняшний день можно выделить несколько причин использования партизанских технологий, указывающих, в частности, на специфику развития российского арт-рынка и отечественной экономики. В рамках самоорганизации оказываются востребованными не только современные (кураторские), но и классические (цеховые) методы институционализации. Как альтернатива романтическому доминированию самоценности творчества, исследованию аутентичности искусства здесь возникает внимание к профессиональным вопросам, актуализируются гуманистическая, эстетическая компоненты роли искусства в современной культуре, в определенной мере возрождаются цеховые формы организации.

Партизанские методы используются художниками и для привлечения внимания к собственному творчеству (персоне) или к определенным проблемам современного общества. Не все подобные группы пытаются выйти из подполья, хотя для части из них партизанские способы – метод внедрения в официальные институции. Некоторые из «партизан» проходят путь от неформального существования до обретения авторитета в официальной художественной жизни. Показательно, что один и тот же автор может свободно совмещать в своем творчестве «партизанские методы» деятельности с участием в официальных союзах и мероприятиях.

С развитием Интернета актуализировалось стремление ряда творческих людей к уходу от паблисити в подполье; такие личности также пользуются партизанскими методами, создавая «партизанское виртуальное подполье». Отдельный сюжет – это виды искусства, возникшие на стыке закона и беззакония, подобно граффити. Часть художников-райдеров успешно уча-

ствуют в официальных выставках, а для многих партизанские способы работы являются своеобразным кредо.

Субкультурная (в том числе и художественная) солидарность, проявляющаяся в форме традиционных и консервативных институтов или связанная с новыми, противостоящими массовой культуре объединениями, по-видимому, становится мировым феноменом. Это защитная реакция множества людей, вызванная исчезновением духовности, навязыванием не характерных для них массовых, унифицирующих социокультурных стереотипов. Отказ от участия в манипулировании становится основой формирования сетевой всепланетной аудитории. Партизанские методы институционализации в силу демократичности, нелинейности выступают хорошей площадкой для солидаризации подобных объединений, формирований в культуре областей нового творческого опыта, актуального для развития современной культуры в целом.

3. Ленинградский андеграунд и «петербургский стиль» в изобразительном искусстве

Для российского искусства проблемы институционализации связаны с необходимостью осознания целостности и полноты развития художественной жизни. Без истории петербургского андеграунда, этого многогранного пласта искусства, без исследования творческих поисков новых подходов к смыслу и языку искусства в рамках данного течения сложно выстраивать целостную историю не только развития петербургского искусства, но и российской культуры в целом. Сегодня уже можно говорить о ленинградском андеграунде как особом явлении, имеющем значимость не только для российской, но и для мировой культуры. Не все представители нонконформизма занимались активной социальной деятельностью как в советский, так и в перестроечный периоды. Многие из неофициальных художников 1970-х гг. к сегодняшнему дню стали гордостью российского искусства, знаковыми фигурами отечественной культуры. К сожалению, интерес теоретиков искусства и галеристов к ленинградскому «художественному подполью»

активизировался только в последние годы, а большинство работ, посвященных истории андеграунда, акцентируют внимание или на творчестве отдельных авторов, или на бытовой стороне жизни. Комплексных исследований данного феномена практически нет, поэтому важно не только изучать, но и фиксировать исторические факты художественного процесса, пока живы участники событий. Сегодня уже появляются научные работы, в которых акцент ставится не только на научном осмыслении феномена ленинградского андеграунда, но и на необходимости документализации его истории¹.

В то время, когда зарубежное искусство прошло путь от противостояния андеграунда и официального «мира искусства», в силу специфики исторического развития в СССР сформировалось художественное подполье, развилось неофициальное искусство. Многие традиции как в институционализации художественной жизни, так и в развитии «петербургского стиля» в искусстве сохраняются и сейчас. Можно говорить об особом, петербургском культурном пространстве, связанном с исторической ролью города в развитии искусства, об особом, петербургском стиле, развивавшемся в произведениях художников, живших в городе в различное время. Естественно, концепт «петербургский стиль» не должен восприниматься как догма; это, скорее, поле для диалога, одно из оснований выстраивания преемственности и динамики развития петербургского искусства. Нет необходимости укладывать в «прокрустово ложе» каждого творившего в Петербурге мастера, хотя необходимость в выявлении констант, повлиявших на формирование «петербургского художественного текста», определение особенностей петербургского искусства может помочь увидеть разнохарактерные явления «петербургско-петроградско-ле-

¹ См. на эту тему: *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда: Библиографический словарь. СПб.: Искусство, 2007. 320 с.; *Музей нон-конформистского искусства: Каталог коллекций.* СПб: Сборка, 2009. 68 с.; *Балакин А.* Петербургская проза (Ленинградский период). СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002–2004; *Савицкий С.* Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы). М.: Новое литературное обозрение, 2002. 224 с.

нинградско-петербургской» художественной жизни как целостность, в которой творчество художников ленинградского андеграунда занимает важное место.

Особенности ленинградского андеграунда обусловлены не только своеобразием отечественной культуры советского периода, но и развитием петербургского стиля как уникального направления в изобразительном искусстве, с собственным узнаваемым языком. Развитие этого языка, как и традиций, заложенных подпольным искусством еще в советский период, происходит и сегодня. Поэтому сложно недооценить значимость подвижнических усилий многих деятелей петербургской культуры по собиранию, изучению и продолжению традиций, сформированных ленинградским андеграундом. На примере деятельности Музея нонконформистского искусства (арт-центр «Пушкинская, 10») видно, что традиция, воспринимаемая не как застывшая норма, а как основа для взаимодействия поколений, может стать основанием для консолидации петербургского художественного сообщества в ситуации сложных трансформаций художественных норм и ценностей, происходящих в современной России. Музей обладает уникальной коллекцией шедевров независимого искусства 1950–1980-х гг., проводит активную выставочную политику по презентации независимо современного искусства.

Андеграунд объединял и объединяет художников и ценителей искусства, находящихся в противостоянии к официальному «миру искусства», «культурному мейнстриму». Это то, что принципиально сближает феномены западного и отечественного андеграунда при всем не менее принципиальном между ними различии. Данные формы институционализации искусства можно назвать «партизанскими». Сам термин «андеграунд», как принято считать, впервые был применен в США в начале 1950-х гг. по отношению к радиостанциям, вещавшим партизанскими методами, без лицензии. В западном обществе андеграунд обозначает сферу искусства, протестующего против искусства буржуазного. М. Берг отмечает: «В Европе, где впервые обрело себя такое явление, как “истэблшмент”, ан-

деграунд долгое время был известен под именем “богема”¹. Об этом же пишет и Б. Гройс: «Противниками (западного андеграунда. – *Авт.*) были традиционные навыки общественного поведения и эстетические нормы, господствовавшие в сознании большинства»².

В советское время партизанские методы стали важным инструментом выживания подпольного, неофициального искусства, противоречащего или просто не соответствующего официальной идеологии. Исторически данное движение начало развиваться в период «Оттепели». Еще в 1932 г. выходит Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературных и художественных организаций» (от 23.04.1932), на основании которого было прекращено существование независимых художественных объединений. В Ленинграде единственным художественным объединением стало созданное в 1932 г. Ленинградское отделение Союза советских художников (Союза художников). В это время официально запрещается деятельность многочисленных творческих объединений и союзов, возникших на революционной волне, закрываются ряд союзов, ставивших задачу поиска стиля, соответствующего новой эпохе («Зорвед», «Круг художников», «Мастера аналитического искусства», Ленинградское отделение «Ассоциации художников революционной России»). В «Оттепель» (1960-е гг.) возникают объединения, члены которых работали вне рамок социалистического реализма (группа «Петербург», школы О. А. Сидлина, В. В. Стерлигова, Г. Я. Длугача). Ряд неформальных объединений возникают в среде Ленинградского отделения Союза художников («Группа одиннадцати», «Группа восьми» и др.). Они начинают использовать партизанские методы – квартирные выставки, нелегальный вывоз работ за рубеж.

С художественной точки зрения, отличительной чертой ленинградского андеграунда было ощущение идейной связи с русским авангардом. В то время как европейское и американ-

¹ Берг М. Гамбургский счет // НЛО. 1997. № 25. С. 113.

² Гройс Б. За литературный профессионализм // Знамя. 1998. № 6. С. 181.

ское искусство уже дышало постмодернизмом, пытаюсь найти свое место в ситуации давления массовой культуры, многие советские неофициальные художники продолжали поиски, начатые представителями модернистского проекта. Отечественное искусство жило в изоляции от мирового художественного процесса, о котором узнавали из редких источников и часто романтизировали, хотя определенные связи с Западом уже к этому периоду существовали.

Официально «художниками» в данный период считались только члены Союза, все остальные художниками не считались и не имели права продавать или показывать свои работы. Причем независимо от стиля и авторской концепции многие «нехудожники» работали в манере, близкой к классической. Если ты не считался художником, то, чтобы не быть, в оценках того времени, тунеядцем, ты был обязан иметь другую работу. Художник-акварелист А. Вязьменский пишет: «В то же время, к 1974 году, что-то было в воздухе, и все эти неорганизованные художники начали организовывать выставки. 1974 год – ДК им. Газа, 1975 год – ДК “Невский”, там я познакомился с Георгием Михайловым, оказалось, что он у себя на квартире устраивает неофициальные выставки. Я робко пришел, и, как ни странно, в первый день нашлись покупатели, я понял, что даже могу на это жить. Тогда было покончил с инженерией, с дурацкой работой; в поиске, кем мне притвориться, я стал художником-оформителем на заводе. Это дало возможность больше рисовать, я стал выставляться вместе с группой “Товарищество экспериментального искусства”».

Многие из представителей андеграунда были самоучками, кто-то учился в художественных средних и высших учебных заведениях. Человек, не состоявший в Союзе, официально не обозначенный как художник, искусством заниматься права не имел, а должен был иметь работу, быть-то дворника, сторожа, математика. Формирование внутри ленинградского подпольного искусства «школ» и «кружков» было важной частью андеграунда. Это позволяло творческим личностям общаться, обмениваться информацией и находить учителей. Парадоксально, но развитие в Советском Союзе системы художествен-

ного образования (кружки, художественные школы, училища, высшие художественные заведения) частично провоцировало развитие неофициального искусства. М. Шемякин, исключенный из художественной школы при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде, в интервью радио «Эхо Москвы» отметил: «Вы знаете, я думаю, что трагедия современных скульпторов и живописцев, людей изобразительного искусства, – это отсутствие необходимого профессионального образования, которое заключается не только в том, что нужно уметь рисовать с натуры. Я бесконечно благодарен своим педагогам, учителям. Свою Государственную премию я в честь этого отдал средней художественной школе при институте Репина». Влияние петербургской школы художественного образования, неформальных учителей на развитие неофициального искусства сохранилось и сегодня. Г. Лубнин, художник и музыкант, говорит: «После 190 школы обычно дают направление в МУХу¹, а меня выгнали. Я не понимал и не понимаю все эти физики, химии. В МУХе я потом работал плотником, дворником, учился на подкурсах... Было много старших наставников, кто-то из них уже умер, кто-то уехал за рубеж, кто-то “кончился”».

Несмотря на скрытое взаимодействие официального и андеграундного искусства в стенах образовательных художественных заведений, достаточно долго сохранялось их взаимное неприятие. И. Бурмистров, сегодня активно работающий в области монументальной церковной живописи, вспоминает: «Я обучался в Академии художеств в мастерской великолепного художника Мыльникова в 1981–1987 гг. Не все было так гладко. 1980-е годы – время странной информационной блокады в стенах Академии при свободе вне ее стен. Смотрю в библиотеке альбом Дали, не важно, как я к нему отношусь, человеку свойственно все попробовать самому, смотрю альбом и получаю критическое замечание Мыльникова, что Дали не художник, а “клюква”. Академизм, а точнее “караваджизм”, Академии

¹ «МУХа» – сокращенное, сленговое название Санкт-Петербургского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой.

(опять же, поймите правильно, я не против этого, но мир-то больше) давил меня».

Одной из форм жизни искусства становились квартирные выставки. Их организаторы – настоящие подвижники – ставили своей целью не выступать против советской власти, а дать воздух другому видению. В. Нечаев, Г. Михайлов, С. Ковальский, рискуя своей свободой, занимались институционализацией отечественного подпольного искусства. Не все были художниками, но всех объединял поиск подлинности в стране, где многое находилось под запретом. Г. Михайлов, организатор «квартирников», физик по образованию, пишет: «Прежде всего, я называю художником человека, который не может не творить, это такая же потребность, как еда, сон, дыхание, это потребность что-то созидать. По-видимому, это проявление биологической потребности в игре».

«Андеграундное сознание» строилось не только на протесте против советской идеологии, но и просто на несовпадении картины мира внутреннего и того, что был за окном. Ленинградская традиция демонстрирует пример протеста, выражаемого через уход в себя, в «параллельную» реальность внутреннего мира. С. Ковальский писал по этому поводу: «Советская власть – идиотская власть: она сама себе создавала врагов. Я ведь до этого не был диссидентом. Если бы на мою первую квартирную выставку в 1973 году не пришел мент и не напугал до полусмерти мою мать, если бы не начались визиты гэбэшников, не закрутилась карусель вокруг меня, моих друзей, этой квартиры, может, все было бы по-другому. Но обижаться особенно некогда было, потому что мы все время работали»¹.

«Квартирник» представлял собой особое пространство, выпадавшее из советских будней. Осознание времени через пространство – одна из характерных черт культурного континуума нашего города. Как пишет В. Н. Топоров, пространственно-временной континуум мифа неразрывно связан с вещественным наполнением, т. е. всем тем, что так или иначе «организовывает» пространство, собирает его, спланирует, укореняет в

¹ Цит. по: 30 лет назад // Комсомольская правда. 2004. 18 ноября.

едином центре – таким образом Космос отличается от непространства, хаоса, где пространство отсутствует¹. Поэтому мост между эпохами, стилями, историческими персонажами и современностью специально строить не надо. Не случайно ведь о М. Шемякине говорят, что «он приехал в Ленинград, но жил в Петербурге». Существовал обмен информацией о выставках между организаторами. Г. Михайлов вспоминает, что был и «обмен» выставками между Москвой и Ленинградом. Посетители подобных выставок так же рисковали, как и организаторы, не все из них были связаны с искусством – были и инженеры, и учителя. Для многих зрителей, как и для самих авторов, «квартирники» были «окном» в другой мир. Информацию о «другом небе» искали, как тайну философского камня. Г. Мухамет-Гиреева, представитель технической интеллигенции, вспоминала: «В запрещенной литературе, джазовой музыке, картинах неформальных художников мы находили эмоции и мысли, близкие нашим, это позволяло чувствовать себя не одиноко, поэтому ценность увиденного, прочитанного, как и ценность книги, альбома, пластинки, не говоря уже о картине, была огромной». Такое же единство внутри неконформистского движения было и в 1980-е гг., когда «Сайгон», «Треугольник», «Эльф»² объединяли рабочих и интеллигентов, творческих личностей и «технарей», как бы реализуя наоборот лозунги советской системы о социальном равенстве.

К 1970-м может гг. в определенной мере наладились связи между «советским подпольным искусством» и западным миром, в частности с правозащитными организациями. А. Окунь, представитель «газоневакской культуры», вспоминает: «Когда в Москве смели бульдозерами выставку, было много разговоров. Уже на следующий день по всем зарубежным радиостанциям говорили, что в СССР уничтожают искусство, как в нацистской Германии. Эти разговоры властям были ни к чему, и по-

¹ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст, семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

² Кафе, где собирались представители неофициальной культуры, – сегодня объект научного изучения. См.: Сумерки Сайгона / Под ред. Ю. Валиевой. СПб: Zamizdat. 2009. 785 с.

вторения событий они не хотели. Поэтому, когда питерские художники пошли в управление культуры и сказали, что мы хотим выставку, дайте нам ее, иначе мы тоже выйдем на улицу, властям ничего не оставалось, как дать помещение на окраине города»¹. В качестве помещения для выставки был выделен Дворец культуры им. И. И. Газа, расположенный на проспекте Стачек, 72 а.

К феномену андеграунда относится достаточно большое количество художественных течений и направлений – от авангарда и поставангарда до символизма и неопримитивизма, от абстракционизма до концептуализма, «магического реализма». Парадокс, но к «параллельной культуре» того времени можно причислить феномены, существовавшие не только в синхроническом, но и в диахроническом срезах. В СССР книги и картины, созданные в различные периоды истории мировой культуры, изымали из библиотек, собраний, правили по цензурным соображениям. Вместе с тем, советская система провоцировала сакрализацию произведений искусства: подвергая цензуре, уничтожению, сжигая предметы искусства, тем самым признавала их ценность. Свойственное западному актуальному искусству драматическое взаимодействие разных параллелей существований предмета (явления, идеи) в советской практике обозначалось исчезновением реальности как таковой. Присутствие/отсутствие простых предметов, их исчезновение из окружающего мира, сакрализация, как и пропажа людей и идей вследствие переписывания части истории, делали сюрреализм не эстетическим жестом, а частью жизненного мира, осмысляемой в искусстве. Как точно заметил И. Бродский, «для нас Диккенс был реальнее, чем Политбюро».

В таких условиях в «параллельную реальность» андеграундной жизни вынужденно или по собственной воле попадали представители разных художественных школ и направлений. Это была особая реальность, где, по наблюдению С. Ковальского, «инакомыслие» было тесно связано с «инакоделаньем». Если проанализировать творческие принципы художников –

¹ Цит. по: 30 лет назад.

представителей неофициального искусства, то можно выделить несколько направлений. Во-первых, это художники, работы которых не соответствовали формально-стилевым установкам советского академизма; во-вторых, художники, которые пытались противостоять советской системе; в-третьих, творческие личности, напрямую не критиковавшие существующую идеологию, но при этом в своих произведениях создававшие художественную реальность, аксиологически и духовно параллельную советской жизни; в-четвертых, авторы, оказавшиеся в оппозиции по стечению жизненных обстоятельств, а не по художественным или духовным установкам. А. Вязменский, А. Аветисян и многие другие художники, ряд из которых сегодня признаны не только в России, но и за рубежом, стали нонконформистами в силу невозможности в советских условиях получить официальный статус художника. Их работы сложно причислить к антисоветским и по форме, и по содержанию: антисоветским было само их желание заниматься искусством. Сложно и, наверное, не нужно выяснять, какой вариант нонконформизма: формальный, содержательный или вынужденный более действенен, тем более что все они зачастую были характерны для одного и того же автора.

Одним их интереснейших направлений в рамках неофициального искусства является поиск новых форм художественного выражения. В андеграундный период многообразие и космополитизм петербургской художественной жизни реализовывались через поиск духовной связи не только с западным искусством, но и с традициями русского авангарда, искусства Серебряного века. Преемственность и продолжение традиций авангарда, в первую очередь, – это исследование и изобретение оригинальных, новаторских средств выражения, экспериментальный подход к художественному творчеству.

В Петербурге очень развито чувство истории и собственной неповторимости. В этой связи можно сделать такой парадоксальный вывод: именно углубление Петербурга в собственную традицию и показывает его путь в будущее. Не случайно ряд исследователей отмечают, что художественная жизнь Петербурга более концентрирована, семейна: художники, музыкан-

ты, актеры, околохудожественная публика собираются, встречаются в одних и тех же местах, а разнообразные пласты художественно-интеллектуальной жизни имеют множество точек соприкосновения и связей. То же отмечает А. Троицкий, рассматривая особенности становления ленинградской рок-музыки: «Как в большой деревне, там есть места, где каждый может увидеть каждого»¹. Традиция семейности художественной жизни сохраняется и сегодня не только в форме «посиделок» в мастерских, но и в художественных институциях, таких как галерея «Борей», арт-центр «Пушкинская, 10», которые становятся местом концентрации творческой энергии. Самодостаточность как особенность мышления проявилась в 1980-е гг. в осмыслении идеи дзен-буддизма в искусстве. Например, литературное произведение В. Шинкарева «Максим и Федор» – ироничный пример использования восточных философских традиций для выхода из советской реальности. Для советской власти, активно внедрявшей образ Ленинграда как «города трех революций», мифологическая компонента петербургской истории была не менее важна, чем реальная жизнь города. Срастание реальности и мифа привело к восприятию Ленинграда как оплота оппозиции. Переименование города в данном случае – определенный симптом: смена имен – как шаманский ритуал, меняющий означаемое через означающее. Сила предубеждения против Петербурга-Ленинграда, бывшего столицей империи, проявлялась и в особом энтузиазме властей в искоренении инакомыслия. След прошлого виделся даже после глобальных чисток интеллигенции, проходившей с 1918 по 1950 гг., в результате чего, казалось бы, была уничтожена культурная память горожан. В этой сложной социально-политической ситуации актуализируется проблема, важная для современного искусства в целом, – вопрос искренности и ответственности автора за сказанное слово. Можно вспомнить кинематографический опыт осмысления данного феномена – фильм А. Бортко «Единожды солгав» (1987), в котором показан конфликт между успешностью и подлинностью в искусстве

¹ Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... М., 1991. С. 41–45.

на примере ленинградской художественной жизни 1980-х гг. О поиске искренности, характерном для петербургской художественной жизни, говорит философ В. В. Савчук, утверждая, что искренность – это адекватная категория для существования искусства в условиях потери ценности эпатажа и авангардистской радикальности (об этом же пишет и М. Эпштейн, анализируя творчество Венечки Ерофеева¹). Проблематика поиска подлинности искусства выводит историю ленинградского андеграунда на метахудожественный уровень.

Город, задуманный как «модель государства» (в отличие от естественно возникших городов, изначально ориентированных на «жизненный мир»), отводит человеку строго определенное место. Вопреки или благодаря структурности, отправной точкой которой было желание Петра I иметь «лицо» перед миром, человек чувствует себя здесь и подавленнее, и спокойнее. Поэтому считается, что чужаки чувствуют себя здесь неуютно. Наличие традиции «петербургского мифа» вызывает у горожан и особую гордость: не случайно при проведении социальных опросов ряд людей называют себя петербуржцами по национальности, так же, как ряд англичан идентифицируют себя как «хоббитов», а американцев как «джидаи». Данная идентификация выявляет особую связь человека с городом и порождает особый способ мышления, интерпретации реальности, предполагает хранение определенных культурных традиций и текстов и способствует самоорганизации людей в определенную общность. Это проявляется и в желании локализовать историю города, отличив ее от истории страны, региона, этноса. Фильм А. Бурцева «Город» (1990), посвященный А. Башлачеву, показывает художественную жизнь города глазами молодого художника-сюрреалиста, приехавшего в Ленинград, чтобы поступить в Академию художеств.

К сожалению, оборотная сторона петербургского мифа – превращение его в идеологию, когда на место легенды приходят штампы, на место живой истории – ее мумификация. Это порождает и «панельные», по меткому замечанию М. Германа,

¹ Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. С. 291.

работы в «петербургском стиле», содержащие набор «питерских штампов» – смотрящихся искусственно цитат из гравюр А. Ф. Зубова, митьковского лубка, графики М. Шемякина, приемов из классического искусства и абстракционизма. Здесь провинциальный налет замещает духовные поиски, местечковость – художественную жизнь. Обратная сторона самоуглубленности выражается и в том, что при множестве направлений и школ петербургское искусство редко становится «модным трендом», как московские концептуализм, соц-арт, акционизм. Скорее, говорят о «петербургской школе», об отдельных авторах как ее представителях. Многие художники покидают Петербург в поисках «другого неба», необходимого не только для успеха, но и для саморазвития.

В советский период желание свободы творчества консолидировало представителей различных художественных направлений, делая развитие «петербургского стиля» и ленинградского нонконформизма значимым. Сегодня, когда объединяющей идеологии нет, традиция практически не развивается, редко выходит за рамки локальной художественной жизни города. Традиция, ставшая основой петербургского мифа при отсутствии развития на уровне самоорганизации, как и при декларации «сверху», превращается в догму, сковывающую творческую энергию.

Отсутствие целостной культурной политики, общественных независимых художественных институций, обладающих высоким социальным статусом, привело к тому, что и сегодня можно говорить о сохранении андеграундных форм жизни искусства, актуальности использования партизанских методов. Ленинградский андеграунд, развивая традиции петербургского стиля в искусстве, во многом повлиял на формы самоорганизации искусства в современный период. Ощущая влияние современных технологий, петербургские художники разных поколений развивают такие черты петербургского стиля, как графичность, консервативность, аналитичность, мифологичность и остаются в специфической «петербургской» цветовой гамме.

4. Неофициальное искусство Ленинграда на культурной карте Санкт-Петербурга

Современная культурная жизнь Санкт-Петербурга представляет собой многогранный процесс, в котором реализуются многочисленные культурные проекты, поддерживаемые различными институциями. Сегодня Санкт-Петербург – это город, в художественной жизни которого пытаются сосуществовать актуальные художественные практики с академизмом, причудливо проявляются заявившие о себе еще в советский период тенденции нонконформизма. Выявить и описать это многообразие, проследить значимость реализации этих проектов для культурной жизни города – увлекательная и благодатная почва для культурологического исследования.

Важными событиями на культурной карте города стали мероприятия, посвященные трем знаковым событиям: 50-летию выставки «Такелажников» в Эрмитаже, 40-летию выставки неофициального искусства в ДК им. И. И. Газа и 25-летию арт-центра «Пушкинская, 10»¹. Наиболее значимыми событиями стали конференция «Территория свободы», прошедшая 10 ноября 2014 г. (организаторы – Государственный Эрмитаж и арт-центр «Пушкинская, 10»²), выставка «Пушкинская, 10. Территория свободы» в Русском музее, которая была открыта с 26 ноября 2014 г. по 11 января 2015 г. (организаторы – Государственный Русский музей и товарищество «Свободная культура» при поддержке Комитета по культуре Санкт-Петербурга)

¹ При подготовке статьи были использованы интервью с организаторами данных мероприятий, учитывался личный опыт автора в создании концептуальной, визуальной и дизайнерской компонент данных событий.

² Участниками и гостями конференции стали художники, утверждавшие ценности нонконформизма в советский период, организаторы знаковых для неофициальной культуры выставок, коллекционеры произведений неофициального искусства, искусствоведы и ведущие специалисты по ленинградскому нонконформизму: А. Басин, Н. Благодатов, А. Васильев, Л. Гуревич, И. Иванов, С. Ковальский, О. Лягачев, В. Овчинников, Е. Орлов, Ю. Петроченков, Ю. Рыбаков, Д. Северюхин, Н. Суворов, М. Шемякин и многие другие.

и выставка «Ленинградский андеграунд», приуроченная к 40-летию выставок неофициального искусства в Ленинграде, проходившая с 4 января по 12 апреля 2015 г. в Новом музее (организаторы – Новый музей и Исаак Кушнир, куратор проекта «Авангард на Неве»).

Данные мероприятия интересны с нескольких точек зрения. Во-первых, комплексная презентация неофициального искусства в авторитетных художественных институциях – показатель того, что развитие официального и неофициального искусств в топохроне города все больше воспринимается как целостный процесс, в котором на первый план выходят категории художественной ценности. Ленинградский андеграунд видится важной частью общей истории отечественного искусства, а не только феноменом, интересным с социокультурной точки зрения. Во-вторых, эти мероприятия – замечательный пример взаимодействия различных институций: государственных и негосударственных, коммерческих и некоммерческих. В-третьих, в современной культурной ситуации давления массовой культуры важна демонстрация традиций опыта самоорганизации творческих личностей как исторический пример и актуальный в современных условиях социокультурный опыт.

Если рассматривать социокультурный аспект презентации неофициального искусства в актуальной практике, то это показательный пример того, что было достигнуто в рамках самоорганизации и консолидации художественного сообщества в нашем городе. Художественное сообщество – это не только художники, но и зрители, критики, коллекционеры, меценаты. Ведь наличие оппозиции в современной ситуации, когда вместо различий давно пришли «различания» (термин Ж. Дерриды), видится условием создания альтернативных сценариев развития, апробации экспериментальных практик. Поэтому поддержка альтернативных творческих площадок, создание культурных индустрий и кластеров – перспективное направление развития культурной политики во многих странах: «Рост и включение во все области жизни креативности и инновационности должны были отличать Британию в XXI веке. Документ по картированию стал важным примером для пра-

вительств и городов Европы, в особенности в странах-членах ЕС. Но этот процесс коснулся не только Европы и США. Страны Латинской Америки и Юго-Восточной Азии XXI века увидели здесь новые идеи для динамично развивающихся союзов культуры, экономики и новой волны модернизации»¹.

Креативный потенциал становится таким же важным фактором экономического развития региона, как и материальные ресурсы, образовательный ресурс, туристический потенциал и географическое положение. О важности совершенствования системы управления процессами культурного развития говорится в Указе Президента РФ № 808 от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики»: «Культура России – такое же ее достояние, как и природные богатства. В современном мире культура становится значимым ресурсом социально-экономического развития, позволяющим обеспечить лидирующее положение нашей страны в мире»².

Формируя современные культурные индустрии, необходимо учитывать тот опыт, который сложился в нашем городе в сфере самоорганизованных художественных институций и взаимодействия их с другими. Вторая половина XX века в России стала временем формирования альтернативной, неофициальной художественной культуры. Появление внутри ленинградского подпольного искусства «школ» и «кружков» было важной частью андеграунда.

Важно отметить, что уход в андеграунд и поиски форм самоорганизации в нашем городе практически не были связаны с политикой, а были выражением социальной и/или творческой позиции личности. С. Ковальский отмечает: «Важным для нас была возможность выставляться, обсуждать вопросы, связанные с искусством и культурой, которые не укладывались в

¹ Зеленцова Е.В. Креативные индустрии. Зарубежный опыт прикладных исследований. URL: <http://www.mista.in.ua/ua/actual/1>.

² Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // КонсультантПлюс. URL: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=172706>.

стандарт соцреализма»¹. Основой движения стала установка на плюрализм и демократические ценности, за свободу самовыражения творческой личности. Поэтому, когда неофициальное искусство было представлено на выставках в ДК им. И. И. Газа в 1974 г. и в ДК «Невский» в 1975 г., это стало глотком свежего воздуха и надежды для неофициальных художников и зрителей, испытывавших информационный голод, стимулом к консолидации инакомыслящих. В 1980-е гг. культурное пространство Ленинграда формировалось независимо от государственно-политической идеологии, под влиянием частной инициативы и деятельности организаций, представлявших широкий культурный диапазон. «Существовали на разных (официальных или полуофициальных) основаниях такие объединения, как, например, джаз-клубы “Камертон” и “Квадрат”, ТЭВ, театральные семинары на квартире Бориса Понизовского, постоянно действующие квартирные выставки, литературное объединение “Клуб-81”, фотоклуб “Зеркало”, Клуб карикатуристов-карикунистов в Ленинградском дворце молодежи, театральные студии Эрика Горошевского и Николая Беяка, рок-клуб на ул. Рубинштейна, Клуб современной музыки в ДК им. Ленсовета, ТЭИИ и ряд других»².

Частная инициатива в организации некоммерческой художественной деятельности была и остается важнейшим двигателем культуры Санкт-Петербурга. Это создавало и создает питательную среду для креативных личностей и творческих проектов. Арт-центр «Пушкинская, 10» появился в 1989 г. как самопровозглашенный арт-центр «Ковчег XXI век», объединивший инакомыслящих творческих людей. Для развития культурной деятельности арт-центра в 1991 г. в Санкт-Петербурге художники С. Ковальский, Е. Орлов и Ю. Рыбаков создали негосударственное творческое объединение «Товарищество Свободная культура» (ТСК). Выдержав семилетнее противостояние (1989–1996 гг.) с властью за право на существование в

¹ Из интервью С. Ковальского (художника, вице-президента ТСК) А. Демшиной (март 2015 г.).

² Там же.

качестве места для жизни независимого искусства, «Пушкинская, 10» стала примером для многих.

Другой пример того, как частная инициатива меняет культурный ландшафт города, – Новый музей современного искусства, созданный на основе частной коллекции А. Чехоева. Музей создан с учетом современных технических требований к хранению и экспозиции предметов искусства. Коллекция музея включает значимые произведения как ленинградского нонконформизма, так и современного искусства. В. Леонтьева (искусствовед, арт-менеджер Нового музея) говорит, что «важным для музея является осознание значимости целостного понимания развития отечественного искусства. Поэтому в экспозиции представлены как классики нонконформизма советского периода, так и современные художники. Эти мастера давно стали важной частью мирового искусства, их работы есть в значимых мировых и российских музейных собраниях, но практически не представлены в Санкт-Петербурге. Эту нишу и восполняет деятельность Нового музея»¹.

Частная инициатива может реализовываться не только в виде художественных институций, но и конкретных проектов. Уникальный пример такой деятельности – проект «Авангард на Неве» И. Кушнера. В серии «Авангард на Неве» на сей день выпущено более сорока альбомов, раскрывающих различные аспекты развития неофициального искусства Ленинграда–Санкт-Петербурга. И. Кушнер – организатор важных культурных событий, значимых для российской культуры, таких как установка памятника академику А. Д. Сахарову на площади Сахарова и выставка «Ленинградский андеграунд» в Новом музее в 2015 г. И. Кушнер вспоминает: «Когда я попал на выставку в ДК Газа, будучи воспитанным на классическом искусстве, ничего не понял. Но осталось ощущение счастья и света. Я решил разобраться, что это за искусство, и почувствовал, что здесь – люди, которые могут стать моими друзьями. Началось интересное общение, я начал коллекционировать

¹ Из интервью Виктории Леонтьевой (искусствоведа, арт-менеджера «Нового музея») А. Демшиной (март 2015 г.).

произведения неофициального искусства. К началу 1990-х гг. окончательно сформировались мои художественные пристрастия. Потом начали уходить из жизни яркие люди. В конце 1990-х гг. умер Рихард Васми. После смерти Владимира Шагина была выпущена небольшая брошюра с фантастическими текстами, но напечатанная отвратительным образом. И тогда я решил: если не я, то кто? Я понял, что это искусство не нужно музеям, никто ничего не делал. Это был 1999 год. С этого момента начался проект «Авангард на Неве»¹.

Перечисленные выше институции демонстрируют пример выстраивания диалога между различными коммерческими и некоммерческими организациями в рамках конкретных культурных инициатив. И. Кушнир привлекает в проект «Авангард на Неве» дизайнеров, искусствоведов, сотрудников музеев (в частности, Государственного Русского музея), художников, частных коллекционеров, коммерческие организации, художественные галереи и некоммерческие организации (Новый музей, KGallery, галерея DIDI, арт-центр «Пушкинская, 10» и др.). Новый музей сотрудничает с Государственным Русским музеем, Государственной Третьяковской галереей, KGallery, Петербургским благотворительным фондом культуры и искусства «ПРО АРТЕ», Центром современного искусства им. Сергея Курехина, факультетом искусств СПбГУ.

Арт-центр «Пушкинская, 10» сотрудничает с ведущими российскими музеями (Государственным Русским музеем, Государственным Эрмитажем), с некоммерческими организациями, художественными галереями по всей России. Отдельная страница – международное сотрудничество. Арт-центром «Пушкинская, 10» при помощи Б. Хазард было организовано турне художников по США, профессор славистики Ф. Кумпль помог в организации Европейского тура. Проводится совместная работа с Польским институтом в Санкт-Петербурге, зарубежными галереями и музеями. Арт-центр приобрел международную известность, активно осуществляет интеграцию рус-

¹ Из интервью Исаака Кушнера (автора проекта «Авангард на Неве») А. Демшиной (март 2015 г.).

ского искусства в мировой культурный процесс. В арт-центре существует постоянно действующая международная резиденция, в которой живут и работают по обмену представители многих стран. «Пушкинская, 10» является членом международных организаций «Trans Europe Halles» и «Res Artis».

Мероприятия, посвященные трем знаковым событиям неофициального искусства Ленинграда, стали примером взаимодействия различных институций и частной инициативы. Многие из неофициальных художников ленинградского андеграунда к сегодняшнему дню стали гордостью российского искусства, знаковыми фигурами отечественной культуры. Выставка художников, работавших в Эрмитаже такелажниками (30–31 марта 1964 г. в галерее Растрелли Эрмитажа) сегодня является частью истории Государственного Эрмитажа. М. Шемякин, участник выставки, после этого несколько раз демонстрировал свои работы в Государственном Эрмитаже. В. Матвеев на конференции в Эрмитажном театре сказал: «Очень важно, что эта конференция проводится еще в год двух очень важных дат – это 25 лет арт-центра “Пушкинская, 10” и такое роковое событие, как 250 лет государственному Эрмитажу»¹. Эти примеры демонстрируют тенденцию к осознанию целостности отечественной культуры и искусства.

В данном контексте важна позиция авторитетных музейных институций по выстраиванию диалога между искусством и культурной общественностью. На конференции «Территория свободы» в Эрмитаже Д. Озерков, руководитель проекта «Эрмитаж 20/21», определил значение Эрмитажа в этом диалоге: «Эрмитаж часто критикуют, что выставки не те, проекты не те, искусство современное показывается неправильно. Я считаю, что эта критика крайне важна, когда она обоснована, профессионально объяснена. В этой связи с моей стороны есть путь к диалогу, путь к участию в жизни города, все это для нас

¹ Владимир Матвеев (кандидат искусствоведения, заместитель генерального директора по выставкам и развитию Государственного музея Эрмитаж). Аудиозапись выступления на конференции «Территория свободы». СПб. Эрмитажный театр. 10.11.2014.

очень важно. Есть такой момент, такое клише борьбы художника с музеем, что он, с одной стороны, хочет попасть в него, с другой, не хочет, разрушает музей своим творчеством, но в итоге исторически оказывается в музее. Это история XX века, и можно сказать, что в этой борьбе музей побеждает, потому что художник смертен, музей вечен. Мне кажется, что Петербург является неким исключением в этом отношении, потому что здесь диалог между музеем и художником очень длинный, во многом бесконечный. Музей меняется, и художник меняется, но при этом определенная территория искусства и свободы остается неизменной, остается на глубинном уровне, на уровне души, на уровне профессиональных пластических проблем, том уровне, который вербализовать не нужно»¹.

Мероприятия, посвященные юбилеям знаковых событий неофициального искусства Ленинграда, продемонстрировали еще один важный аспект коммуникации в сфере петербургской художественной культуры: динамику целевой аудитории. Мониторинг посетителей выставок «Пушкинская, 10. Территория Свободы» в ГРМ и «Ленинградский андеграунд» в Новом музее показал, что старшее поколение больше интересуется социальным аспектом представленных произведений. Эти выставки стали поводом вспомнить собственный опыт знакомства с неофициальным искусством, личные художественные пристрастия в условиях давления советской власти. Молодое поколение больше интересуется художественными особенностями произведений. Людям, не жившим в Советском Союзе, часто приходится дополнительно объяснять реалии бытия инакомыслия в советский период. Эти отличия были учтены еще при подготовке данных событий. С одной стороны, использовались современные подходы к презентации произведений искусства (формирование особого выставочного пространства, подготовка пресс-релизов, вербального и визуального сопровождения). С другой стороны, важным был искусствовед-

¹ Дмитрий Озерков (руководитель проекта «Эрмитаж 20/21»). Аудиозапись выступления на конференции «Территория свободы». СПб. Эрмитажный театр. 10.11.2014.

ческий и историко-культурный контекст данных событий. Освещение мероприятий велось как в СМИ, так и в Интернете.

При подготовке экспозиции в Русском музее (выставка «Пушкинская, 10. Территория Свободы») основной кураторской идеей было понимание выставки как коллективного произведения искусства. В Новом музее (выставка «Ленинградский андеграунд») были использованы элементы «шпалерной» развески произведений искусства (форма экспозиции, характерная для квартирных выставок советского периода и примененная на выставках в ДК Газа и ДК «Невский»). С художественной точки зрения, обе выставки продемонстрировали широкий спектр течений и направлений неофициального искусства нашего города, многообразие пластических решений и формальных поисков. На обеих выставках был представлен пласт исторического материала. В Новом музее частью экспозиции стал документальный фильм о выставках в дворцах культуры им. И. И. Газа и «Невский». В рамках выставки «Пушкинская, 10. Территория свободы» прошел ряд мероприятий, творческих встреч с художниками, поэтами, музыкантами арт-центра, посвященных как истории неконформистского искусства, так и его современному состоянию.

Включение иного, нестандартного мышления в общий культурный тезаурус – путь к взаимному духовному обогащению, соответствующему ауре современной эпохи. Оппозиции эпохи модернизма давно сменились мягкими «различиями»: «Различание, вот благодаря чему движение означивания возможно, только лишь если каждый так называемый “присутствующий” элемент, присутствуя на сцене настоящего, соотносится с некой другой, нежели он сам, вещью, сохраняя при этом в себе метку прошлого элемента, уже подвергаясь щерблению меткой своего соответствия элементу будущему»¹.

Сегодня искусство, интерпретация конкретных художественных произведений и акций, определение их рыночной

¹ Деррида Ж. Различание // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 387.

стоимости, степени их влияния на общество часто оказываются в зависимости от тех или иных парадигм, коммуникативных стратегий. До сих пор в России не только актуальное, эпатажное, но и современное искусство в целом по-прежнему существует благодаря энтузиазму отдельных художников, кураторов, музейных сотрудников, не являясь органично интегрированным в современную российскую культуру. Поэтому жизненно необходима поддержка культурных индустрий и художественных кластеров государством. Важным моментом должна стать система законодательных льгот подобным учреждениям и принятие закона о меценатстве. Это позволит расширить поддержку культуры и искусства коммерческими организациями, поддержать частную инициативу.

Несмотря на внушительную территорию нашей страны, уникальный творческий потенциал россиян, в культурной политике России и в жизни большинства ее граждан креативность во многом уступает традиционности. Организации культурных индустрий ведут самостоятельную деятельность, замкнутую в большинстве случаев внутри своего субкультурного пространства, они не интегрированы в глобальную культурную среду. В Санкт-Петербурге есть успешный опыт создания креативных кластеров в различных формах. Часть из них существуют на частные средства, для других важной является государственная поддержка. Мероприятия, посвященные юбилеям знаковых событий неофициального искусства Ленинграда, – это интереснейший и значимый пример взаимодействия различных институций в выстраивании коммуникативных связей в рамках конкретных проектов.

5. Сергей Ковальский: «инакомыслие» и «инакоделание» как стиль жизни и форма творчества

Сегодня, когда «смерть события» на фоне информационной переизбыточности остро ставит проблему самоопределения, искусство все чаще становится пространством социального конструирования, воспринимается как сфера моделирования и решения личностных проблем. Лишившись в связи с развити-

ем технологий и демократизацией культуры монополии на творческое высказывание, искусство постепенно становится одним из способов социальной коммуникации.

Основным полем разрешения конфликта между личностной креативной активностью и созданием общечеловеческой культуры становится проблема определения доминант развития, границ и направлений векторов трансформации реальности. В ситуации давления тотального контроля (от прозрачности Интернет-общения до вэб-камер на улицах) и тотальности массовой культуры остро стоит вопрос о сохранении/конструировании личной территории. Для одних такой территорией становится виртуальный мир, другие ищут свое личное пространство в рамках существующих структур, третьи создают собственные институции. Искусство активно пытается участвовать во всех трех направлениях: формируя визуальный абрис пространства реального и виртуального бытия, пытаясь осмыслить проблемы современного общества в рамках contemporary art, взаимодействуя и конфликтуя с различными социальными и культурными институциями.

С. Ковальский относится к тем, кто созидает собственное пространство жизни, эксплуатируя системные институции как инструментарий, воспринимая нелинейную множественность различий как пространство для саморазвития. Художник говорит, что на формирование его взглядов, кроме самообразования в области музыки, теории искусства, философии, повлияла работа топографом¹. Около десяти лет С. Ковальский участвовал в экспедициях, шел по полям и лесам по заданному маршруту и на основе точных добытых данных вычерчивал карту местности. Ощущение свободы, отсутствие привычной для городского человека информационной напряженности способствовали появлению стремления к анализу и точности, научили его чувствовать себя не «венцом творения», а частью природы.

¹ Использованы интервью, данные С. Ковальским А. Демшиной в течение 2012 г.

С. Ковальский позиционирует себя как путешественник, художник, поэт, является в то же время важной фигурой нонконформистского движения 1970–1980-х гг., он президент и один из основателей товарищества «Свободная Культура», арт-центра «Пушкинская, 10» и Музея нонконформистского искусства (МНИ). С. Ковальский – участник и организатор более чем сотни выставок, проходивших в России и за рубежом: от США и Италии до Венгрии и Польши, от Санкт-Петербурга и Москвы до Пскова и Владивостока. Вместе с Б. Хазард он организовал первое турне ленинградских неофициальных художников по музеям и галереям Америки, которое стало настоящим прорывом нонконформистского искусства за железный занавес (1988–1990). В советский период он устраивал квартирные выставки у себя дома и на других площадках, в том числе знаменитую выставку «На Бронницкой» (Ленинград, 1981). В постсоветский период С. Ковальский продолжает создавать важные художественные события, среди них: серия выставок художников-членов ТЭИИ (1982–1991); фестиваль независимого искусства «Из падения в полет», посвященный 30-летию выставки ленинградских неофициальных художников в ДК им. Газа (ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург, 2004); II международный фестиваль независимого искусства «Уровень моря», посвященный 20-летию арт-центра «Пушкинская, 10» (ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург, 2009). Кроме того, он автор ряда книг, посвященных неофициальной культуре Ленинграда и представляющих не только летопись нонконформистского движения, но и содержащих уникальные исторические свидетельства того времени. В многолетних усилиях по организации выставок и творческих мероприятий отразилась уникальная целостность жизненной позиции художника.

Занятие организационной деятельностью – мера, вынужденная для любого настоящего художника. К погружению в эту сферу творческих личностей подвигает несовпадение понимания искусства с принятой идеологией или отсутствие существующих институций, соответствующих миропониманию автора. Выхода два: или подчиниться системе, или самому за-

ниматься обустройством творческого быта. С. Ковальский выбрал второй путь, и благодаря его усилиям проблемы творческой «бытовухи» успешно решались и решаются для многих художников.

Объединяющим основанием для всех сфер деятельности С. Ковальского всегда было стремление к конструированию своей реальности, отличной как от советской идеологии, так и от современного мироустройства. Разрыв системы изнутри, использование ее элементов для создания собственного мира при условии понимания, что система «отвоевывает» власть таким же способом, – мера более действенная, чем простая констатация факта несвободы. С. Ковальский, в отличие от ряда других участников неконформистского движения, предлагает не уход в параллельные миры или в художественное подполье, а рассматривает существующее информационное поле как состоящее из структурных элементов, из них отбирает важные для себя феномены и выстраивает личную карту мира, свое видение социальной реальности и художественного дискурса. На этом основаны его творческая концепция и деятельность по организации квартирных выставок и выставок неофициального искусства в советский период, этот же принцип положен в основу развития товарищества «Свободная Культура» и арт-центра «Пушкинская, 10».

Изначальный порыв к конструированию средствами искусства собственного мира был связан с неприятием С. Ковальским советской системы, которая отвечала художнику тем же. Как и многие другие неконформисты (художники, поэты, писатели) того времени, он искал точки соприкосновения с людьми и идеями, соответствующими его пониманию мира. В 1970-е гг. искусство русского авангарда было для него ближе, чем официальное советское искусство, поэтому появление приемов, характерных для советского плаката, в его работах является логичным. Искусство позволяло художнику вступать в виртуальный диалог с теми, кто был интересен ему, независимо от географических или временных границ, поэтому героями произведений С. Ковальского становятся Д. Колтрейн и К. Малевич, Н. Васин и С. Курехин.

Активная жизненная позиция позволяла художнику находить единомышленников, таких же инакомыслящих и инакоделающих, среди своих современников. Стремление к точному определению границ своего мира, создание четкого личного организованного пространства для С. Ковальского являются ответом на нормативное давление социума, не желавшего признавать неофициальных художников за художников, не дававшего им возможности заниматься любимым делом, читать то, что им интересно, слушать ту музыку, которая была им близка по мировосприятию. Эти же проблемы актуальны и для современной ситуации, когда давление масс-маркета, систематизация жизненного мира, ориентация на поверхностное восприятие жизни, коммерциализация искусства заставляют каждого творческого, да и просто мыслящего человека искать и создавать свой, альтернативный мир.

В отличие от творческого подхода ряда других художников, социальный протест С. Ковальского основан не на эмоции, непосредственном выплеске переживаний, а на продуманном выстраивании и формулировании послания. Зритель должен находиться с автором в одном ассоциативном поле или же обладать собственной не менее четкой, чем у автора, системой понимания мира. Только в таком случае возможен желаемый полилог между автором, произведением и зрителем. Творческий метод С. Ковальского, в отличие от авангардного жеста, строится не на отрицании или разрушении оснований существующего мира, а на перераспределении имеющегося властного (в сфере художественно-организационной деятельности), культурного (в формировании концепции понимания творчества), художественного (в процессе работы над своей концепцией понимания искусства) капиталом и манипулировании им, на перекодировании существующих культурных означающих.

Предельная аналитичность, продуманность, характерная для творческого метода и теоретической концепции искусства С. Ковальского, вместе с интересом к новаторскому русскому искусству 1920-х гг. (творчеству К. Малевича, А. Родченко Л. Лисицкого, объединению ЛЕФ) позволяют говорить о развитии и переосмыслении в его работах традиций русского

авангарда. Для С. Ковальского авангард выступает не в качестве идеологического основания, а в качестве инструмента создания художественного образа. В отличие от художников авангарда, призывавших к абсолютной свободе (в духе Ф. Ницше), С. Ковальский предлагает более созидательный вариант, базирующийся на поиске инакомыслящих-единомышленников и диалоге с ними. Это сближает его позицию с постмодернизмом и с конструирующим постмодерном.

С постмодернизмом С. Ковальского связывает концептуальность, цитатность, свободное использование современных технологий в создании и презентации произведений искусства и развитие метода контрколлажа. Коллаж видится многим теоретикам постмодерна одной из эффективных стратегий, разрывающих линейность дискурса, избавляющих произведение искусства от единства прочтения, одномерности понимания, привязанной к ценности первоисточника как абсолютной ценности. Смещение смыслов, отсутствие постоянной прописки означающего по отношению к означаемому, освобождение от бинарной оппозиции «присутствие/отсутствие» дает свободу повторения, ставит различие на место различия (Ж. Деррида). С. Ковальский развивает идею контрколлажа как инструмента для развития художественной мысли. Сам художник определяет это так: «Использование контрколлажа необходимо для того, чтобы, не изобретая новой формы, можно было воспользоваться какими-либо известными формами или их символами и при этом иметь возможность заполнять их авторским содержанием. Становится возможным выражение художественной идеи на языке метавосприятия псевдореальности, доступном пониманию каждого, кто в то же время оказывается в состоянии отказаться от моноопределяющей экстраполяции мышления в данности “вертикаль – горизонталь”».

В отличие от декларации разорванности, неопределенности мира в рамках постмодернистской теории, в концепции С. Ковальского присутствует акцент на созидающей, консолидирующей роли искусства, что созвучно с идеями конструирующего постмодерна (или пост-постмодерна), формирующимися в настоящее время. В рамках данного направления кон-

структивная активность видится как основа для нового мировидения, в отличие от постмодернистской вечной игры с уже созданным. Основа этого нового мировидения – диалог различий, обращение к достижениям современной науки как источнику нового знания/понимания мира, поворот к личности. Для С. Ковальского художественное произведение – средство современной социальной коммуникации, точно сформулированная модель конкретного впечатления или события, которая должна обеспечить диалог между автором и зрителем, находящимся в контексте схожих социальных кодов. Вместо «переизобретения изобретения» в рамках деконструкции у С. Ковальского на первый план выходят конструирование, диалог научного и художественного мировосприятий, что ярко проявляется в предложенной художником концепции параллелошара и в его понимании арт-центра «Пушкинская, 10» как коллективного произведения искусства деятелей современной культуры Санкт-Петербурга. Инсталляция «Дом – “Ковчег XXI век”» (1995) – отражение понимания «Пушкинской, 10» как места жизни особой творческой энергии, основанной на взаимодействии единомышленников. Скользя между образами, порожденными значимыми для него событиями и собственной памятью, С. Ковальский выступает как путешественник-первооткрыватель, или, скорее, как путешественник/переоткрыватель мира. Он заявляет, что искусство как таковое отсутствует, а то, что принято называть искусством, это просто одна из форм коммуникации или средство познания мира.

С. Ковальский, проводя редукцию существующего мира-пространства, выступает как наблюдатель, навязывающий свое видение наблюдаемому; отпуская/сковывая имеющиеся наррации, он ищет границы подлинного зрения через проникновение за мир видимостей. В поиске пространства, сокрытого симулякрами, С. Ковальский свободно использует видимости как материал, знаки, которым он методично навязывает новые контексты и означающие. Поэтому сюрреализм и абсурд в его произведениях становятся единственно возможной формой реальности. По этой же причине все его работы тщательно про-

думаны: начиная со стадии замысла, художник выстраивает произведение как конструкцию, состоящую из отдельных, точно связанных между собой элементов. Все компоненты: композиция, цветовое решение, техника и используемые материалы определены автором задолго до создания самого произведения. Художник говорит, что от окончательного варианта замысла до его воплощения в материале может пройти достаточно большой период времени. Случайность, наитие, спонтанность допускаются в процесс художественного творчества только на последнем этапе, когда все продуманное ранее собрано из элементов в готовом виде. Это немного разбавляет структурную логичность работ художника, придает необходимую ноту «живого дыхания». Но этот жест может показаться отходом от заданных границ только на первый взгляд. Раскрепощенность «случайного завершающего жеста» является для С. Ковальского итогом мучительных размышлений и огромной душевной работы во время разработки произведения. Легкость «завершающего жеста» основана на глубоком проникновении в тему, когда, как кажется, решения приходят сами, но на деле отражают работу подсознания, ориентированного на определенную тему. Точно продуманы и названия работ С. Ковальского, они максимально четко определяют художественный образ, делая ненужной дополнительную контекстуализацию.

Творчество С. Ковальского трудно разделить на периоды, так как многие темы разрабатывались им параллельно в течение десятилетий, то же касается развития используемых художником техник. Карта мира С. Ковальского имеет три взаимосвязанных вектора. Первый вектор – реакция на окружающий мир, ярко проявившаяся в работах, имеющих социальный подтекст («Карла Марла», 1969; «Вдох воспрещен», 1985; «НЕ дай в обиду русский язык: Е-МОЕ», 2000). Второй вектор включает произведения, созданные под впечатлением от музыки, ставшей для художника одним из главных источников вдохновения. Работы этого вектора посвящены или конкретному альбому, или музыкальному произведению, или впечатлению от музыки; ряд работ – это портреты музыкантов и композиторов («Сумерки Джона Колтрейна», 1980; «Композиция

в цвете музыки с пластинок: LP «Оборотная сторона луны» Пинк Флойд», 1997–2003). Третий вектор связан с личной историей художника, его биографией («Детский Альбом», 2000; «Житие Виктора Александровича Ковальского», 2003). К этому направлению можно отнести работы, отражающие взгляд художника на определенные места: города, объекты, пейзажи. Работая топографом, С. Ковальский чертил карту местности, также и в своих работах он отмечает значимые для него события, людей, идеи (Серия «Стихии», 1995–2004).

Одним из наиболее интересных направлений творчества С. Ковальского видится вектор, связанный с произведениями, созданными под впечатлением от музыки. Сам художник считает звук первоэлементом, основой человеческого восприятия мира. Идея связи звука и цветового изображения является важной в творческой концепции художника: «Вначале был звук, человек услышал биение собственного сердца, шум крови, бегущей по венам. Слово появилось уже потом. Поэтому звук остается основой восприятия». Для С. Ковальского музыка стала в советское время и является сейчас способом освобождения от властного давления социума, от быта, средством прорыва в трансцендентное пространство. Не случайно художник говорит, что момент, когда он решил воплощать свои переживания в живописной форме, совпал с тем, когда он начал активно интересоваться джазом.

Цветовое восприятие звука позволяет в рамках синестезии (взаимодействия зрения, слуха и других чувств в процессе восприятия искусства) добиться построения индивидуальных или групповых семантических пространств. Как писал Ч. Осгуд, именно феномен синестезии, состоящий в возникновении ощущения одной модальности под воздействием раздражителя другой модальности, служит основой метафорических переносов и оценок¹. Считается, что соотносительность звука с конкретным цветом субъективна, хотя есть общие для многих ассоциации, особенно в том случае, когда стимулы-цвета наиболее

¹ См.: *Charles E. Language, Meaning, and Culture: The Selected Papers of C. E. Osgood*. Praeger Publishers, 1990.

приближены к тем конкретным предметам, которыми оперируют субъекты в жизни (серый – шум дождя, красный – крик петуха, фиолетовый – звуки природы). Кроме того, в ряде исследований констатируется невозможность, несмотря на все предпринятые попытки, построения универсальных для всех людей синестетических схем¹.

Рассуждая о творческом методе С. Ковальского, можно говорить не о прямом переводе звука в цвет, а о целостностной синестезии, приводящей в рамках каждого произведения художника к появлению того, что можно назвать визуальным аккордом. Одновременность звучания визуального образа можно сравнить с одновременностью проявления звукового аккорда (в отличие от временного характера музыкальной фразы). Это дает возможность «поймать» интуитивную ассоциацию от музыки и воплотить ее в конкретной визуальной форме.

Визуальный аккорд у С. Ковальского имеет вид четко продуманной системы, основанной на редукции, логическом осмыслении интуитивно возникших ассоциаций, визуализированных в виде тщательно отобранных элементов: композиции, цветовой гаммы, работы с фактурой и объемом. Вместе эти художественные средства, не теряя своих назначений, приобретают иные смыслы, рождают новое означающее.

В фильме «Цвет звука» (2010) художник показывает процесс рождения визуального образа от музыкального впечатления в обратном порядке: разворачивая процесс творческого мышления от уже созданной работы к изначальному звуковому тексту. Фильм создан на основе живописной авторской серии «Храм музыки», состоящей из шести работ, которые, по замыслу художника, должны восприниматься как единое, целостное произведение искусства. Части этого живописного комплекса посвящены визуальному осмыслению различных направлений музыки. Импровизационной музыке посвящена работа «“Священные гимны” Кит Джаррет» (Диптих: Нижний

¹ См. работы И. Ванечкиной, Б. М. Галеева, Г. В. Расникова, Е. А. Лупенко.

мир; Верхний мир, 1986–1998). Духовной музыке посвящен диптих «Столетие крещения Руси» (Диптих: Нижний мир, Верхний мир, 1988–2004). Третий диптих связан с современной классической музыкой («Larghetto sensibile» с пластинки «В зеркале» С. Губайдуллиной, диптих: Нижний мир, Верхний мир, 1999).

Визуальный аккорд, состоящий из понятных, на первый взгляд, элементов, в предложенном художником сочетании должен открывать для зрителя новые плоскости виденья мира, осуществлять прорыв в область подлинного зренья. Данное виденье проявляется не только в работах, непосредственно связанных с музыкой. Не важно, идет ли речь о «Композиции в цвете музыке SP “Зеленые печные трубы”» 1980 года (с пластинки «Undeground» Телониуса Монка) или о биографической работе «Свято место пусто не бывает» 1988 года. Соотнесенность звука и изображения в работах С. Ковальского ближе не к постмодернистской антиномии голоса и письма, но к синестезии С. Эйзенштейна, обосновавшего возможности нелинейного использования звука и изображения, выступающих как взаимодополняющие слои, каждый из которых рассказывает историю своим языком, а в их соединении может возникнуть новый смысл.

Несинхронность, взаимодополняемость вербального и визуального проявились в коллажных и живописных работах художника, например в работах «Знак» (1994) и «Звезда героя II» (2001). Будучи органично вплавленными в изображения, буквы и слова становятся и графемами, и носителями вербальных значений, контекстуализирующих смысл образа многограннее («Внимание, нас могут подслушать», 1984). Слово, буква (маркирующая звуковой пласт образа) или целая фраза становятся важными элементами многих работ художника, вызывая в памяти В. Хлебникова и заумников, искавших универсальный язык, или праязык, доступный внесознательному пониманию всех людей, на котором человечеству передаются пророчества, высший духовный опыт, сокровенные истины бытия.

Принципиальное для С. Ковальского положение о возможности возникновения нового смысла через сочетание звука, слова и изображения представлено в книге «Цветослов трансрадуги». Книга выходила в двух версиях: вариант 2008 г. содержит только раздел «Лирика цветозвука», в издании 2011 г. уже три раздела («Цвет», «Слово», «Трансрадуга»). Кроме поисков динамики и способов сочетания поэтического текста и визуального образа, в данной книге, как и в фильме, С. Ковальский предлагает концепцию «трансрадуги», состоящей из одиннадцати цветов. По мнению С. Ковальского, в цветовых пространствах трансрадуги проходит жизнь человека на Земле и его души за ее пределами: «Это 11 цветов: привычных семь цветов радуги-ауры, в которых существует тело человека: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый и еще четыре, в которых продолжает жить душа человека после смерти тела: белый, серебряный, черный и золотой. В каждом периоде жизни тела и души человека превалирует определенный цвет, соответствующий их биофизическому и душевному состоянию в данный отрезок времени».

При помощи визуальной поэзии в «Цветослове трансрадуги» художник продолжает разрабатывать значимые для себя темы: осмысление отношения к значимым фигурам русского авангарда, представление своего образа Санкт-Петербурга, демонстрацию цветовой записи джазовых произведений и обращение к анализу нормативного давления на человека советской власти (эта часть работ выполнена в символической черно-белой гамме). Каждый разворот книги представляет собой бинарный арт-объект: с одной стороны – поэтический текст, с другой – визуальный образ, в котором слова вплавлены в композиционное решение. В рамках визуального образа изображение остается главенствующим, текст подчиняется строгому порядку цвета и линий, разрывается в угоду графическому решению, оставшиеся обрывки слов, буквы существуют и как части нового образа и как следы прошлых. В идеале при погружении в эту серию должны одновременно работать слух и зрение; синестезию, порождающую новый смысл, о котором говорил С. Эйзенштейн, возможности такого подхода худож-

ник наглядно продемонстрировал в фильме «Цветослов трансрадуги» (2010), который лег в основу третьей части книги¹.

Скольжение между понятным и узнаваемым, с одной стороны, и неожиданным и новым, с другой, создает внутри логически выстроенных работ С. Ковальского необходимое напряжение, особенно острое в векторе, связанном с личной историей художника. Например, контрколаж «Псково-Печерский монастырь» (1955–2004) из серии «Стихии» (серия «Огонь») построен на визуальном наложении фотографий, созданных художником в 1955 г., на геометрические объекты и фигуры. По большому счету, не важно, совпадает ли виденье автора с точкой зрения зрителя или нет, главное – сама возможность для расширения горизонта понимания/восприятия мира. Складка между предельной документальностью и сменой точки зрения разрывает систему привычных означающих, дает зрителю возможность увидеть знакомые вещи с новой стороны, найти для себя новые или вспомнить забытые ощущения, впечатления, просто погрузится в чужую историю. Как писал Ж. Деррида, «в современном искусстве произведение – это не выражение, а творение: оно открывает взору то, что до него никто не видел, вместо того чтобы отражать, оно оформляет»².

Если рассматривать художественные приемы, используемые С. Ковальским в своих работах, то, как было сказано выше, многие из них разрабатывались долгое время и использовались в работах различной тематики. Общий момент – стремление к синтезу различных техник и приемов. В ряде работ он сознательно обращается к трехмерности, включая в живописные произведения, коллажи объемные вещи («Посвящение Матюшину», 2003). По сути, это редуцирующий жест, подчеркивающий две стороны каждого образа: отдельные элементы,

¹ Возможность одновременного аудиального и визуального восприятия ряда работ из этой серии С. Ковальский представил на творческом вечере художника, состоявшемся в июне 2011 г. в библиотеке им. В. Маяковского: синтез музыкальных произведений, вдохновивших художника на написание конкретных работ, и их перевод в визуальные и поэтические образы.

² Деррида Ж. Письмо и различие. С. 12.

различные фактуры и целостность визуального аккорда, который через включение объемных, трехмерных элементов пытается вырваться за границы холста, заполнить собой все окружающее пространство. Не случайно достаточно рано художник обратился к технике коллажа и предложил собственную концепцию контрколлажа, которую разрабатывает и сегодня. Поэтому постоянное расширение инструментария художника демонстрирует развитие и творческого метода, и мировидения автора. Создание концептуальных объектов, обращение к медиаарту, использование возможностей компьютерных технологий стало логичным продолжением концептуальных и теоретических разработок художника.

Важным моментом в авторефлексии и в теоретических поисках смысла искусства в современном обществе для С. Ковальского является концепция параллелошара. Есть вещи, идеи, образы, которые становятся проводником особой энергии, приоткрывают подлинную суть вещей, побуждают нас отправиться в путешествие по освоению мира, углубиться в поиски оснований бытия. С. Ковальский со свойственным ему стремлением дать всему логическое определение представляет собственную систему переломных произведений, ставших вехами в осознании человеком окружающего пространства в XX веке: от «Черного квадрата» К. Малевича, «Писсуара» М. Дюшана, «4'33» Дж. Кейджа, оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, «Концертов духовной музыки» Д. Эллингтона, «Серенады, опус 24» А. Шенберга, «Композиции VI» В. Кандинского до «Пира Царей» П. Филонова и «Мальчика на красном коне» К. Петрова-Водкина. Следующей вехой в этом ряду С. Ковальский считает собственный знаковый символ – «Параллелошар», который, по его мнению, соответствует духу современной эпохи, демонстрирует возможный потенциал нашего времени, отражает идею возможности освоения человеком и человечеством новых миров, параллельных пространств и измерений.

«Параллелошар» обозначается С. Ковальским как «понятие замкнутого виртуального пространства, перемещающегося в одиннадцати цветах Трансрадуги Мира и параллельного

многим иным». «Параллелошар» в контексте описанной выше системы переломных произведений может быть понят как попытка художника увидеть через целостность развития искусства целостность мира и эволюцию законов его устройства. «Параллелошар» как концепт изначально возник у С. Ковальского в начале третьего тысячелетия, в 2004 г., что для ряда пытливых умов, уважающих цифры и даты, может показаться знаковым. «Параллелошар» сразу же соединился с другой концептуальной идеей художника – «транспрадугой», сформулированной чуть раньше, в 1998 г.

Позже концепт получил свои визуальные воплощения, каждое из которых демонстрирует этапы освоения и понимания автором собственного изобретения. Художником представлены ряд арт-объектов, посвященных этой теме: «Лестница в параллелошар» и серия моделей трехмерного объекта «параллелошар» в пространстве «транспрадуги». Под названием «Параллелошар» С. Ковальский с 2005 г. выпускает журнал, публикующий практические и теоретические достижения деятелей «Пушкинской, 10». Как концепт и арт-объект, параллелошар С. Ковальского представляет собой интересный феномен, сочетающий в себе энергию, двигавшую вперед когда-то художников-авангардистов, и понимание необходимости осмысления возможностей человека сегодня, в XXI веке. Сам художник говорит о параллелошаре «Пушкинская, 10» следующее: «Параллелошар арт-центра “Пушкинская, 10” является произведением коллективного творчества деятелей современной культуры Санкт-Петербурга. Это самовоспроизводящийся и саморазвивающийся кинетический объект современного искусства. Он представляет собой художественное пространство, параллельное иным. В нем сконцентрировано по принципу квартирного бытования независимое петербургское искусство художников-нонконформистов, сохранивших свое место на Родине».

Избранная С. Ковальским роль аналитика-наблюдателя, самостоятельно определяющего маршрут собственного развития, выстраивающего собственный мир, в сочетании с активной работой по защите права на инакомыслие при любом соци-

альном строе, сам образ жизни этого художника дают пример не просто выживания, а развития и существования инакомыслящего субъекта, независимого от окружающих культурных штампов и нормативного давления официоза.

Советская эпоха закончилась, но проблема властного давления на личность остается актуальной и для современных инакомыслящих. Развитие технологий, появление Интернета, виртуального поля стали сегодня как пространством бытия пошлости, так и местом, где инакомыслящие могут найти друг друга. По сравнению с советским периодом благодаря демократизации, глобализации культурных процессов на личность возлагается большая ответственность по сохранению/конструированию территории собственного бытия.

Как показывает своим творчеством и жизнью С. Ковальский, от каждого из нас зависит выбранный путь: отстаивание своих принципов или подчинение чужим, навязанным стереотипам. С. Ковальский предлагает свою карту мира, где проложены значимые для него маршруты, отмечены и маркированы определенные феномены и события, тщательно выверены длины, широты и глубины. Художником сделано многое, чтобы зритель не мог заблудиться, ему, если, конечно, он сам этого хочет, дана возможность выстроить собственный маршрут, ощутить себя инакомыслящим и инакоделающим.

6. Трансформации советской мифологии в функциоколлажах Вадима Воинова

Один из самых сложных вопросов, которые пытается решить современная российская культура, – это вопрос о целостном осознании отечественной истории. Советский период остается острой темой для исследователей. Сегодня существуют полярные точки зрения на советское прошлое: от полностью критических оценок до ностальгических воспоминаний. В рамках массовой культуры также формируется собственное, часто субъективное представление о данном периоде. Для многих наших соотечественников советское время воспринимается через призму личной памяти. Сегодня подрастают поколения,

которые не помнят о недавнем прошлом, их представления о Советском Союзе формируются из исторических источников и из тех же неоднозначных текстов массового характера.

Переосмысление содержания прошлого в поиске самоидентификации становится темой для творчества многих художников. Ракурс взгляда на прошлое, оставшееся в памяти и отпечатавшееся в современности, может быть различным: от нахождения личной «капсулы времени» до претензий на объяснение глобальных процессов и универсальных законов бытия. Визуальный образ способен вызвать определенные эмоциональные, интеллектуальные реакции на прошлое, от которых зависит и взгляд на настоящее. Существование различных точек зрения, презентация иногда противоположного культурного опыта, наслаивание различий дают возможность создать среду для целостного восприятия нашей истории, в том числе и советского периода как ее части.

В. Воинов, признанный лидер искусства Петербурга, был одной из самых неординарных личностей в художественной жизни России. Тонкий, интеллигентный человек, он всю свою жизнь создавал авторскую художественную концепцию восприятия истории исходя из своей гражданской позиции: «Я занимаюсь русской историей. Русская история была, есть и будет актуальна. Очевидно, без истории нет культуры. Я пытаюсь написать русскую историю своим методом»¹.

Творчество В. Воинова – значимая страница отечественного искусства. Он теоретик искусства, ставший практиком, участник андеграунда, сегодня успешно выставляющийся в авторитетных российских и мировых музеях. Он занимает позицию между авангардом и постмодернизмом. Основой его творчества стали следы памяти, содержащиеся, или, точнее, содержавшиеся в теле нашего города. Произведения В. Воинова гуманистичны и пронизаны любовью к человеку и болью из-за сломанных судеб людей в страшные годы нашей недавней ис-

¹ Вадим Воинов: объект 222. Новейшая история России / Fashion-Concert.org: Креативный медиа портал. URL: <http://www.fashion-concert.org/afischa/vadim-voinov-obekt-222-novejshaya-istoriya-rossii.html>.

тории. Семья художника не была исключением. Его отец был расстрелян в 1949 г. по «ленинградскому делу» как один из ближайших помощников секретаря горкома партии Кузнецова, а семья – репрессирована, В. Воинов вернулся из ссылки в 1960-е гг.¹ Ю. Рыбаков² говорит о творчестве В. Воинова удивительно точно: «В работах Вадима Воинова овеществлена трагическая история России XX-го века. За условным термином “функциоколлаж” живое чувство – любовь к тем, кто “исчез с поверхности земли”, боль и жалость к тем, чья жизнь перемолота веком, яростное неприятие сил подавления. А еще – верность своему Отечеству, суть которой в одной его фразе: “Я жил плохо, но зато в России!”»³.

В. Воинов до конца 1970-х гг. изучал архитектуру Петербурга, ездил в археологические экспедиции; будучи сотрудником Музея истории города, он изучал дома, поставленные на капитальный ремонт. Там он начал собирать брошенные жильцами вещи – следы чужой памяти. Художник развивал стиль в искусстве, который называл «функциоколлажем»: «Для создания функциоколлажа используются старые, в свое время широко тиражированные предметы, не имеющие, как правило, никакой материальной ценности. Часто само понятие о назначении той или иной вещи давно утеряно. Моя цель – вскрывать их ценность, показывать их как выразительные знаки прошедшего времени»⁴.

¹ Герасименко П. Умер художник Вадим Воинов // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2471>.

² Юлий Рыбаков – художник, президент арт-центра «Пушкинская, 10» (товарищества «Свободная культура»), правозащитник, бывший депутат Государственной Думы РФ, председатель Подкомитета по правам человека, учредитель журнала «Терра инкогнита», бывший политзаключенный, член общественной комиссии по сохранению наследия академика Сахарова, член Правозащитного совета С.-Петербурга, член С.-Петербургского Союза писателей.

³ Интервью Ю. Рыбакова А. Демшиной. 07.04.2016. Арт-центр «Пушкинская, 10», Санкт-Петербург.

⁴ Интервью В. Воинова А. Демшиной. 10.10.2015. Галерея «Мост через Стикс», Санкт-Петербург.

В работах В. Воинова особенность композиционного построения рождает новые смысловые значения, здесь происходит сдвиг означаемого в новые контексты, не питающиеся энергией за счет идеологических штампов, но раскрывающие особые грани мира; за счет ансамблевого подхода он возводит обыденные предметы в ранг сакрального или антикварного. В. Воинов трансформирует советский миф по нескольким направлениям. Во-первых, сами предметы несут в себе память об эпохе, следы прошлой жизни страны и неизвестных нам людей. Подлинность предметов, документов, фотографий несет отпечатки культурной памяти с документальной откровенностью. Сами вещи кричат о судьбах конкретных людей и судьбе эпохи. Во-вторых, в рамках функциоколлажа вещи обретают иные значения. В. Воинов не трансформирует сами вещи, но изменяет смысловое поле их контекстуализации. Фокус изменения точки зрения восприятия приводит к тому, что советский миф просачивается в сознание зрителя уже в переработанном автором виде, поэтому воспринимается как часть личной памяти. Реинвентаризация исторического материала в рамках функциоколлажа смещает акценты, существующие в рамках сложившихся штампов, и за счет этого создаются новые означающие. В-третьих, работы В. Воинова выступают как части единой серии. Единство авторского стиля позволяет смотреть на культурную память целостно, видеть знаковые персоны и вещи из повседневного быта различных периодов нашей истории как фрагменты единого культурного пространства. Естественно, эта целостность подчинена авторской воле художника, презентует его личное виденье. В-четвертых, незатейливые сами по себе предметы в произведениях В. Воинова создают ощущение выхода в запредельное пространство, в котором предметы советского прошлого превращаются в знаки иного мира. В результате повседневность становится местом прочерчивания/исследования Вселенной. Галерея В. Воинова «Мост через Стикс» и после смерти художника в 2015 г. продолжает работать в арт-центре «Пушкинская, 10»¹. Основной

¹ «Мост через Стикс» – авторская галерея Вадима Воинова, учрежден-

тематикой галереи является осмысление истории России. Экспозиция галереи основана на целостности погружения в мир художника, когда отдельные произведения превращаются в целостный ансамбль, единый арт-объект. Контекстуализация внутри пространства галереи идет не по принципу хронотопа, а в соответствии с «новой мифологией» В. Воинова.

Периферийные вещи, части личных историй равноправны со знаковыми объектами для того или иного периода. Чье-то письмо, детская игрушка или циркуль так же важны, как и портрет И. Сталина или Ю. Гагарина. Функциоколлаж можно разобрать и опять начать пользоваться предметами по назначению: запускать игрушечный самолетик, забивать гвозди молотком, вставить фотографию в альбом. Н. Канонихин пишет: «Воинову досталась роль “сталкера” (искусствоведа-старателя исторических ценностей в расселяемых старых домах) – вынужденного свидетеля печального “исхода вещей” на обочине советской истории»¹.

Значимые события официальной истории (коллективизация, репрессии, культ Сталина) выступают как метки, отметины, раны на теле субъективной памяти. Грань между парадной, официальной историей и судьбой тех, чьи жизни, на первый взгляд, являются исторически незначимыми, размыта, вместе эти фрагменты, взятые из различных контекстов, превращаются в острый, иногда болезненный, иногда трогательный мир.

Естественно, для молодого поколения практические функции ряда предметов потеряны, подчас воспринимаются в кон-

ная в 1994 г. как часть Музея неконформистского искусства, существующего в составе культурного центра «Пушкинская, 10». Ее открытие было приурочено к 20-летию юбилею знаменитой выставки неофициальных ленинградских художников в ДК им. Газа. За годы функционирования галереи зрителям были представлены яркие проекты, кураторами которых были сотрудники Отдела новейших течений Русского музея А. Боровский, И. Карасик, а директором – Е. Орлов.

¹ Канонихин Н. Вадим Воинов: апология и преодоление истории // Советское искусство от соцреализма до андеграунда. URL: <http://www.nikolaygallery.ru/stati/vadim-voinov-apologiya-i-preodolenie-istorii.html>.

тексте современного ретростиля или стимпанка. Сегодня для многих эти вещи – метки, фрагменты, следы как будто другой цивилизации, прекратившей свое существование, но оставшейся в вещах, знаках, обрывках воспоминаний. Для тех, кто не помнит советское прошлое, работы В. Воинова – это или повод исследовать отечественную историю, или по-новому осознать тот предметный мир, который частично сохранился как часть повседневного быта: бабушкина сахарница, дедушкина трубка, кусок старых обоев из привычных вещей превращаются в знаки, имеющие магическое значение. Это один из путей принять целостность собственной истории без тотального отрицания или тотального оптимизма.

Этот стиль свободного обращения с контекстом, «собираательства и переименования вещей» соприкасается с соц-артом, концептуальными и постконцептуальными тенденциями. Произведения В. Воинова демонстрируют индивидуальную живую реальность, в которой «жизненный мир» становится отдельной вселенной, пространством, свободным от категорий внешнего времени, не имеющим отношения к пастишу и скольжению среди симулякров, свойственным постмодернистскому жесту. Там, где соцреализм выступает как манифест, иронично расколдовывающий знаки советской идеологии, В. Воинов мифопоэтизирует действительность, придавая некогда общественным предметам интимный или трагический характер, выводя микроистории в ранг эпоса.

Художнику удается найти баланс между актуальным искусством и политическим плакатом-манифестом: в его работах много тонких ассоциаций, легкой игры, сочетающейся с серьезным философским подходом к творческому процессу. В то же время, произведения петербургского художника несут черты постмодернистского дискурса: коллажность, интертекстуальность, повторение, отношение к истории не как «онтологической» целостности, а как к нарративному полю, создаваемому интерпретациями. Ж.-Ф. Лиотаром коллаж обозначен как «монстр», образуемый переплетением радикально различных, но при этом абсолютно равноправных мировоззренческих па-

радигм, в рамках взаимодействия которых реализуется презумпция «заката метанарраций».¹

В отличие от постмодернистов, В. Воинов считает микро-наррации выходом на космический метауровень. Кризис идентичности (Дж. Уард), ставший одной из основных проблем постмодернизма, в концепции В. Воинова разрешается через «астроконструктивизм»: «Астроконструктивизм как стиль есть обобщение красоты на магистрали Вселенной. Вселенная – космическая бездна, условно зафиксированная астрономическими понятиями и безусловно редкими расшифровками на уровне искусства. Искусство – форма жизни, подтверждающая бесконечность Вселенной»². Зритель в таком контексте становится не только археологом, познающим через вещный мир культурную историческую реальность прошлого, но и первопроходцем в осознании личного космоса. С. Ковальский отмечает: «Уникальность художника Вадима Воинова в том, что он сумел трансформировать свои серьезные теоретические изыскания в области изучения предметной истории России XX века в собственную практику создания произведений изобразительного искусства в изобретенной им самим технике сначала функцио-коллажа, затем астроконструктивизма. В каждой из них ему удается, комбинируя информационно наполненные предметы, означенные функционально и привязанные к конкретному временному событию, создать осмысляющую его композицию. Происходит реинкарнация чувственного состояния исторического отрезка времени, определенного этим событием, которое соединяется с авторским его пониманием и единой частью внутреннего космоса художника проецируется в Параллелошар Ноосферы, как человеческая история современной России»³.

¹ Лиотар Ж.-Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании // Лиотар Ж.-Ф. Философия эпохи постмодерна. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 157.

² Интервью В. Воинова А. Демшиной. 10.10.2015. Галерея «Мост через реку Стикс», Санкт-Петербург.

³ Интервью С. Ковальского А. Демшиной. 08.04.2016. Арт-центр «Пушкинская, 10», Санкт-Петербург.

В работах В. Воинова коллективное-архетипическое и личное-интимное не противоречат друг другу, а создают многоголосый ансамбль. Постмодернистская фрагментарность и субъективность сочетаются с поисками общего, что частично сближает концепцию художника с идеями конструирующего постмодернизма или постпостмодернизма. Как отмечает В. В. Бычков, «характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности. Идеи “мерцающей” эстетики (Д. Пригов), эстетического хаосмоса как порядка, логоса, живущего внутри хаоса (М. Липовецкий) сопряжены с происходящим в самом искусстве синтезом лиризма и цитатности (“вторичная первичность”), деконструкции и конструирования»¹.

При всей основательности и оригинальности методологии, наличии авторской концептуальной основы работы В. Воинова обладают редким качеством – самодостаточностью. Интересная авторская концепция понимания искусства не довлеет над самими произведениями, а дополняет их. Зритель может их понять и без дополнительных объяснений. Каждая работа В. Воинова – манифест его понимания роли и значения искусства, выраженный через точный, скрупулезный отбор предметов-символов, основанный на продуманности композиции, цветового решения, нестандартной работе с фактурами.

Произведение «Золотой огонь Рухина» (2000) – это ансамбль, компоненты которого – обратная сторона столешницы, фрагмент рамки из сгоревшей мастерской Евгения Рухина, складной метр, разворот из фотоальбома. В. Воинов через драматические композиционные и фактурные контрасты создает особое ощущение отсвета образа художника Евгения Рухина, яркой фигуры ленинградского андеграунда, трагически погибшего во время пожара, возникшем при невыясненных об-

¹ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. С. 375.

стоятельствах в 1976 г. Образ Е. Рухина, созданный В. Воиновым, драматичный и интеллигентный одновременно, осязательно проникновенный, при этом четко определяющий символическую аутентичность героя; образ связан с судьбой героя и с определенным периодом истории нашей страны.

Важным элементом творческого метода В. Воинова стали стихопроекции, составляющие ткань ряда произведений. Вербальный текст не комментирует, не объясняет композицию, но позволяет расширить границы смысла до астрофизического (т. е. вселенского) уровня. Благодаря этому, созерцая работы В. Воинова, зритель думает, что можно раздвинуть рамки восприятия мира, сместить существующие штампы коннотаций, увидеть российскую историю и вселенную в целом подлинным зрением.

Работа «Конармия по Исааку Бабелю» (функциоколлаж 1990 г.: дерево, буденовка, мясницкий нож, пуговица, кожа, солдатский котелок) – пример открытия такого подлинного зрения в другом, пример перепрочтения проекции вселенной, созданной И. Бабелем. В этой композиции В. Воинов минимум средств в точности воспроизводит мир-культуру России, как ее видел И. Бабель, переосмысливает, открывает творческий стиль писателя. В. Воинова и И. Бабеля объединяет способность возвести обыденность из ранга «случая из жизни» в ранг эпоса, обладающего мифопоэтическими качествами, несущего метафизические смыслы. Стихопроекция же раскрывает взгляд В. Воинова на мир-культуру образа самого И. Бабеля как творца, чувствующего пульс единой вселенной:

В сознании Бабеля были

Не только былины и были.

Он знал, что Вселенная – чувство!

И кровь превратилась в искусство.

Символично название последнего проекта художника «Те, кто вне смерти». «Галерея образов, – пишет В. Воинов, – монограммических портретов-словомонограмм – концепт, позволивший самым лапидарным из всех имеющихся, условно последовательным способом показать тех, кто создал магист-

ральную ось великой русской литературы»¹. Авторски интерпретированные инициалы знаковых личностей обретают у В. Воинова жизненную энергию, из графемы становятся знаками-образами. Имена, буквенные символы Г. Державина, Д. Фонвизина, В. Маяковского, И. Бродского, В. Кривулина, М. Шолохова и других теряют четкую привязку к времени, маркируемому как «прошедшее». В. Воинов, помещая их в контекст собственной истории, создает личный «оркестр», актуальный не для эпохи или десятилетия, но для культурной памяти его личной и нашей. Эта книга – приглашение к созданию собственного «оркестра», осознанию себя частью вселенной, связанной с отечественной культурой как целостностью, в которой есть метки, а не рвы, разделяющие различные периоды. Это не фрагменты, разделенные пустотой, а общий тезаурус российской истории.

Прошлое и настоящее в работах В. Воинова пересекаются в единой точке, содержащей в себе и порядок, и хаос, и систему, и ризому. Мир В. Воинова – срез не только и не столько культурной памяти поколения, сколько среда, наполненная энергией художника, переколдовывающего, переворачивающего и создающего заново Вселенную. Многослойность смысловых вариаций в сочетании с серьезным отношением к материалу, удивительно точные композиционные решения позволяют В. Воинову развивать наследие авангарда, создавая собственный почерк, понятный для зрителя любого времени.

Функциоколлажи В. Воинова содержат массу трагических и милых микронарраций, составляющих достояние личного и вселенского опыта, преломленного через историю и культуру России. Это придает его произведениям подлинность, делает их актуальными для представителей различных поколений. Серийность наряду со «старой вещью» и функциоколлажем составляют основу творческого метода В. Воинова. В рамках данного направления творчество понимается как способ увидеть и запечатлеть бесконечную красоту вселенной, находящейся в постоянном движении, не фиксируемом обыденным

¹ Воинов В. Те, кто вне смерти. СПб.: ДЕАН, 2015. С. 7.

зрением. Его вещная мифология есть пример подобного подлинного взгляда на мир.

7. Визуальная поэзия Александра Горнона в ситуации кризиса вербальных практик

Поэтические и визуальные эксперименты А. Горнона – уникальный пример соединения актуальных коммуникативных стратегий и традиций русского авангарда. А. Горнон развивает направление полифоносемантики в поэзии и продолжает традиции отечественной визуальной (зрительной) поэзии. Он создатель арт-хаузных «поэтических» видеофильмов¹. Поиски А. Горноном языка современной поэзии интересны не только для филологов и литературоведов, они позволяют понять трансформации восприятия информации в современном культурном пространстве.

Языковая глухота, обеднение повседневных речевых практик стали сегодня настоящей проблемой. Симулятивное использование вербальных штампов стирает у части аудитории чувство языка, приводит к минимализации повседневного словарного запаса. Современные электронные способы обмена информацией создают ситуацию, когда визуальный текст становится самодостаточным, а небрежность в грамматике или построении предложений – не важной. Многие слова и фразы становятся мемами, потерявшими первоначальный смысл. Настоящей проблемой стало то, что человек не может выразить

¹ Александр Горнон – лауреат литературной премии Андрея Белого (1991) и Международной отметины имени Давида Бурлюка. В 1991 г. он стал главным редактором литературно-художественного журнала «Лабиринт-Эксцентр» (СПб – Екатеринбург). С 1993 по 1994 гг. работал заместителем главного редактора альманаха «Черновик» (Нью-Йорк). В 1994–1997 гг. он был литературным редактором издательства «Глаголь». В 2002–2004 гг. был автором телевизионной программы «Неприкосновенный запас», представлявшей в визуально-концептуальной форме новые книги по гуманитарным наукам, которые выпускало издательство «НЛЮ». Лауреат премии «Человек-Параллелошар года» (2012) Арт-центра «Пушкинская, 10».

свои мысли или общаться с другими по причине невладения в том числе и родным языком.

Сегодня внимательное отношение к слову встречается разве что в массовых визуальных практиках, например в рекламе, где четкость и краткость вербального послания, соотнесенного с точным зрительным образом, – один из важнейших маркетинговых инструментов манипуляции потребителем. В рекламе для решения личных и социальных проблем предлагается точный рецепт: счастье семьи – банковская карта определенного типа, здоровье – йогурт такой-то фирмы, любовь – гель для душа известной марки. Эти логические оксюмороны, поданные в яркой форме, легко принимаются частью массовой аудитории, склонной к директивному поведению и не замечающей языковых манипуляций. Современное искусство пытается использовать эти приемы из массовой культуры как инструмент для творчества, осмысляя «языковую глухоту» как проблему современной культуры. В то же время, в рамках субкультурного творчества признание и популярность поэта значительно ограничены как субкультурной принадлежностью, так и профессиональным научным интересом, то есть очень узким кругом читателей, в основном поэтов и специалистов.

Для массового зрителя-читателя наиболее востребованной формой поэтического слова являются музыкальные произведения: песни, рэп, рекламные ролики. Поэт становится маргинальной фигурой. В. Козлов отмечает: «Для пишущего эта ситуация оборачивается прежде всего потерей читателя, маргинализацией, неуверенностью даже не столько в своих собственных способностях, сколько в перспективах такого языка, как поэзия. Сегодня как никогда каждый пишущий отстаивает не столько свое право писать, сколько право поэзии на существование в качестве одного из необходимых культурных языков»¹.

Современная российская поэзия, экспонируемая на поэтических фестивалях, форумах в Интернете, на страницах спе-

¹ Козлов В. Вертикаль современной поэзии // *Expert*. №2. URL: <http://expert.ru/expert/2014/02/vertikal-sovremennoj-poezii>.

циализированных журналов, – явление довольно хаотичное. Неискушенный читатель, как и начинающий поэт, оказываются в сложном положении. «Пока же молодой поэт, дебютируя на литературной сцене, сталкивается с досадной и абсурдной неопределенностью: что ему делать дальше? Отчетливые ценностные нормативы практически отсутствуют, и совершенно непонятно, с кем себя следует идентифицировать, если нет ни заявленных общепринятых иерархий, ни противоборствующих групповых интересов. Трудно разобраться, на какую из авторитетных статусных фигур следует ориентироваться, если все эти фигуры либо одиночки, либо кумиры небольших компаний, но находятся они вне зоны внимания медиальной пропаганды», – отмечает Д. Голышко-Вольфсон¹. В то же время, в отечественной поэзии идут интересные процессы, работают талантливые авторы.

Визуальная поэзия остается одним из самых ярких направлений в отечественной поэзии. «Ряд новаций в современной поэзии (в том числе и в стихе) связан с актуализацией ее визуальной формы. Причем тут речь может идти как о собственно визуальной поэзии... так и о возрождении античной и средневековой традиции фигурных стихов (А. Вознесенский, К. Кедров, Е. Кацюба), а также о различных способах повышения активности внешней формы стихотворений, в том числе и написанных традиционными размерами; это могут быть различного вида “лесенки”, использование разных шрифтов и ненормативных знаков препинания, пробелов, зачеркиваний текста, его ветвлений и т. д. (Вс. Некрасов, Г. Сапгир, Г. Айги, Н. Искренко, С. Бирюков, А. Горнон, И. Лоцилов)», – отмечает Ю. Б. Орлицкий².

Открытым в гуманитарной науке остается вопрос о видовой и жанровой принадлежности визуальной поэзии. У. Бон, Ю. Гик, Костелянец, В. Кулаков и многие другие исследовате-

¹ Голышко-Вольфсон Д. Молодая петербургская поэзия: что делать дальше? // *Texonly*. № 24. URL: <http://textonly.ru/votum/?issue=24&article=25782>.

² Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 615–625.

ли рассматривают визуальную поэзию как отдельный жанр на основании использования визуального компонента в вербальном тексте для передачи определенного концепта автора¹. Многие исследователи придерживаются мнения, что визуальная поэзия представляет собой отдельный жанр не в литературном пространстве, а в искусстве в целом². Пример перформативного подхода к поэзии демонстрирует творчество С. Сигей, Р. Никоновой и А. Горнона.

Фигура А. Горнона уникальна, так как он является одновременно и представителем нонконформистской традиции в петербургском искусстве, и автором, тонко чувствующим ритм современности. В советский период он активно занимался не только поэзией, но и консолидацией инакомыслящих творческих людей, чье искусство и жизненная позиция не соответствовали советской идеологии. В 1971 г. он выступил на конференциях молодых советских поэтов, заявив о праве на свободу творчества. С 1973 по 1985 г. А. Горнона не печатают, хотя он формально остается в Союзе писателей. Но уже с 1981 г. А. Горнон начинает разрабатывать собственное направление в искусстве – «полифоносемантику». «Советская культурная среда, в которой оказалось мое поколение, хоть и вызывала известное отторжение, но сама “полифоносемантика”, как метод, не имела к этому отношения. Она возникла опытным, эвристическим путем в результате отбора и кристаллизации в индивидуальном различных практических приемов»³.

Обращение А. Горнона к полифоносемантике было связано с поиском актуальных форм поэзии. В данном случае изменение поэтической формы тождественно изменению границ самой поэзии, которая сращивается с визуальными искусствами, театром, кинематографом. Полифоносемантика – поэзия, ос-

¹ Аникеева Е.С. Визуальная поэзия как интермедиаальный тестовый феномен // Вестник КемГУ. 2013. № 2 (54). Т. 2. С. 15.

² Напр., К. П. Денкер, С. Сигей, Т. Назаренко, Ф. Мон, Т. Хархур.

³ Здесь и далее – цитаты из интервью Александра Горнона, данного А. Ю. Демшиной (Арт-центр «Пушкинская, 10», Санкт-Петербург, январь 2015 г.).

нованная на семах (микроядрах смысла), которые в стихотворении должны создавать симфонию смыслов, разворачивающихся одновременно по нескольким направлениям. В. Кислов отмечает: «Ключевой прием основан на принципе расщепления-сращения: так, на простом уровне, “карьерный смершариат” отсылает к “смершу” и “шариату”; “хи-меры защиты” подразумевают одновременно “меры” и “химеры”, а в “родном Гуляй ПоЛевитану” умещаются “поле” и “Левитан”. Более сложные формы предлагают три–четыре и более дополнительных прочтений»¹.

Гипертекстуальность такого приема схожа с нелинейной логикой Интернет-контента и компьютерных игр. Само Интернет-сообщество быстро отреагировало на нелинейную логику виртуальной реальности, начав создавать свой язык, мемы и культурные штампы. Если внимательно посмотреть на самодеятельный, часто анонимный Интернет-контент, то можно найти подобные полифоносемантические приемы, например никнеймы игроков онлайн игр: СТАРуха, ДИМАНстРАтьОрк, ЗаРАЗаДВА, АйФОНшик, МАНах, КАРАмель, Нефистофель. Визуальный вид текста также необходим при продвижении брендов. Виртуальный и рекламный контент оперируют следами смыслов, фрагментами контекстов. Эти примеры сродни тому принципу, который петербургский поэт положил в основу своего творческого метода. Изменение А. Горноном ракурса восприятия привычных речевых штампов и буквенных сочетаний создает территорию разрыва, в которой потенциально заложена поливариативность смысловых тропов и возможность рефлексии по поводу манипулятивных механизмов массовой культуры.

Подобную поэзию сложно отображать в привычной вербальной форме, поэтому визуальный вид текста обретает принципиальное значение и помогает читателю выбрать маршрут: «СНАчертанным сНЫне и приСНАзначеньем неясным пугая отправил по ВЫводКУХАРКА от кашляться комиВоя-

¹ Кислов В. Зияние смысла // Новое литературное обозрение. № 128 (4/2014). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5283>.

жи слезой заливной ПолуГАМлет наружу изДания вышли ЛубянКопенгаген Таганка»¹ или «Ушел арлиКИНОГерой нализался в осноВЕРТИКАЛИ на запад избаВИд на жительство просит»². Смыслы и контексты накладываются друг на друга, создавая новые образы. Работа зрителя по освоению такого многовариантного текста компенсируется иным пониманием языка. К тому же, А. Горнон в рамках каждого стихотворения оставляет то, что он сам называет «островком»: «В течении полифоносемантического стиха много островков, на которых можно остановиться, передохнуть и вновь пуститься в плавание»³.

Полифоносемантика имеет корни в традициях русского авангарда: внимание к форме, экспериментальная направленность, акцент на зрительном аспекте языка, эффект спонтанности, работа со смысловыми парадоксами, алогичными конструкциями и смысловыми сдвигами. «Когда одолеть все слова в схеме – то займешься музыкой или математикой, нет, пожалуй, рисованием – ведь поэты рисуют. А стихи станут баловством. Потому что зная, как сочетать слова – можно писать наверняка. Смотрите – я уже мало перечеркиваю – хотя стоит увидеть что-нибудь свое, хоть маленькое – я не переписываю – не могу, а дорисовываю, окружаю со всех сторон – чтобы стало еще яснее»⁴, – писал А. Крученых. Не случайно также внимание А. Горнона к исследованию творчества В. Каменского. На основе его произведения «Танго с коровами: желозобентонные поэмы» современный поэт создал видеоартфильм.

Творческие эксперименты А. Горнона нельзя сводить исключительно к авангардной традиции. Постмодернистские исследования соотнесенности текста и смысла, поиски форм самой возможности существования текста в современной куль-

¹ Горнон А. 25 кадр. СПб.: Контраст, 2014. С. 139–140.

² Там же. С. 136.

³ Интервью Александра Горнона А. Ю. Демшиной (Арт-центр «Пушкинская, 10», Санкт-Петербург, январь 2015 г.).

⁴ Крученых А.Е. Записная книжка Велемира Хлебникова. М.: Изд. Всерос. Союза поэтов, 1925. С. 26.

турной ситуации чрезвычайно близки петербургскому поэту. По сути, его произведения являются частью постмодернистского дискурса, так как его цель не поиски универсального языка, а деконструкция штампов и игра с культурными контекстами, не разрыв с традицией, а ее осмысление. Ж. Деррида пишет: «И вот, если мы перестанем ограничиваться моделью фонетического письма, которой мы даем привилегию только в силу этноцентризма, и если мы, кроме того, извлечем следствия из того факта, что не существует чисто фонетического письма (из-за неизбежного размещения знаков в пространстве, пунктуации, интервалов, неустранимых различий в функционировании графем и т. д.), то вся фонологическая или логоцентристская логика становится проблематичной»¹.

Одним из основных элементов творческого метода А. Горнона является игра: игра с остатками смыслов, поиски нового в областях между следами, оставшимися от контекстуальных отсылок; игра с визуальным восприятием текста, когда каждая сема выступает как иероглиф или визуальный образ; игра со звуковыми интонационными пластами звучания букв слогов и слов; игра со штампами элитарной и массовой культуры. Инструментами для конструирования текста для поэта являются образно ассоциативный монтаж, интертекстуальность и клипово-монтажное нелинейное построение. Автор настаивает на большой роли спонтанности в восприятии его произведений, что отсылает к приемам шаманства и языческим ритуалам. Поэт изучает слово с нескольких позиций, превращая культурные штампы языковой практики в элементы для творческого осмысления современности.

Обращение А. Горнона к созданию видеofilьмов стало логичным продолжением его поэтических поисков. Его фильмы разных лет («Быть-е-мое», «Не ве при мой», «Пяти дне в кадре наж», «По ка пле», фрагмент из поэмы «25 кадр, или Стихи не о том») наглядно демонстрируют принципы полифоносемантики: коллажность, нелинейность повествования, тес-

¹ Деррида Ж. Позиции. «Семиология и грамматология». Беседа с Юлией Кристевой / Пер. с франц. В. В. Библихина. Киев: Д. Л., 1996. С. 45.

ную связь с контекстом. Такой ход авторской мысли приглашает зрителя/читателя к сотворчеству. Поэт использует сразу несколько каналов воздействия на зрителя/читателя, в его проектах важным становится перформативный момент: параллельный визуальный анимационный ряд, аудиальная манера произношения (используются атональное пение, элементы «саунд поэзии», создаваемой в том числе и при помощи компьютерных технологий). Это опять же, с одной стороны, отсылает к деятельности поэтов-авангардистов, для которых художественный жест был важным элементом. С другой стороны, такой подход свойственен современной культуре и в перформативности арт-практик, и в зрелищности массовых представлений. Исторически киноискусство, для которого монтаж является одним из основных средств выразительности, искало пути построения нелинейного повествования. Это и фильмы эпохи немого кино (работы немецких экспрессионистов и французских киноимпрессионистов), и достижения Ф. Леже и М. Рея, и эксперименты с языком в рамках отечественного киноавангарда (С. Эйзенштейн, Д. Вертов).

Следующим этапом стала работа с «дедраматизацией кинотекста» режиссеров 1950–1960-х гг. Цитаты, интертекстовые конструкты со времен французской новой волны стали важной частью киноповествования. В современном кинематографе кинопроизведение часто создается по коллажному, образно ассоциативному принципу построения. Развитие современных технологий, Интернета сделало эти приемы визитной карточкой кинематографа. С конца XX века оперирование нелинейностью повествования проявляется и в элитарном, и в массовом киноискусстве: от сложных повествований П. Гринуэя до ироничных К. Тарантино, от сюжетной нелинейности Т. Тыквера до смысловой многослойности Д. Джармуша. «Бесславные ублюдки» К. Тарантино – один из последних интересных примеров нелинейного повествования, обогащенного сложными языковыми играми с использованием нескольких языков. Фильм представляет собой сложный интертекстуальный конструкт, в котором нашлось место отсылкам как к вестерну С. Лионе «Хороший, плохой, злой», так и к работе

Э. Климова «Иди и смотри». Свобода обращения с категориями «время» и «пространство», игра в интерактивность, стремительность ритма повествования, вариативность повествования, несинхронность текста, изображения и смысла, – все эти приемы можно найти и в произведениях А. Горнона. Каждая сема – это «кадр», отсылающий к целому пласту нарративов. Каждый последующий слог или слова кардинально меняют значение предыдущих элементов, создавая веер одновременно существующих смыслов, следов и отзвуков множества контекстов. Пространство между кадрами-семами становится важным в построении конструкта произведения. Как и для современных кинорежиссеров, исторические и авангардные формы становятся для А. Горнона инструментами для создания субъективного мира.

Стремление к тотальному захвату зрительского внимания сходно с актуальными перформативными артпрактиками, Интернет-симуляциями или рок-концертами. Интерфейс его произведений интуитивно понятен целевой аудитории и оперирует не только интеллектуальным и культурным контекстами, но и эмоциями, архетипическими конструктами. Сам А. Горнон считает, что его творчество адресовано исключительно русскоязычной аудитории.

Естественно, носитель русского языка получает комплексное и более полное впечатление от его произведений. В то же время, зритель, даже не вполне понимая вербальный смысл текстов, получает удовольствие и определенный заряд от зрелищ, создаваемых при помощи синтеза искусств. А. Горнон говорит о важности музыкально-ритмического компонента в его поэзии, о влиянии на его творчество музыки (в первую очередь классики и авангардного джаза). Нелинейность его текстов сравнима с джазовой импровизацией; с джазовым построением коррелирует и эффект запаздывания при восприятии текста, непредсказуемость результата и нетривиальность смысловых схем, ритмических акцентов внутри конкретного произведения и каждого его фрагмента. Языковые лакуны либо полное отсутствие понимания смысла обостряют восприятие тональной, визуальной, эмоциональной, ритмической направ-

ленности перформанса, хотя и лишают зрителя возможности понимания большого пласта смысловой игры.

Носителю русского языка комплексный подход А. Горнона к созданию поэтических проектов дает уникальное, новое ощущение родного языка. Несинхронность смыслового, аудиального и визуального пластов создает уникальную ситуацию, когда знакомые нам и затертые в повседневном использовании слова обретают новую смысловую наполненность. Деконструкция привычных контекстов через отрыв от штампованных смысловых конструктов современной культуры приводит к потенциальной возможности обогащения нашего языка. Л. Березовчук отмечает: «Следует признать, что поэтический язык А. Горнона “нормативный” русский напоминает мало. Но именно в его поэзии “великий и могучий” раскрывает всю свою творческую и созидательную силу. Поэт включил мощнейший лингвистический потенциал, опираясь на различия между звучанием слова и его записью»¹.

Использование вариативных нелинейных повествовательных структур в начале XXI века стало одним из актуальных направлений построения художественного текста. Конструкты А. Горнона являются интеллектуальным изобретением, требующим от зрителя максимального напряжения. Наградой зрителю/слушателю становится не только чувство полного погружения в иную реальность, но и ощущение сотворчества. Зритель/читатель испытывает иллюзию самостоятельности в выстраивании маршрута по лабиринту поэтических смыслов. Несмотря на то, что все тропинки движения зрительского/читательского «Я» по смысловым рядам уже размечены автором, зритель волен выбирать свой маршрут внутри текста в соответствии с его личным желанием и культурным, интеллектуальным опытом.

Постмодернистское провозглашение свободы текста от константной связи со смысловой нагрузкой, приоритет пространственного осмысления над поисками временной соотне-

¹ Березовчук Л. Анимационные технологии как способ репрезентации авангардного поэтического текста. URL: <http://www.belyprize.ru/?pid=254>.

сенности, при том что культурных зон, не освоенных интерпретацией, практически не осталось, привели к тому, что поиски нового сегодня идут на стыке существующих художественных практик или в силу развития технологий. Образно ассоциативный монтаж, нелинейное интертекстовое построение стали приемами, позволяющими соединить первое и второе, поэтому они активно используются в искусстве и в массовой культуре.

Современные поэты также ищут новые направления развития искусства, но сама поэзия в настоящее время занимает, скорее, маргинальное положение. Хотя именно поэтическое слово может стать одним из инструментов преодоления языковой глухоты современной эпохи. Речь идет об актуальном процессе осмысления путей трансформации художественной и повседневной речевой коммуникаций в рамках расширения границ понимания процессов, идущих в современной культуре. В современной ситуации победы образно ассоциативного мышления, перформативный подход, комплексное использование коммуникативных стратегий являются одними из наиболее перспективных направлений развития поэзии. Творчество А. Горнона – уникальный пример соединения традиций отечественного авангарда с актуальными приемами художественной практики в рамках узнаваемого авторского стиля.

8. Мистический реализм и парадоксы судьбы художника Бориса Митавского

Многие художники делают выражение позиции по социальным или политическим вопросам целью своего творчества, некоторые из них активно проявляют социальную позицию не только в искусстве. Б. Митавский – художник, чье творчество и жизнь пропитаны парадоксами. Сегодня это авторитетный, состоявшийся автор, имеющий узнаваемый стиль. В своих работах он не обращается напрямую к анализу социальной действительности, хотя исследование реальности, ее границ – одна из важнейших тем его творчества. Б. Митавский в советский период был активным участником борьбы художников-нон-

конформистов за права инакомыслящих творческих людей. С 1996 г. он живет в г. Ганновер (Германия). Б. Митавский – участник ряда художественных объединений: «Инаки», «Остров», «Пять углов», «Новые романтики», он был участником инициативной группы по проведению неофициальной квартирной выставки на ул. Бронницкой и стал соучредителем организации неофициального объединения художников ТЭИИ (Товарищество экспериментального изобразительного искусства), также был инициатором обращения ленинградских неофициальных художников в ЦК КПСС.

Это простое перечисление биографических фактов ярко демонстрирует то, что Б. Митавский не только вдумчивый художник, не боявшийся экспериментировать в искусстве, но и человек с четкой позицией относительно значения искусства в обществе. Сам художник говорит: «Если считать общественную деятельность неким перформансом, то тут все шло по нарастающей. Особенно насыщенным были 1979–1981 гг. Борьба за проведение легальных выставок, сбор подписей и прочая общественная деятельность принесли неоценимый опыт, хоть и поглощали все силы»¹. Это высказывание демонстрирует целостность жизненной позиции Б. Митавского и как художника, и как общественного деятеля.

Парадокс: в работах Б. Митавского практически нет прямого обращения к социальному контексту, к анализу конкретных проблем общества, но его творческая и жизненная позиции основаны на поисках свободы, утверждении демократических идеалов. Со стороны подобная позиция может показаться идеалистической, но именно благодаря этим принципам многие инакомыслящие творческие люди смогли выжить в советский период. Художник говорит: «В составе ТЭИИ было несколько групп: “Митьки”, “Новые дикие”, “Тир”. Это не могло не сказаться на отборе работ. В течение нескольких лет я был членом выставкомов и один раз даже председателем. Тогда-то и выяснилось, что стилистические различия творческой деятельности художников имеют свойство переходить в личност-

¹ Интервью Б. Митавского А. Демшиной (июль 2012 г., С.-Петербург).

ную конфронтацию. После конфликта части выставкома при приеме работ Ю. Брусовани я и решил создать группу художников реалистического направления, что и было мной и Я. Суховым осуществлено в 1985 г. Также была создана группа “Остров”. Мы сделали две очень успешные и посещаемые выставки в ДК Цюрюпы. Мы подчеркивали, что находимся в составе ТЭИИ. И мне, как одному из членов-учредителей ТЭИИ, было просто обидно, когда некие неустановленные люди всячески выпихивали нас из ТЭИИ. Тем не менее, в ТЭИИ всегда выставлялись все группы, прекрасно понимая, что наша “свара” выгодна только властям. Во всех последующих перипетиях все члены ТЭИИ стояли локоть к локтю, не позволяя вбить клин между разными группами, хотя некие люди очень старались. Понятно, что ТЭИИ было продуктом своего времени, но осталось понятие, что “все мы братья и сестры”, и теплое, незабываемое чувство человеческого творческого братства».¹

Это стремление к гармонии, равноправию вместе с осознанием сложности достижения этого в жизни находят отражение в работах Б. Митавского в преломленной, философской форме. В своих произведениях через анализ проблем личности, сталкивающейся с экзистенциальным противоречием необходимости существования в чужеродной среде, он выходит на метаповествовательный уровень. Не важно, как называется эта чужеродная среда: советская идеология, эмиграция, мир образов массовой культуры или как-то иначе. Основанием, отправной точкой для бытия героев Б. Митавского является переплетение подлинной, симулятивной и субъективной культурной памяти, проявляющейся через то, что принято считать реальностью.

Стремление к нарративности явственно проступает в работах Б. Митавского петербургской серии. Даже переехав в Германию, он остался петербургским художником. Петербург Б. Митавского наполнен героями Н. Гоголя и Ф. Достоевского, пропитан атмосферой Серебряного века. Не важно, к каким художественным приемам прибегает художник, будь-то абст-

¹ Интервью Б. Митавского А. Демшиной (июль 2012 г., С.-Петербург).

ракционизм или реализм, абсурд или мистический реализм: на полотнах и в графических работах мы видим ностальгию по несостоявшемуся петербургскому будущему, будущему без печати советской власти, без разрухи 1990-х гг. («Петербургский этюд №1, 1973 год»). Эскапизм для Б. Митавского становится не просто бегством в иное измерение, но художественным жестом, основанным на глубоком осознании необходимости сохранения культурной памяти. Б. Митавский стремится проявить значимые культурные коды, которые остались или могли остаться в топохроне Санкт-Петербурга. Ю. Лотман отмечал в петербургском пространстве две особенности: призрачность и театральность, создаваемые уникальным колоритом города, мягкой цветовой гаммой, сочетанием водной магистрали Невы и многочисленных каналов, сезоном белых ночей и необычайных закатов¹. Сложные цвета или тонкие переходы пастельных оттенков свойственны многим петербургским художникам, а цвет, колорит не дают «имен», а передают общее состояние. В то же время, художник тонко очерчивает отметины истории XX века в петербургском мифе: отсюда и чувство одиночества, проявляющееся в излишней четкости линий улиц, гротескности образов людей, населяющих Петербург («Петербург – несение креста», 1976 год).

Симптоматично, что сам художник называет себя «мистическим реалистом», не признавая в своих работах наличия сюрреалистических тенденций. При внимательном анализе можно проследить элементы сюрреализма во многих его произведениях (от работ 1970-х гг. до произведений последних лет «Призрачный дом», «Неизвестные аспекты буддизма» и др.). Как и сюрреалисты, Б. Митавский подменяет реальность сверхреальностью, в то же время, в отличие от большинства сюрреалистов, его не интересуют психологические проблемы бытия бессознательного. Сам художник утверждает: «...еще в самом начале 1974 г. меня заинтересовало загадочное для нас тогда абстрактное искусство. Поэтому наряду с серией “фигуративных Санкт-Петербургских этюдов” появился цикл абст-

¹ Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Галлин: Александра, 1992.

рактных картин, построенных на ассоциативных принципах восприятия». Одним из основных принципов фрейдистского психоанализа как раз и был принцип «свободных ассоциаций», представляющий, согласно теории З. Фрейда, подсознательную взаимозависимость различных противоречащих друг другу бессвязных мыслей, приходящих в голову психически нездоровому человеку. Парадокс: Б. Митавский последовательно использует приемы сюрреализма, но исключает все, что касается теории психологии и психоанализа.

«Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни»¹, – именно этими словами А. Бретон в «Манифесте сюрреализма» объясняет новое для начала XX века понятие. Становится естественным, что иллюзии, галлюцинации чаще всего встречаются во снах, в которых стирается грань между реальностью и вымыслом. Перестают быть значимыми вопросы, которые мучают человека в повседневности, появляются новые ценности.

Глубинно-психологическая сторона сюрреализма, экспрессия, выражение бессознательных фантазий, страхов и комплексов, передача на языке иносказаний, внутренний аспект, определяющие само понятие «сюрреализм», в последние годы стало уходить. В настоящее время это направление трансформировалось, и, скорей, можно говорить о «проекте», нежели о «произведении искусства».

Мистический реализм наиболее ярко проявился в литературе. Говоря о художниках, развивавших данное направление в XX веке, в первую очередь всегда вспоминают «Венскую школу фантастического реализма» и художников Э. Фукса, Р. Хауснера. Б. Митавский, по сути, ближе к литературной традиции данного направления. Причем именно к европейской

¹ Поэзия французского сюрреализма: Антология / Сост. М. Яснов. СПб.: Амфора, 2003. С. 347.

ветви, которая ставит во главу угла идею свободного мифотворчества и акцент на эстетическом абрисе фантазии, в отличие от латиноамериканских авторов, которые базируются на народных верованиях. Многие произведения мистических реалистов открывают грани фантастического, что позволяет говорить о визуальной компоненте литературы данного направления. Метод Б. Митавского представляет собой не вербализацию визуального абриса иррационального, фантастического мира, а прямой перевод трансцендентного в визуальные образы. Иррациональный интерес к повседневности, обращение к трансцендентному как основе творческого акта в работах отсылают к искусству модернизма и, опять же, к Серебряному веку, к готическому роману и фантастике. Интертекстуальность, отсылки к интеллектуальным кодам оставляют для зрителя отметки, по которым он должен ориентироваться в нарративном пространстве образного мира художника.

Мистический реализм в сочетании с сюрреализмом и абсурдом сегодня активно развиваются в кинематографе. Поэтому образно-ассоциативные ряды Б. Митавского заставляют вспомнить не только о Н. Гоголе и Ф. Достоевском, Э. Гофмане и А. Белом, Г. Лавкрафте и братьях Стругацких, но и о Т. Бертоне с его «Крупной рыбой», и о «Воображариуме доктора Парнаса» Т. Гиллиама. Обращение к абсурду, элементам сюрреализма, к переплетению современности и культурных кодов, характерных для романтизма XIX века, симулятивная мифологичность, мир фантазии как подлинная реальность бытия тонкой человеческой души – черты, которые позволяют рассматривать работы Б. Митавского в контексте актуальных тенденций визуальной культуры.

Художник Б. Митавский как архивариус, записывающий исторические события, тщательно и скрупулезно ведет хроники своего фантастического мира, иллюстрирует и создает многочисленные раскадровки для фильма по ненаписанной фантастической повести, сюжет которой ведом лишь самому автору. Художник отстранен от своих персонажей, тщательное исполнение работ только подчеркивает умозрительное отношение автора к описываемому миру, а эстетическая компонента об-

разно-ассоциативных рядов для него важнее эмоциональной наполненности. Как Г. Лавкрафт в своих произведениях часто упоминает несуществующие книги и легенды и предлагает собственную космогонию с множеством богов, так и Б. Митавский создает свою мифологию, наполненную символическими аллюзиями ко многим культурным кодам. Как и у Г. Лавкрафта, в мире образов Б. Митавского (в отличие от многих авторов, которых относят к мистическому реализму) практически нет места для иронии. Б. Митавский чрезвычайно серьезен в презентации своего суперсерьезного мира.

Вербально-визуальная среда образов Б. Митавского может быть рассмотрена как целостная история, повествование, которое художник продолжает рассказывать уже больше тридцати лет. Художник в поиске верной интонации для каждой темы постоянно экспериментирует с уже существующими техниками создания изображения и находится в постоянном поиске новых художественных техник. Стремление к профессионализму, расширению творческого инструментария было характерно для Б. Митавского с самого начала. С одинаковой тщательностью и серьезностью он погружается в освоение абстрактного искусства после посещения эпохальной выставки работ П. Пикассо в Эрмитаже и в освоение классического рисунка на рисовальных классах Академии художеств. В начале 1970-х гг. художник создает цикл абстрактных картин, построенных на ассоциативных принципах восприятия. В 1975 г. появилась идея конструктивных работ, когда был написан ряд картин («11-я реальность», «Страдания по поводу флага Российской империи»). Параллельно он создает малые скульптурные формы и осваивает монотипию. В то же время, художник важной вехой своего профессионального становления считает сдачу экзамена по классическому искусству в Академии: «В 1979 г. я сдал последний зачетный рисунок. Именно этот год стал для меня неким творческим рубежом, за которым началось воплощение обретенной технической свободы».

В последние годы художник обратился к технике высокого рельефа, которая делает его работы трехмерными. Физическая трехмерность разрывает границу между миром фантазии авто-

ра и пространством нашего бытия, позволяет его произведениям стать более открытыми к реальности. Оставаясь аутичным созерцателем и старательным выразителем собственного видения мира, создавая в работах не только иллюзию многомерности, но работая с трехмерной формой, Б. Митавский сокращает дистанцию между зрителем и трансцендентной реальностью. Он считает это новым этапом своего творчества: «Я увлекся техникой высокого рельефа, появилась новая серия работ. Эти работы хотя и очень эффектны, но сложны технологически. Наряду с поиском новых форм я не оставляю уже найденные. Последняя моя работа “Лестница Харона” написана в стиле мистического реализма и логически завершает цикл этих работ»¹. Можно предположить, что этот выход из иррациональности трансцендентного в иррациональность действительности связан с эмиграцией художника, которая далась ему не так легко. Художник говорит: «Если кто-то думает, что эмиграция – это увлекательное приключение, то он глубоко заблуждается. Эмиграция – это еще и тяжелый процесс, требующий духовно-эмоциональной перестройки человека»². В эмиграции Б. Митавский продолжает активную творческую деятельность. В Германии ему удалось не только не потерять свое творческое видение, но и выйти на новый уровень творческого мышления.

С позиций сегодняшнего дня не все наследие нонконформизма советского периода видится равнозначным по своей художественной ценности, но его систематизация важна для понимания целого пласта искусства и социальной жизни художников в условиях тоталитарного режима. Творчество Б. Митавского свидетельствует о том, что он, как художник, был верен себе при любом политическом строе. Эпиграфом к манифесту 1973 г. группы «Инаки», одним из основателей которой был Б. Митавский, была фраза Г. Флобера «Дурак – это всякий инакомыслящий». Дурак – образ символический для русской культуры, поэтому это высказывание может быть прочитано и

¹ Интервью Б. Митавского А. Демшиной (Июль 2012 г., С.-Петербург).

² Там же.

как маска для авторов, и как намек на поиски единомышленников, таких же ищущих правду дураков.

Неуклонное следование своим жизненным принципам, утверждение ценностей демократических идеалов для Б. Митавского стали реальной основой его творчества, социальной позиции и проявились в конкретных поступках. Целостность авторского видения мира, приверженность мистическому реализму и нарративности образного изобразительного ряда позволяют рассматривать произведения Б. Митавского в единой плоскости. Поиски художественного языка, точно выражающего авторский замысел в каждой конкретной теме, внимательное, иногда чрезмерное отношение к деталям говорят о Б. Митавском как о художнике, который чувствует ответственность за каждое высказанное им слово.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование было ориентировано на следующие цели: 1) определение этапов, тенденций и форм становления современных культурных практик и коммуникативных стратегий; 2) систематизацию знаний о социокультурных изменениях современного мира; 3) прогнозирование направлений и динамики развития социокультурной ситуации под влиянием современных этнокультурных факторов, вызванных изменениями в коммуникативных технологиях и практиках разворачивания системы ценностей современной культуры; 4) анализ «виртуально»-сетевых взаимодействий и логики сетевой коммуникации; 5) обоснование новых моделей социокультурных идентичностей в ситуации глобализации; 6) исследование роли информационных технологий в культуре повседневности российского общества как части глобального цифрового пространства; 7) анализ современных способов коммуникации молодежи и особенностей формирования и функционирования молодежных сообществ; 8) разработку теоретически обоснованных рекомендаций, адресованных социальным и политическим структурам, осуществляющим культурную региональную политику.

Актуальность проекта была определена двумя главными обстоятельствами. Во-первых, необходимостью исследования фундаментальных научных проблем, связанных с формированием и тенденциями развития социокультурного горизонта современного мира, расширением эмпирической базы и теоретических подходов к изучению данных проблем. Во-вторых, необходимостью научно обоснованного понимания, оценки и прогнозирования развития векторов и темпов изменений коммуникативных технологий, этических и эстетических моделей современной культуры. Новизна проекта была обусловлена

комплексным подходом к исследованию социокультурных трансформаций в современном мире, включением в научный оборот новых эмпирических данных, применением новых теоретических подходов, соответствующих современному мировому уровню.

Основные результаты могут быть сформулированы следующим образом.

1. Дано философское обоснование феномена трансформаций как неотъемлемого элемента генезиса культуры в контексте теоретического наследия западных и отечественных мыслителей.

2. Показано, что осознание величины трансформаций в общем конкретно-историческом пространстве культуры можно рассматривать в качестве отдельного периода, отличного от других этапов развития культуры, расцениваемого как переходный. В этом случае понятия «переходность» и «трансформация» будут взаимодополняющими.

3. Обосновано, что происходящие трансформации в культуре неизбежно порождают потребность в выработке адекватной терминологии и соответствующих концептов (ПМ, ризоморфность, смыслообразующая теория, геокультура, новые племена, двойная идентичность, транскультурация и др.).

4. В рамках мир-системного подхода показана обусловленность происходящих изменений, приобретающих характер радикальных трансформаций во всех основных составляющих современной геокультуры.

5. Дан компаративный анализ западной, российской и восточной (японской) постмодернистских теорий, показан эффект взаимопроникновения мировоззрений и проявления их специфики в художественных практиках и характере оценок.

6. Рассмотрено появление оригинальных субкультур, новизна которых с необходимостью способствовала появлению новой терминологии. Проанализирована их специфика, характер коммуникации.

7. Показано влияние информационных технологий и формирование возникших вследствие этого изменений в функцио-

нировании новейших визуальных искусств, моды, дизайна и пр.

9. Проанализирована игровая тенденция, характеризующая современное состояние культуры, представлены ее проявления в разнообразных культурных практиках.

10. Показаны новые феномены в культурной жизни на примере деятельности художественных коллективов и творчества отдельных художников Санкт-Петербурга, преобладающим среди которых является феномен, расцениваемый как самоорганизация.

АВТОРСКАЯ СПРАВКА

Булатова Елена Игоревна – кандидат философских наук, преподаватель Академической гимназии № 56 Санкт-Петербурга; selenna@inbox.ru

Демшина Анна Юрьевна – доктор культурологии, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры; demshina24@mail.ru

Дианова Валентина Михайловна – доктор философских наук, профессор Института философии Санкт-Петербургского государственного университета; v.dianova@spbu.ru

Могилевич Мария Николаевна – кандидат философских наук, преподаватель Института философии Санкт-Петербургского государственного университета; maria.mogilevich@gmail.com

Ноговицын Никита Олегович – кандидат философских наук, доцент Института философии Санкт-Петербургского государственного университета; nikita.nogovitsyn@gmail.com

Пучковская Антонина Алексеевна – кандидат культурологии, преподаватель Института международного развития и партнерства Санкт-Петербургского национального исследовательского университета информационных технологий, механики и оптики; aaruchkovskaya@corp.ifmo.ru

Научное издание

**Коммуникативные стратегии и культурные практики
в период социокультурных трансформаций**

Коллективная монография

Отв. ред. В. М. Дианова

Печатается без издательского редактирования

Подписано в печать 25.04.2018
Формат бумаги $60 \times 84 \frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 19. Заказ 5793.

Отпечатано в ООО «Издательство ВВМ».
190000, Санкт-Петербург,
ул. Декабристов, 6 литер А, пом. Ю 10-Н
