

р а з н о г л а с и я



Nº 12

Разногласия.
Журнал общественной
и художественной критики.
№12: Ты из какой тусовки?
(Январь 2017)

«Разногласия» – ежемесячное
приложение к сайту Colta.ru.

Содержание

Сети большие и малые	5
ГЛЕБ НАПРЕЕНКО	
БОРИС КЛЮШНИКОВ	
<i>Глеб Напреенко и Борис Ключников в поисках опоры бродят по интернету, городу, воспоминаниям и искусству — из субкультуры в субкультуру</i>	
Кислота социального	19
ЛАРС БАНГ ЛАРСЕН	
<i>Левитирующий Пентагон и президент Свинтус. Можно ли совместить психоделические эксперименты с политикой?</i>	
Ты как я в молодости, только лучше	31
ЧУХМИХ	
<i>Дуэт ЧухМих о том, как черпать силы из своего подросткового — при помощи Модных гифок, Нео-дружбы и Паучьей почты</i>	
Сквозь засветы	44
ЯНА МИХАЛИНА	
<i>Как в ленинградском фотоклубе «Зеркало» снимали крановщик, геолог и инженер, рассказывает куратор и теоретик фото Яна Михалина</i>	
Что показывает субкультурная одежда?	60
ДМИТРИЙ ГРОМОВ	
<i>Социолог Дмитрий Громов об одежде стиляг, хиппи, люберов, нацболов, анархистов как послании обществу</i>	
Танцуй и умри	85
БЕНДЖАМИН НОЙС	
<i>Философ Бенджамин Нойс об электронной музыке, устаревании, трени и эстетике акселерации</i>	

Преданная революция, или Девяностых не было АНДРЕЙ ШЕНТАЛЬ <i>Зачем поп-музыке сегодня ностальгия по девяностым? Из-за поправленной сексуальной эмансипации, считает Андрей Шенталь</i>	108
Да, мы секта ЕГОР СОФРОНОВ <i>Егор Софронов об алхимическом искусстве Александры Сухаревой как зеркале нашей репрессивной эпохи</i>	140
Кошмар Энди Уорхола БОРИС КЛЮШНИКОВ <i>Борис Ключников про норвежский black metal 1990-х — и дальнейший путь металла через фашизм к левой экологии</i>	153
Ментальные укрытия и модели выживания HORIZON COMMUNITY <i>Группа «Коллективные действия» и кружок Щедровицкого научат вас выживать в сете- вом капитализме. Скачайте презентацию Horizon Community</i>	167

Сети большие и малые



Питер Брейгель.
Вавилонская башня.
1563

*Глеб Напреенко и Борис Ключников
в поисках опоры бродят по интернету,
городу, воспоминаниям и искусству —
из субкультуры в субкультуру*

*Глеб Напреенко как редактор «Разногласий» и Борис Ключников
как соредактор этого номера открывают новый выпуск журнала —
«Ты из какой тусовки?»*

21.01.2017. 21:25

— Проблема в том, как построить что-то, что держалось бы не только на личных отношениях. Что не рассыпалось бы так просто, когда эти личные отношения конкретных людей переживают кризис.

— Как бы нам ни было иногда классно вместе, нужен какой-то механизм передачи знания. Это и есть институция.

— Нужен какой-то внешний Другой, перед которым бы была необходимость что-то репрезентировать...

— Перед которым было бы стыдно.

— Да, одной из проблем нашего сообщества было, что все перестали друг друга стыдиться.

— Нужна какая-то внешняя рамка. Например, кто-то, кто не был бы включен в кайф нашего дружеского общения друг с другом. Какие-то границы. Сроки.

— Дедлайны. Некоторые специально ходят в офис, чтобы работать. Или в университет, чтобы учиться.

— Ага, и в церковь, чтобы верить. Не худший выход. Но хотелось бы обойтись с этим как-то хитрее...

19.01.2017. 23:37. Boris Klushnikov:

В 2004 году Павел Альтхамер пригласил потусить на своей персональной выставке подростков из района Брудно в Варшаве. Это были, как их называют, «трудные подростки», *bad kids* — представители рабочего класса с окраины. Кто-то принес пива, кто-то ставил музыку.

Приблизительно в эти же годы мы в московском районе Царицыно прятались по подвалам компьютерных клубов. Я вспоминаю этот климат, эту погоду: ты идешь по мрачной грязной куче до серого дома, и только красные шапочки шприцев, раскиданные по обочинам, сопровождают тебя — как аллея цветов. Нас тоже возили в Третьяковскую галерею и Пушкинский, закидывали в вонючий автобус, чтобы показать нам импрессионистов и, разумеется, Серова. Картины о том, как спокойные, тихие, богатые люди купаются в освещенной солнцем траве. Я тогда думал об Олеге Кулике: по факту он не был собакой. Я смотрел на своих друзей, все в кривых ярких шапках и запачканных ботинках. Он не был собакой, для нас он был чем-то вроде Капитолийской волчицы, капиталистической волчицей. Смешной, одичалый и отчаявшийся — эти настроения мы часто узнавали в глазах наших родителей, пытающихся заработать или попадавших под перестрелки на овощных рынках. Нас запикивали в школьный автобус, как стайку щенят, а по ночам мы разбредались в поисках виртуальных косточек — кто-то шел на рейв, кто-то в «компы», кто-то предпочитал читать.

В седьмом классе мой друг стал сатанистом. Он ходил

на радиорынок и скупал черную серию «трЗ-коллекции», а старшие брали его на странные ритуалы за железной дорогой. Когда вспоминаешь все это, становится ясно: наша юность была киберготическим феноменом. Лавкрафтовский ужас снаружи, тщательно запакованный в первые пентиумы и шутеры, выход первой «*Tomb Raider*». Все это напоминало тексты писательницы Анны Каван: ты идешь во льдах по городу из ниоткуда в никуда, и периодически тебя преследуют насильственные порногаллюцинации, ты встречаешь зергов и зилотов, смотришь на полубнаженных героинь, строишь города в *simcity*. Я тогда пошел в книжный, где на полках в разделе эзотерики и философии стояли Конфуций и Ницше. Протянул руку и достал «Трактат о природе человека» Юма. Во введении доктор философии рассказывал, будто Юм считал, что законы природы — не законы и мы никогда не можем быть уверены,

«

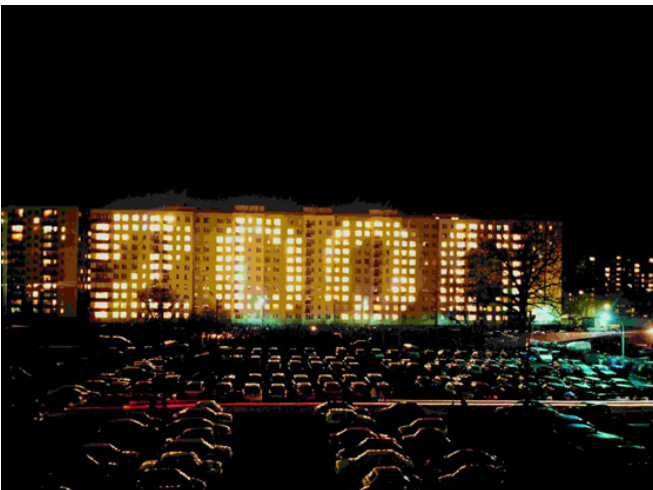
Нас тоже возили в Третьяковскую галерею и Пушкинский, закидывали в вонючий автобус, чтобы показать нам импрессионистов и, разумеется, Серова.

»

что, подкинув предмет вверх, увидим его падение. Даже гравитация не гарантирована на 100 процентов. Субъект удерживает вещи лишь силой своего воспоминания. Субъект есть вера и изобретение. Я поделился этим соображением с ребятами в школе. Это была странная ридинг-группа. Но на самом-то деле мы все это знали: гравитация отключается в консольной строке «*sv_gravity 0*».

Да, культура была расколота — модернистская культура. Но была расколота явно не в нашу пользу. Возможно, Альтха-

мер это и имел в виду, приглашая подростков на свою выставку. Мы тогда ориентировались по данным во тьме, но тоже не упускали своего наслаждения. Мы философствовали, читали, играли, обсуждали сложные ситуации, помогали друг другу и вместе убегали куда-то. Школа, ее распорядок ничего не определяли. Определяла практическая действительность, в которой мы находили битые текстуры и пытались отключать гравитацию, пытались драться с монстрами под музыку. Это состояние называется «микрокультурой». То ли секты, то ли хобби, то ли выживание. Короче, «занятие». Когда я думаю о современном искусстве — я думаю об этом состоянии. Все, что вытеснено магистралью и не связано с твоей сетью, все эти «сервины, корвины» (как говорил Малевич) — они уходят, как уходит и концепция *artwork*. Остается занятие, и, в отличие от *artwork*, занятия прагматичны и, возможно, спасительны. Это можно назвать образованием.



Павел Альтхамер.
Брудно 2000

13.01.2017. 22:47

— Не угостите сигаретой?

— Не курю.

— Как тебя зовут?

— Глеб.

— А я Яков. Знаешь, что значит «Яков»? Я выкрест. У меня две веры. Не только христианство. Видишь, я как выгляжу?

— Иаков? Вы иудей?

— А то. Меня в синагоге все знают. Ты москвич?

— Да.

— И я тоже москвич.

- Серега. Серега, дай покурить.
- Докури.
- Мы тут с земляком говорим. Центровые. Не мешай нам, Серега, иди. Да, Глеб, как покурить хочется. Видишь, руку отморозил. Потому что та без перчатки. А на этой двойная.
- Да, немного посинела.
- Морозы были.
- И вы что, спали на улице?
- Да, отморозил.
- Ужас. Но вы хорошо выглядите для бездомного.
- И трость неплохо выглядит, да?

«

**— Я 29 лет тусовался на Арбате.
И ни дня в своей жизни не учился
и не работал.
— Почему так?
— Не хотел. Я панк.**

»

- Да, красивая.
- Я-то наполовину парализован. И гипертония. Но когда гипертония, можно вызвать скорую ночью, они отвезут, там можно погреться. В понедельник мы все собираемся на Новодевичьем у Глинки.
- У Глинки?
- У Лизы на кладбище.
- А, доктор Лиза? Вы ее знали?
- Меня все знают.
- А как вы остались без квартиры?
- Обманом. В 98-м году.
- И нельзя получить что-то?
- А, бюрократия. Как была, так и осталась. Серега, Серега, иди сюда. На, запей.

— Что это?

— Вода.

— Как вода? Красная?

— Вода, я тебе говорю.

— Да, Яша, ты там е**нулся в этой своей Твери за два года!

Ты как вернулся из тюрьмы, я тебя как вижу, ты все время эту свою фигню одну и ту же порешь!.. Я Сергей.

— Глеб.

— Я Яшу давно знаю. Я 29 лет тусовался на Арбате.

И ни дня в своей жизни не учился и не работал.

— Почему так?

— Не хотел. Я панк.

«

Рейвер — это роль внутри сетевой ситуации.

»

20.01.2017. 01:39. Boris Klushnikov:

Все чаще художники по всему миру предпочитают говорить, что они делают «штуки», или *stuff*. Этот стафф заступает на место искусства и оказывается экс-искусством. Таким образом, подрывается автономия художественного произведения и интерпретативного опыта, связывающего искусство и эстетику, выраженную в понятиях прекрасного и возвышенного. Возвышенное — это «Чужой» или респ зергов. Автономия давала искусству возможность отсоединиться от социальных условий, от рынка, от повседневного опыта и диалектически противопоставлять себя миру условий и детерминаций (Теодор Адорно). Стафф же является деавтономизированным и деэстетизированным опытом. Но это и означает, что он не отсоединен от мира условий, а погружен в них. Штука делает что-то, она как-то работает и что-то меняет прагматически. Она включена в сетевое существование и определяется именно этой включенностью. Если произведение было правилом (*rule*), то штука обладает только ролью (*role*). Она перформативна. Однако это положение не отменяет семантической консистентности

штук. Они могут «значить» что-то, но никогда не сами по себе — они лишь звенья широкой цепи из объектов, отношений и связей. Классические институты искусства, охраняющие его автономию, в этом состоянии фактически утрачивают свою роль. Суперструктура искусства — это как Патриаршие пруды этим летом, которые местные жители предложили закрыть от таких ребят, как мы. Ни музей, ни галерея, ни мастерская уже не могут определять современное положение дел, если, конечно, само их функционирование не будет пересмотрено. Фигура художника в этих условиях, как и художественное сообщество в целом, наделяется иным социально-прагматическим смыслом, который более неотличим от того, что сегодня принято называть «постсубкультурами». Для социологии постсубкультуры — это новый тип объединения и подключения, который обладает временным характером. Скажем, готы являются классической субкультурой, меняющей полностью твою идентичность. Быть готом — это правило жизни. Однако рейв 1990-х явился чем-то гораздо более мобильным. Ты рейвер только тогда, когда вечеринка в самом разгаре, ты, может быть, помнишь, что был рейвером тем вечером, но ты не сливаешься с идентичностью на сущностном уровне. Рейвер — это роль внутри сетевой ситуации.

Однако я полагаю, что термин «постсубкультура», хоть и указывает на верную генеалогию современных сообществ, все еще привязан к иерархической модели отношения к некоей культуре с большой буквы, к культуре модернистского типа. Поэтому было бы верным называть сегодняшнее состояние микрокультурами. Этот термин активно использовался в полумифической киберпозитивной организации [CCRU \(Cybernetic Culture Research Unit\)](http://www.ccru.net/), о которой часто говорят, что ее «никогда не существовало» и она «никогда не будет существовать». Именно там возникали первые теории рейва, джангла, изучалась научная фантастика и нейрохимия. Микрокультура состоит не из «людей» и их идентичностей, а из виральных перекрестных потоков информационного стаффа — визуального, аудиального, химического или идеологического. Конкретные люди — это просто *Kampfplatz* потоков, им посчастливилось сверхкодировать в себе эти процессы. Это не просто процесс «распада». На самом деле 1990-е показали, что человек — это уже не тот политический масштаб, необходимый для решения глобальных проблем. Тотальности либо больше него, как климатические угрозы и экологическое разрушение, либо мень-

ше него (на инфрауровнях) — такова культура после СПИДа, когда твоя жизнь зависит от чего-то внутри тебя. Человек растянут между вирусами, микробами и черным космосом. Музыка 1990-х была призвана перегруппировать саму химию и телесное движение рейверов, *black metal* поместил в музыку нечеловеческий скрим Внешнего. Микрокультуры стремились превратить людей в телесное синестетическое сообщество, но, как обычно, все свелось к обычному развлечению — ravelution так и не стала *revolution*.

«

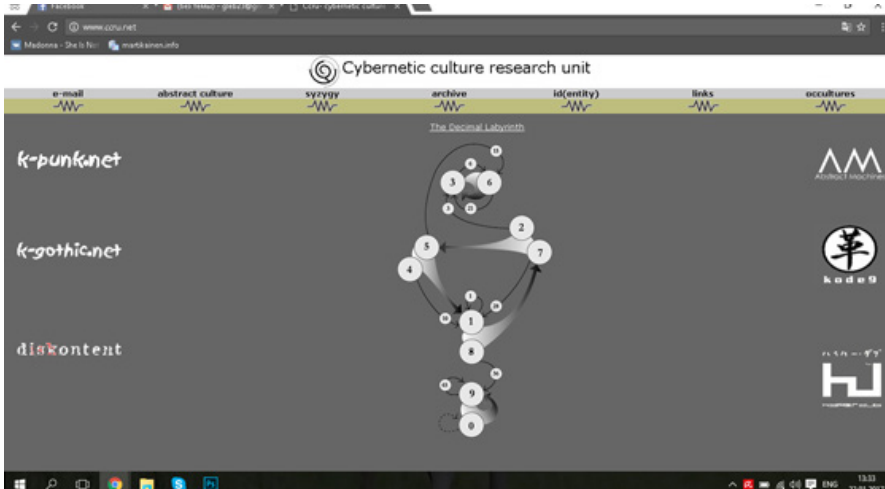
**Художник, внедряясь в сети
сегодня, подписывает
сегменты сети, как Дюшан
подписывал писсуар.
Данная ситуация приводит
к тому, что сеть никогда
в подлинном смысле собой
не является.**

»

Если мы посмотрим на сложение современных микрокультур, то заметим, что они производят множество объектов, именно *штук*, которые, однако, можно оценить только в совокупности. Это не сингулярные произведения, но скорее множественные индексы сообщества — логотипы, плакаты, способы одеваться, способы говорить. Они исходят из единства с практической жизнью. В нашем случае — с неолиберальной капиталистической жизнью. Делать *штуки* значит быть неолиберальным — ведь именно через логику сетей социологи Болтански и Кьяпелло определяли переход к новому духу капитализма¹.

¹ Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. — М.: НЛО, 2011. 976 с.

Но чем является сеть и сетевое сообщество по отношению к производству? Из этого исходит стейтмент этого нашего номера «Разногласий».



13.01.2017. 16:25

— Да, Глеб.

— Извини, Боря, это снова я, я не понимаю. Я вот стою у дома 9, корпус 1 в Малом Каретном переулке. Не могу понять, куда идти.

— Синий такой дом?

— Ну, зеленый скорее. Да?

— Да, зеленый. Там арка, видишь?

— Арка? Ну да, с воротами. Я там был, там ничего нет такого.

— Зайди в арку, я тебе объясню.

— Я туда заходил, ничего не нашел. Сейчас, дойду туда обратно. Иду. Подожди.

— Зашел?

— Сейчас. Да.

— Видишь там гаражи? На них должна быть синяя такая вывеска галереи.

— Гаражи? Но никакой вывески нет.

— Синяя.

— Так. Я вот иду, да, тут гаражи. Ну вот я подошел. Гаражи. Не вижу. А! Вот вывеска. Но там закрыто!

— А вывеска что, не горит?

— Не горит. И замок висит.

— А ты что, не позвонил заранее?

— Нет, но я посмотрел расписание перед тем, как прийти, галерея должна работать с четырех.

— Ты зря. Надо звонить! Хочешь, я тебе пришлю телефон Саши Буренкова?

— Да, пришли, пожалуйста.

— Я сейчас пришлю.

20.01.2017. 03:21. Boris Klushnikov:

Классический марксистский анализ базируется на конкретной экономико-технической модели. Эта модель «энергийна», или «энергетична», что означает «машинность» производства, фабрику. На фабрике рабочий отчуждает себя и свое тело в пользу машины. Однако еще в XIX веке начинает формироваться другая философия техники — информационная. В этой экономике прибыль извлекается из потоков данных. Машина ломается физически, амортизирует, тогда как информация заражается и переносится скорее как код или вирус (*viral*). Современный капитализм сетей — это вторая модель, где на место фабрики и машины приходят логика кодирования и *computing*. Сетевая организация сообществ — это способ отношения к средствам производства, а сама сеть — современное средство производства². На этом базируется важная теоретико-этическая максима. Мы не можем приравнять сети с их проектной логикой к капитализму как таковому. Хотя именно это отождествление напрашивается при прочтении «Нового духа капитализма». Но, думаю, напротив, как ценность фабрики не ограничивается ее подключенностью к капитализму, но является местом, откуда этот капитализм можно преодолеть (как видел это Маркс), так и сеть сегодня является местом, которое необходимо политизировать и расширить для преодоления капиталистических противоречий³.

В чем эти противоречия? Сеть или проект анонимны и глобальны. Мир движется от иерархической структуры к горизонтальной, но капитал накладывает известные ограничения и все так же останавливает жизнь собственного изобретения. Это происходит потому, что проекты сети до сих пор привя-

<https://www.youtube.com/watch?v=FOF5zKojY3I>

² Об этом см. встречу «Технотеология vs. коинсидентология: анархизм vs. большевизм». Там Михаил Куртов говорит о том, что марксизм не может быть адекватен информационной экономике из-за философии техники, разработанной Марксом. Однако я считаю, что это не совсем так. Например, в позднесоветской философии (вокруг Щедровицкого, о котором в этом номере журнала идет речь) наметилась линия информационного понимания мышления.

³ Эта позиция в искусстве высказывается Сухейлом Маликом в книге «Exit not Escape — On the Necessity of Art's Exit from Contemporary Art» и отчасти совпадает с аналитикой Дэвида Джослита в книге «After Art».

заны к авторству. Я говорю: «Павел Альтхамер собрал детей». Художник, внедряясь в сети сегодня, подписывает сегменты сети, как Дюшан подписывал писсуар. Данная ситуация приводит к тому, что сеть никогда в подлинном смысле собой не является. Она приватизируется: интернет и постинституты искусства становятся местами сепаратизма — сознательного «отключения». Сеть глобальна, но она распространяет национал-шовинизм. Если Перри Андерсон писал, что для образования национального государства нужны *print capitalism* («капитализм печати») и *national art museum* («национальный музей искусств»), то Хито Штейерль правильно замечает, что для образования национального государства сегодня необходимы

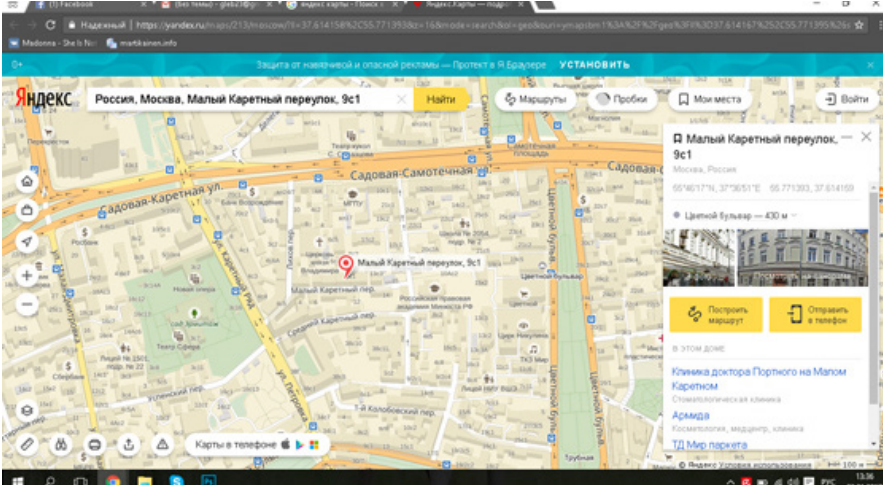
«

**Мы изменились, и нам нужно
что-то новое, а его нет.
Нет таких форм в обществе.**

»

internet capitalism («интернет-капитализм») и *contemporary art centre* («центр современного искусства»). Да, искусство стало стаффом, занятием, но извлекать привилегии и выгоды из этого дозволено не всем: например, в ходе джентрификации искусство «обновляет» бедные районы, эстетизируя их статус городских трущоб, а когда те становятся модными, способствует выселению из них прежних жителей. Стало быть, искусство участвует в структурировании, иерархизации, захвате, повышая или понижая престиж пространства, а также в обустройстве времени, его растрате или препровождении за сомнительными развлечениями либо сознательным осуществлением неоплачиваемой околородуктивной деятельности. А также оно распределяет роли художников, зрителей, внештатных кураторов или даже тех, кто грузит на сайт музея видеоролики, снятые на мобильный телефон. По большому счету, искусство — это составляющая неуравновешенной глобальной системы, которая одни части света развивает недостаточно, а другие чрезмерно; при этом границы между двумя зонами

смыкаются и накладываются друг на друга⁴. То есть сеть позволяет Единству и суперструктуре быть везде и нигде. Делать *bad kids* проектом Альтхамера и при этом перераспределять роли раз за разом — в этой логике каждый из нас — вечный стажер и интерн. Современное искусство как экс-искусство глобально, но эта глобальность приватизирована.



13.01.2017. 18:47

— Может быть, мне надо пойти учиться в университет на антропологию? Социологию?

— А ты видишь себя в академическом мире?

— Нет. Совершенно не вижу.

— Просто российская академия сейчас — что-то совсем унылое. А на Западе...

— Уехав на Запад, ты сразу оказываешься на нижней ступеньке невротизирующей академической карьеры.

— И видишь вокруг не только приехавших, но и автохтонов, так скажем, которые тоже находятся в полном охренении. Рвутся к академическому успеху и больше ничем не интересуются. Я на своих друзьях это очень вижу.

— И я.

— Раньше мне казалось, что есть какой-то образ жизни, который вызывал у меня желание быть таким же. А сейчас я понимаю, что ничто из того, что я вижу вокруг, не вызывает у меня желания двигаться в этом направлении. Ни даже литература. Ни искусство. Может быть, это действительно социальное.

⁴ Хито Штейерль. Искусство как род занятий: претензия на автономное существование (*Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life*). 2012.

- Путинский застой? Или мировой.
- Кажется, мы изменились и нам нужно что-то новое, а его нет. Нет таких форм в обществе.
- Может, мне надо стать писателем... Или психоаналитиком?

20.01.2017. 04:48. Boris Klushnikov:

В этой ситуации важно не отрицать сеть и сетевые микрокультуры, а анализировать и политизировать их в качестве глобальных. Мы видим эти проблемы повсеместно. Взять, к примеру, «внутриак» нашей сети современного искусства. После склок вокруг десятого номера «Разногласий» и критики фонда V-A-C многие отметили, что этот журнал является «тусовкой». Кто-

«

**Иду между этой большой
культурой и малой,
и кажется, что в обеих
ни хрена нету мне места.**

»

то заявил, что это «художественный проект Глеба Напреенко», то есть авторски подписанный сегмент сети. Здесь обнаруживается противоречие сетей в капитализме — они анонимны, делают *штуки*, производят временные виртуальные идентичности, но все же продолжают привязываться к авторству. Да, это тусовка — это такая же «микрокультура», но ее логика должна быть переосмыслена стратегически. Именно поэтому мы решили сделать этот номер о микрокультурах, постсубкультурах и их (а) политичности. С одной стороны, это самокритика, но с другой, это попытка взглянуть на политические перспективы реального сложившегося положения дел. Не стоит критиковать тусовку как таковую, необходимо сделать ее в подлинном смысле сетевой. В этом номере вы читаете о популярной музыке, о сообществах, об искусстве «ВКонтакте», о сатанистах и фотолюбителях. Все имеет значение. Как у осьминога. У осьминога мозг в каждом щупальце, в каждом тентакле. Логотипы групп

мыслят, рейверы и металлисты мыслят, *bad boys* и «ВКонтакте» мыслят. Вопрос в том, как далее разворачивать эту мысль политически. Пусть «Разногласия» — тоже осьминог (или Кракен), пусть кто-то даже думает, что мы — щупальца Глеба, но мы его не слушаем: кто в лес, кто по дрова.



Борис Михайлов.
Из серии «История
болезни» (1997–1999)

13.01.2017. 22:35

— Привет, Глеб. Ты звонил?

— Да, звонил. Уже не важно. Боря, это какое-то проклятие. Я пришел в Центр «Красный», и там тоже закрыто.

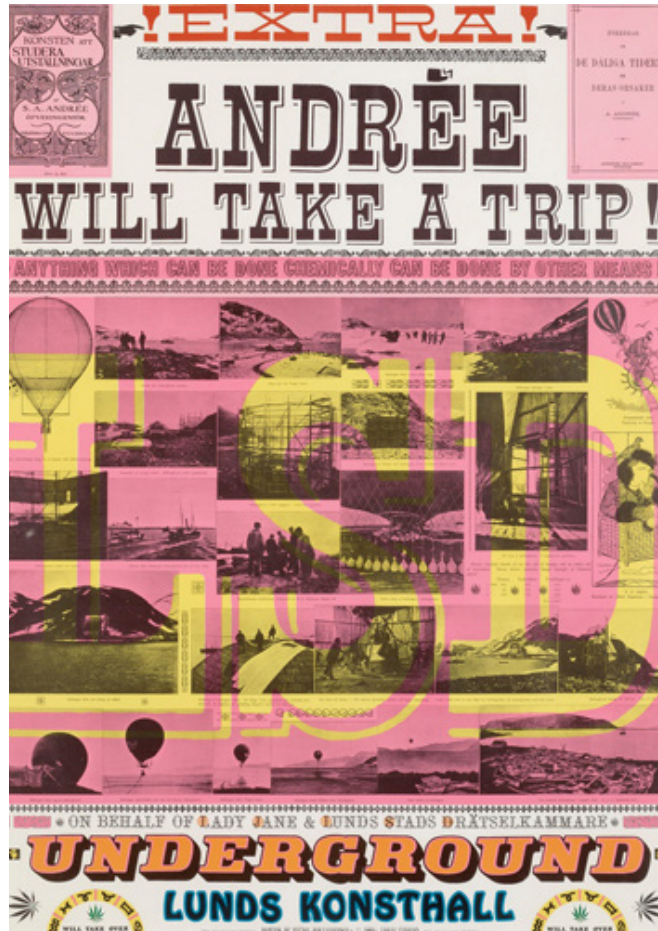
— Да? Там же финисаж выставки сегодня до одиннадцати.

— Я знаю, но там заперто. День маразма.

— И к Буренкову ты не попал?

— Нет. Но зато я теперь знаю, что написать про субкультуры. Что это ваше современное искусство — на хрен недоступная субкультура и есть... Точнее, не так. Я тут иду по этому мосту от «Красного», и, знаешь, тут такой теперь прекрасный вид на эту ГЭС, где теперь фонд «Виктория». Все пристройки снесли, поставили вагончики для рабочих, музей строится. И не хочется иметь к этому никакого отношения. Я тут иду между этой большой культурой и малой, и кажется, что в обеих ни хрена нету мне места. Что я бездомный. Наверное, на самом деле я просто хотел бы где-то сейчас уместиться. Но не могу.

Кислота социального



Работа Стуре Йоханессона

Левитирующий Пентагон и президент Свинтус. Можно ли совместить психоделические эксперименты с политикой?

Впервые на русском — перевод текста историка искусства и куратора Ларса Банга Ларсена «Social Acid», посвященного психоделическому (художественному) активизму. Впервые статья была опубликована в 2006 году в финском журнале Taide («Искусство»).

Психоделическое искусство и субкультура 1960-х обычно (и в целом справедливо) ассоциируются с радостями и горестями ментальных исследований. В этом отношении архетипический психоделический образ — разноцветные пузыри краски,

пульсирующие в жарком свете лампы висящего над головой проектора, бросая рефлексы на стены дискотеки или концертного зала: своего рода кинетическая абстрактная живопись, которая имитирует эффект интоксикации от действия психоактивных наркотиков, циркулирующих в кровотоке. Разумеется, интровертность психоделии обозначалась по всем законам жанра: «освобождение разума», исследование «расширенного сознания» и наслаждение от великолепных видов «внутренних Гебридов».

Однако за историей психоделии, сочетающей удовольствие и протест, стоит нечто большее. В терминах пространства идея психоделического бросала вызов человеческим и социальным масштабам реальности, стремясь сломать барьеры, разделяющие внутреннюю и внешнюю реальность: происходящее во время трипа на клеточном уровне становилось сродни космическим событиям. Речь шла не только об ощущениях на телесном уровне, но и о том, что происходило за пределами тела и сознания.

Примечательно, что развитие психоделической контркультуры происходило параллельно с борьбой за гражданские права, антивоенными выступлениями в США и молодежным протестом: все эти явления вносили в патриархальное общество идеи эмансипации. Таким образом, идея «прорыва по ту сторону» подразумевала также введение инаковости в социальное пространство: этика субкультуры была не только психоделичной (то есть «являющей сознание»), ее действие в значительной степени было связано с активизмом. В этом отношении мы могли бы добавить этимологическую составляющую субкультуре и назвать ее социоделической, то есть «являющей социальное». Это позволило бы особо подчеркнуть тот факт, что психоделическая контркультура воплотила в себе различные попытки дать новое определение политическому.

На первом фестивале *Human Be-In* («Тусовка»), который проходил в Сан-Франциско в 1967 году, грань между интровертным и экстравертным активизмом стала очевидной. Статья в андеграундной газете *International Times* рассказывает о конфликте между теми, кто вынес свое политическое разочарование на улицы, и теми, кто выпал из общества и психоделическим путем ушел в себя.

Дихотомия между политическим действием и выпадением — пожалуй, главная проблема, которую поставил первый *Human Be-In*. Редакторы *San Francisco Oracle*, главного орга-

низатора мероприятия, выступили с критикой такого взгляда на проблему: да, разумеется, войне во Вьетнаме нужно положить конец, но «для начала нужно привести собственную голову в порядок. Существование безмятежно счастливого общества возможно лишь в том случае, если каждый достигнет своей собственной нирваны». На что политические активисты из Беркли (и автор этой статьи вместе с ними) отвечают: а что же будет происходить до наступления этого момента? Людей и дальше будут пытаться, расстреливать и сжигать заживо? Сколько времени потребуется [американскому президенту] Джонсону, чтобы решиться привести СВОЮ голову в порядок?

«

**Антивоенное выступление
1967 года, в ходе которого
тысячи демонстрантов
собрались вокруг Пентагона
и распевали «ом», чтобы
изгнать злых духов военно-
промышленного комплекса.**

»

Из этого можно заключить, что андеграундный ангажемент был представлен двумя сценами — активистской, нацеленной на конфронтацию, и той, что была занята духовными поисками. Очевидно, что эти два пути никогда не сойдутся и не разрешат дилемму, какой подход следует считать приоритетным в определении реальности и как вести себя по отношению к ней. Открытым оставался вопрос аутентичности поведения. И, разумеется, обозначившийся разрыв указывает на состояние дел, которое в 1970-е годы лишь усугубится и примет более радикальный характер, когда одно направление станет открыто воинственным, а другое уйдет в нью-эйдж.

Но, как показал конец 1960-х, возник и третий путь, который вобрал в себя установки обоих полюсов: не тот, что непременно должен был залатать брешь между обществом и сладостной внутренней нирваной, а тот, что показал, как социальное пространство вместе с нервной системой может стать площадкой для действия.



Работа Стуре Йоханессона

В эпоху переоценки сложившихся политических дискурсов политическое само по себе становится ограничением, а концепция сопротивления рассматривается активистами самого разного толка. Отчасти такая переоценка была реакцией на авторитарную, бюрократическую «реализацию» социализма советским блоком: в противовес ему необходимо было создать такие политические форму и содержание, которые не доносились бы с трибун и не были прописаны в партийной программе.

Подхватив высказывание Антонена Арто, направленное против авторитаризма, — «вся литература — это собачье дерьмо», *International Times* заявила, что «вся политика — это собачье дерьмо»: недвусмысленное указание на то, что предметом критики становятся идеологическая последовательность и конвенциональные методы мобилизации. Таким образом, борьба за новое определение политического обратилась к самой сути человеческого поведения.

В контркультуре, выходящей за пределы политической кон-

венции, «быть самим собой» становится политическим заявлением: действовать, одеваться, потреблять и говорить определенным способом, занимать определенную позицию, жить в коллективе или вдыхать молодежную культуру с психоактивным дымом — это стало формами политического заявления.

Социальное тело также можно было «подогреть» и отправить в «путешествие», проводя акции, превращавшие улицу в театр. В США контркультура нашла характерную форму выражения в свободно организованном движении, которое называло себя Международной молодежной партией (*The Youth International Party*) — йиппи, не-партия без формального лидерства.

«

**— Хиппи видят в нас
политиканов, а политиканы
видят в нас хиппи.
Только правые видят,
кто мы на самом деле.**

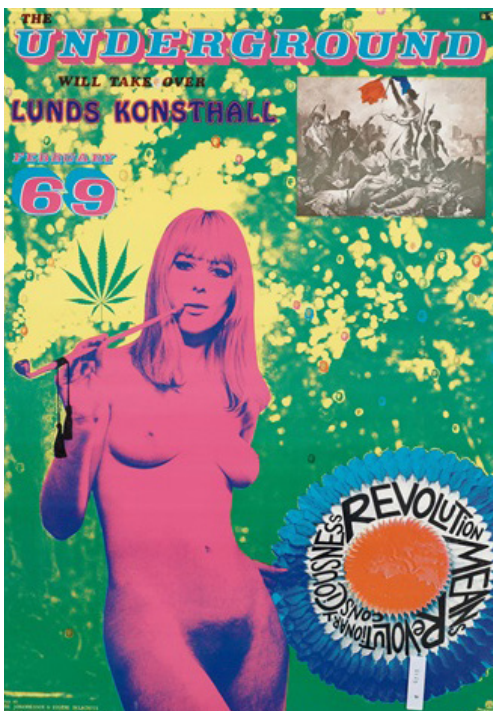
»

Одна из самых известных их акций — антивоенное выступление 1967 года, в ходе которого тысячи демонстрантов собрались вокруг Пентагона и распевали «ом», чтобы изгнать злых духов военно-промышленного комплекса и заставить штаб-квартиру американской армии воспарить над землей и исчезнуть.

Годом позже, по случаю проходившего в Чикаго съезда Демократической партии, йиппи выдвинули собственного кандидата в президенты — свинью по имени Свинтус (*Pigasus*), высмеивая статус-кво в американском обществе. Эти акции, заточенные под телевизионный прайм-тайм и фото в прессе, — примеры того, как сама политическая цель деконструируется в социальном событии: целью таких акций может быть свержение правительства, но с тем же успехом она может заключаться в демонстрации свободы «делать свое дело». Сопrotивление

не формулировалось, оно разыгрывалось в творческом безумии и с нарочитой фривольностью.

Непоследовательность была знаком радикализма в 60-х. Джерри Рубин, один из главных идеологов йиппи, иронически сокрушался: «Левые тут же набросились на нас как на аполитичных, иррациональных, накачанных кислотой фриков (*sic*), которые канализируют “политическое восстание молодежи” в наркоту, рок-музыку и тусовку. Хиппи видят в нас марксистов в психоделическом обличе, использующих наркотики, рок-музыку и тусовку для политической радикализации молодежи и действующих под полицейским давлением. Хиппи видят в нас политиканов, а политиканы видят в нас хиппи. Только правые видят, кто мы на самом деле».



Работа Стуре Йоханессона

Как я уже упоминал, творческое безумие часто принимало форму медиасобытий (которую называли *media-freaking*, «медиафрикачество»). Японская художница Яёи Кусамы, в 1960-е работавшая на нью-йоркской сцене, ревностно следила за тем, чтобы в ее уличных хэппенингах всегда было достаточно обнаженных танцоров и танцовщиц для привлечения внимания медиа. В результате ее слава за пределами художественного круга была сопоставима со славой Энди Уорхола и других светил, а медиа окрестили ее ласковым именем «Дотти» (от англ. *dot* — «точка, горошина») за ее фирменный «космический» горошек,

которым она обыкновенно покрывала людей и предметы.

И для шведского художника Стуре Йоханессона было недостаточно закинуться кислотой и дышать психоактивным дымом («*In the end we became too stoned*», — шутил он (играя на двусмысленности глагола *stone*, который в форме страдательного залога может быть переведен как «находиться в состоянии наркотического опьянения», «быть побитым камнями», «быть обращенным в камень»). — *Прим. пер.*). Вместо этого, считал он, необходимо обратиться к обществу и сделать собственное социальное бытие цельным и ярким.

«

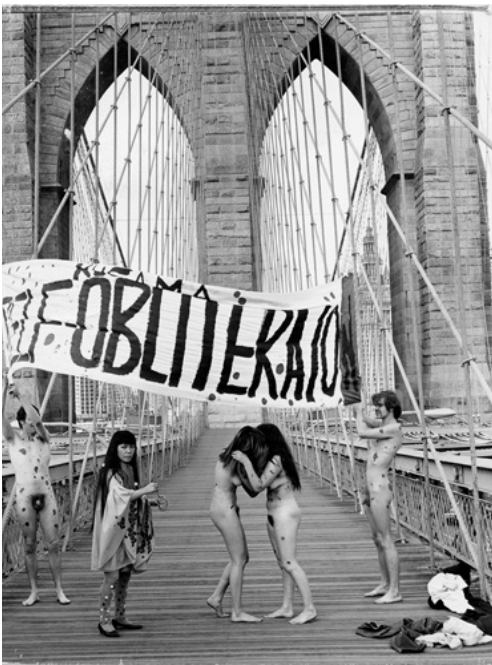
Развитие психоделических контркультур в США и в Европе проистекало из связи андеграунда с кибернетикой.

»

Йоханессон был нетипичным представителем психоделической контркультуры в том смысле, что его психоделическое искусство произрастало из его совместной деятельности со шведским крылом Ситуационистского интернационала. Его постеры были скорее связаны с художественной сценой, а не с музыкальной, как это обычно бывало. Не ограничиваясь графическими работами, он вместе с женой Анной-Шарлоттой создал галерею *Galleri Cannabis* («Галерея “Марихуана”»), где могли встречаться, принимать наркотики и устраивать выставки представители андеграунда города Мальмё.

В постере 1967 года «Подожги институции: царство внутри тебя» (*Turn On the Institutions: the Kingdom Is Within You*) Йоханессон призывал «поджечь» свое внутреннее царство наравне с институциями. В овальную голубую раму с желтыми буквами в стиле ар-нуво было помещено черно-белое изображение королевского замка в Стокгольме, на котором горит неоновая

вывеска с укрепляющим веру обращением к шведскому народу: «Царство внутри тебя». Постер был выполнен для художественного конкурса работ по общественной тематике, но, разумеется, проект Йоханессона по демократическому пересмотру шведской монархии никогда не был реализован. Однако в постере политическое и психическое события сливаются воедино и происходят одновременно. Кажется, замысел этой работы состоит в том, чтобы указать на необходимость заставить ментальное, так же как и общественное, пространство блистать и переливаться новыми идеями (которые воплощает розовая неоновая вывеска).



Антивоенная акция
Яёй Кусамы с соавторами
в 1968 году

Загоревшись, ты сможешь сбросить короля с престола, сделаться монархом собственного внутреннего царства, а также заставить общественные институты выполнять новые функции, расширяющие сознание! В предложенном здесь экстатическом обществе ментальные и общественные царства являются частями одного и того же пространственно-временного континуума — или, используя метафору из мира скульптуры, созданы из одного материала, который обрабатывался под действием наркотиков и визионерских идей, и объединены в композицию, создавая мягкую и пластичную реальность.

Об этом мало написано, однако типичное развитие психоделических контркультур в США и в Европе проистекало из связи андеграунда с кибернетикой, «наукой о контроле

и коммуникации в сложных машинах, таких, как компьютеры и нервная система человека», согласно формулировке ее основоположника Норберта Винера. В конце 1960-х Стуре Йоханессон ушел от производства андеграундных постеров к совместной работе с *IBM* в Стокгольме по созданию цифровой графики, а на Западном побережье Северной Америки умы Сан-Франциско встречались с компьютерными фриками из Силиконовой долины, создавая первые в мире микрочипы, с помощью которых должны были управляться световые шоу во время кислотных рок-концертов.

«

**Есть ли способ перезапустить
формы сопротивления,
придуманные психоделией,
в условиях глобализации
капитализма, который
коммерциализировал
репрезентации
психоделического искусства?**

»

Увлечение психоделической сцены новыми технологиями отчасти связано с тем, что для нее это был новый трип: теперь, казалось, появилась возможность использовать компьютер с той же целью, что ЛСД и другие наркотики, а именно для спонтанной коммуникации с Другим и внутри социального тела. Финский ученый и музыкант Эрки Куренниemi блестяще описал связь между человеком и машиной в терминах обратной связи на биоуровне — биофидбек. Такая связь подразумевала подключение человеческого тела и разума к компьютеру для того, чтобы машина могла отфильтровать

и ускорить информацию, проходящую по нервной системе человека, подключить его к другим и в конечном итоге улучшить и обесмертить человеческое тело, создав нечто наподобие киборга. Таким образом, плоть и разум могли выйти за пределы ментального пространства и за все известные социальные горизонты.

В истинно авангардной манере снесение границ позволило увидеть лежащий впереди путь, который состоял в радикальном переосмыслении мира, деконструировавшем фундаментальные понятия политического активизма. Например, если более не существует индивидуального субъекта (а только некоторое число нервных систем, связанных между собой), то как можно создать массу и, следовательно, массовое движение? Казалось бы, какой властью наделялись те, кто писал компьютерные программы!



Работа Стуре Йоханессона

Тот социальный горизонт — это то, что мы имеем сейчас, хотя и совсем не в утопичной форме. В своем знаменитом эссе «Постскриптум к обществу контроля» (1990) Жиль Делез рассуждает о том, каким образом социальный контроль сегодня оказывается модуляцией, «своего рода самодеформирующей формой, которая меняется в каждый момент времени». Таким образом, контроль более не выполняет дисциплинирующей функции, а становится неким сообщением, в котором сама

информация притирается к нашей субъективности или субъективность втирается в социальную инструментальность.

В обществе контроля уже не существует оппозиции массового и индивидуального: индивид становится *дивидом* (от англ *divide* — «разделять»), предметом, который отделяется от остальных и идет в отдельной упаковке. С помощью таких модуляций и сообщений объективности капитализм рассчитывает продавать свои услуги и покупать человеческую поддержку. Пользуясь термином Куренниemi, это и есть биофидбек на капиталистический лад, поскольку идея самодеформирующих форм довольно психоделична: это идея постоянного изменения и преобразования формы контроля, которая вплетает нервную систему в социальное пространство.



Работа Стуре Йоханессона

Если не ограничивать себя возможностью использовать психоделическое искусство и культуру для понимания развития позднего капитализма, возникает вопрос, есть ли способ перезапустить заразные анархические формы сопротивления, придуманные психоделией, в условиях глобализации капитализма, который коммерциализировал репрезентации психоделического искусства и превратил многие его ключевые термины в идеологические тропы. Однако вопросы, которые задало психоделическое (или социоделическое) искусство, не теряют своей релевантности и сегодня, когда современное

искусство ставит перед нами задачу заново создать релевантные формы активизма и критичности: какие политические формы и языки релевантны сегодня? Что есть предел коммуникации? Как субъект связан с обществом? Как понимать медиа и конструктивно их использовать?

Перевод с английского Елены Напреенко

Ты как я в молодости, только лучше

*Дуэт ЧухМих о том, как черпать
силы из своего подросткового
— при помощи Модных гифок,
Нео-дружбы и Паучьей почты*

Приветствие

Уважаемый МИР,

сочетание самоописания и самокопания — комбинация, затруднительная для навязчивого невротика, и потому взрослеющие способны лишь осознать происходящее, но не проанализировать его.

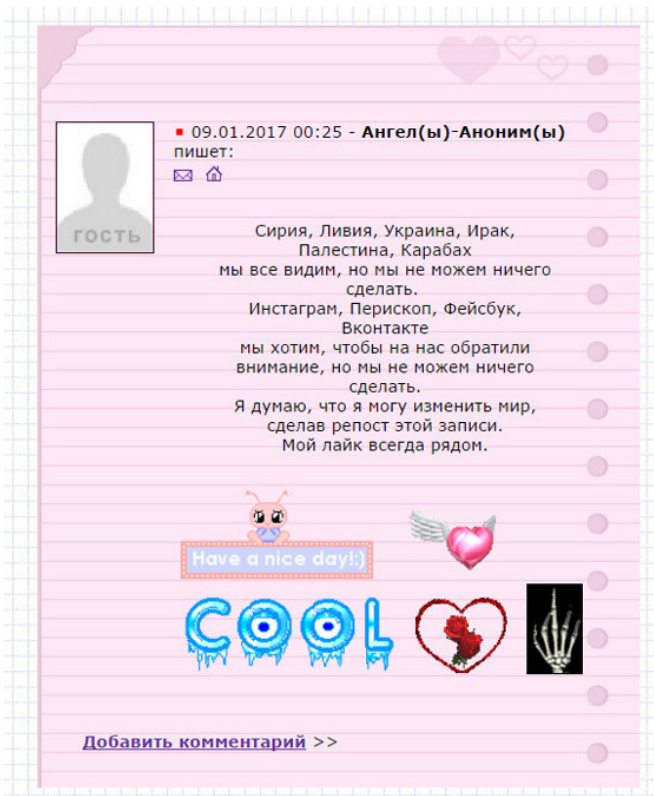
Коллективность, взятая в рабочую гипотезу, деперсонализирована по нескольким причинам: во-первых, мы в своих произведениях представляем визуальное восприятие до интерпретации, виртуальный контекст взрослеющих подростков и кидалтов, а не каждого в отдельности — ищущего и прокрастинирующего в бесконечной прогулке по миру пабликов «ВКонтакте», избежавшего сдержанной самофилтрации в Фейсбуке с идеальным списком друзей без одноклассников. Во-вторых, аскетичности неоткуда было взяться, стилевой избыток цифрового историзма, сформировавшего наши вкусы, случаен, подобно тому как любой набор предпочтений из меню массовой культуры обусловлен исключительно биографическими данными. Говоря, однако, об общности одного поколения, чье детство пришлось на первую декаду двухтысячных на постсоветских территориях, усвоившего более-менее одинаковые социальные и культурные нормы, разделяющего схожие условия взросления и испытывающего схожие проблемы с коммуникацией, говоря об опыте, который испытываем и мы, ан-

гелы-анонимы, как часть этого поколения, — мы предлагаем каждому вернуться к своему детству в качестве не источника эмоциональной мастурбации, а ресурса творчества и силы для коопераций.

Есть будущее, которого мы больше не можем ждать. Необходимо возвратиться к храбрости ничего не знающего, новичка в классе, запинаящегося, делающего ошибки, загруженного нелепыми мечтами, который без толики сомнения вступит в команду *SOS*, от которой обалдеет этот скучный мир!

P.S. Если вы — случайно залетевшая в комнату бабочка (часть Вселенной) и хотите присоединиться к нам, вам вовсе не обязательно с нами дружить и разделять нашу биографически опосредованную эстетику. Дружите со своими друзьями. Просто следуйте этой простой инструкции о том, как стать самым изысканно-крутым, используя накопленный во время прокрастинации потенциал. И помните о том, что лишения, которые вам предстоят, — ничто по сравнению с состоянием души, молодости и революции. Это правда греет.

С верой, надеждой и любовью,
ЧухМих



Стикеры в Telegram (<https://t.me/addstickers/klassanonim>)

Ищу друзей (<https://vk.com/bespechnost>)

Онлайн-галерея (<https://vk.com/club32432209>)

Словарь имени Мыльных Пузырей



История знала немало мыльных пузырей — от тюльпаномании в Голландии XVII века до коллекционирования прилипал из «Дикси». Когда станет скучно, мы всегда можем сделать их из корпуса ручки, воды и средства для мытья посуды. Ничто не вечно, особенно в мире социальных сетей, где прокрученное однажды исчезает бесследно (только если ты не позаботился заранее и не поставил пронизательный лайк). Сегодня подростки верят в вечность того, о чем идет речь, сегодня умер Бауман (UPD: релевантный пример на момент написания текста), и они знают все о текучей современности, а завтра она остановится. Мы не знаем, что случится с этими словами и образами завтра, но сегодня они ткут МИР. Его визуальная сторона — попытка представить, как бы выглядел мир, в котором мы были бы представлены, как нас ни мало.

Класс А



Ученики класса А (которого, скорее всего, не существует в коллективной реальности, но который и не является вымышленным) — особенные со всех сторон — и самые лучшие. В боевых нарядах, с верой в свое самое лучшее одеяние (с Avito, б/у), самого лучшего друга (присваивающего тебя капиталиста), самую лучшую страну (внутренний эмигрант) — не потому, что все это действительно самое лучшее. Но самое любимое на свете.

Нео-дружба



Подростки встречаются с большим парадоксом — невозможностью реальной коммуникации в *Web 2.0*. Ты видишь и читаешь людей, с которыми так хотелось бы подружиться. Возможно, они даже есть у тебя в друзьях. Не хватает лишь чуточку смелости! Для тех, кто одинок в реале, для тех, кто верит в дружбу как основу для возникновения сообщества, это трагедия, личная и общественная. Одинокие сингулярности, не складывающиеся

в множества, грустно ничего не создают и не могут быть политическими. Но среди нас есть такие, как Нео. Как мы знаем, Нео бросает вызов красной пилюле (не очень-то перспективный молодой человек) — тут и начинаются переключение и всегда сопутствующие в таких делах ЛЮБОВЬ и ПРЕДАТЕЛЬСТВО, ВЕРА и СОМНЕНИЕ. И другие человеческие переживания.

Кажется, только любящие существа могут оказаться избранными.

Ангелы-анонимы



Герои культуры без контекста, без увесистого задника, герои, к команде которых может присоединиться каждый. Взрослеющим не нужны прилипшие к языку означающие, они и так перегружены пронзающими сознание потоками образов. Однако самое время задать себе вопрос: как ты узнал то, что ты знаешь о?

Метамодернизм



О метамодернизме как изменении и состоянии культуры уже семь лет назад написали голландские философы.

Но подростки — серьезные вкладчики в метамодернизм, его первооткрыватели. Дружба и одиночество, ревность и самоуважение. Маленькие разочарования, маленькие триумфы — и все такое драматичное. Чтобы познать мудрость поколения, поймите: мы движемся единственно ради самого движения. Давно известно, что все обречено на провал. Нам просто уютно здесь МЕЖДУ модернизмом и любым «пост-».

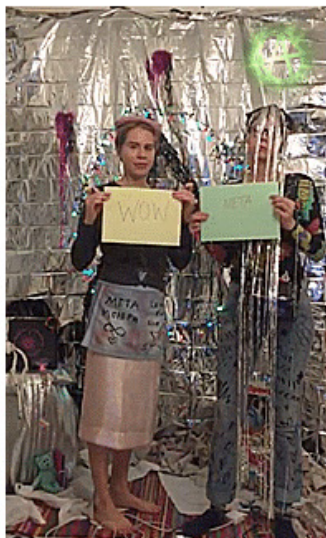
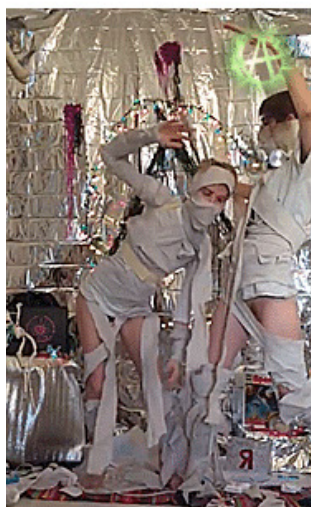
Не верьте нам и не верьте в авторитеты. Можно писать только наполовину критично. Это мета.

Face FC



Американизированная культура, маленький запретный праздник со вкусом глутамата натрия. Ох уж эти детки, они все принимают всерьез и за чистую монету. Вот невредный совет старшему поколению по сотрудничеству, который мы нашли в интернете: кола и Фейсбук снимают ржавчину с любой коллекционной монеты. Да-да, мы слышали про корпоративное рабство по ту сторону кассы, но, покупая картошку фри, не смогли отказаться от полосатых гольфов Рональда Макдональда и случайно помогли детям. Родители, как вы ни старайтесь, мы не поймем, что для нас вредно, пока не заработаем свою первую язву... Мы повзрослели и признаем, что это было частью нашей жизни, но утопическая точка конца детства — взрослый мир — оказалась такой же противоречивой. Мы есть противоречие «Байкала» и колы, «ВКонтакте» и Фейсбука, мы хотим наслаждаться, но при этом пытаемся деконструировать. Наивные мечты о Гранте как Вознаграждении за то, что ты — это ты, живут в нас как часть воспоминаний о детстве, в котором тебя любят просто так.

Модный МИР



Что, если нам придется защищать МИР, какие наряды подобрать к такому невозможному случаю? Надевайте на себя ваши любимые побрякушки, включайте воображение, вспомните о веселой детской игре в переодевания.

М — модные тенденции.

Чтобы предложить другой вариант прохождения квеста подросткам и детям (а мы — дети друг друга), нужно разобраться в тенденциях, но помните: они обращают внимание и уважают только самых-самых крутых. Не оплошайте.

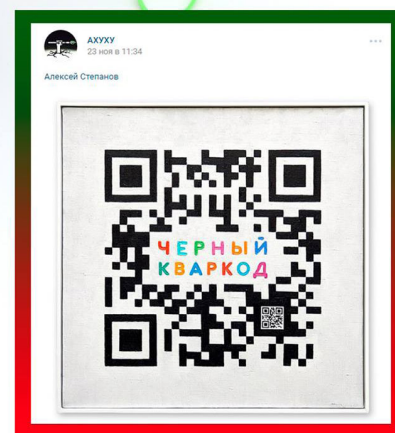
И — ирония.

Не привыкайте к наряду, иначе от вас будет пахнуть рутинной уверенностью, экспериментируйте каждый день. Меняйтесь вместе со временем, путешествуйте во времени, временами дайте себе отдохнуть.

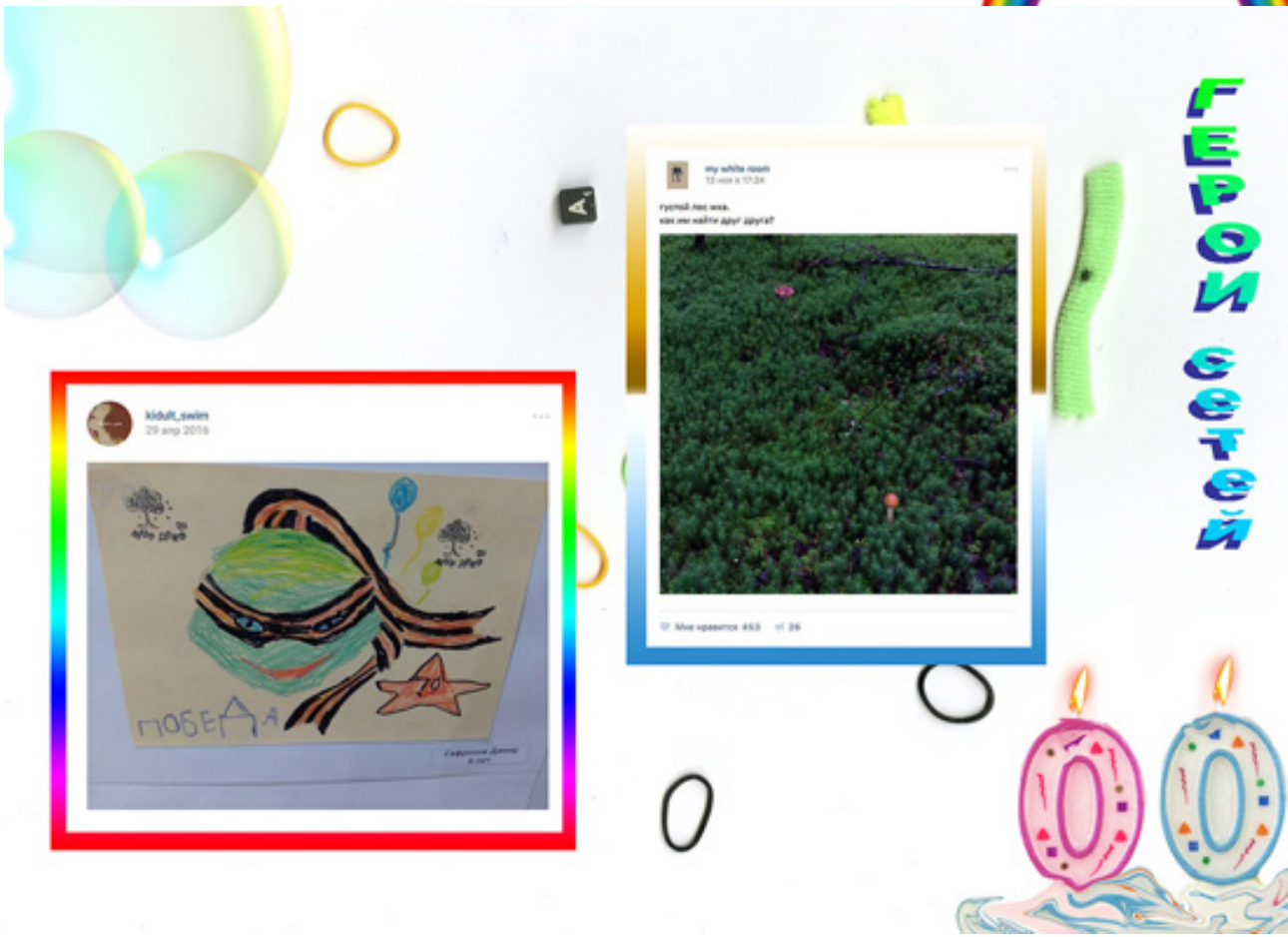
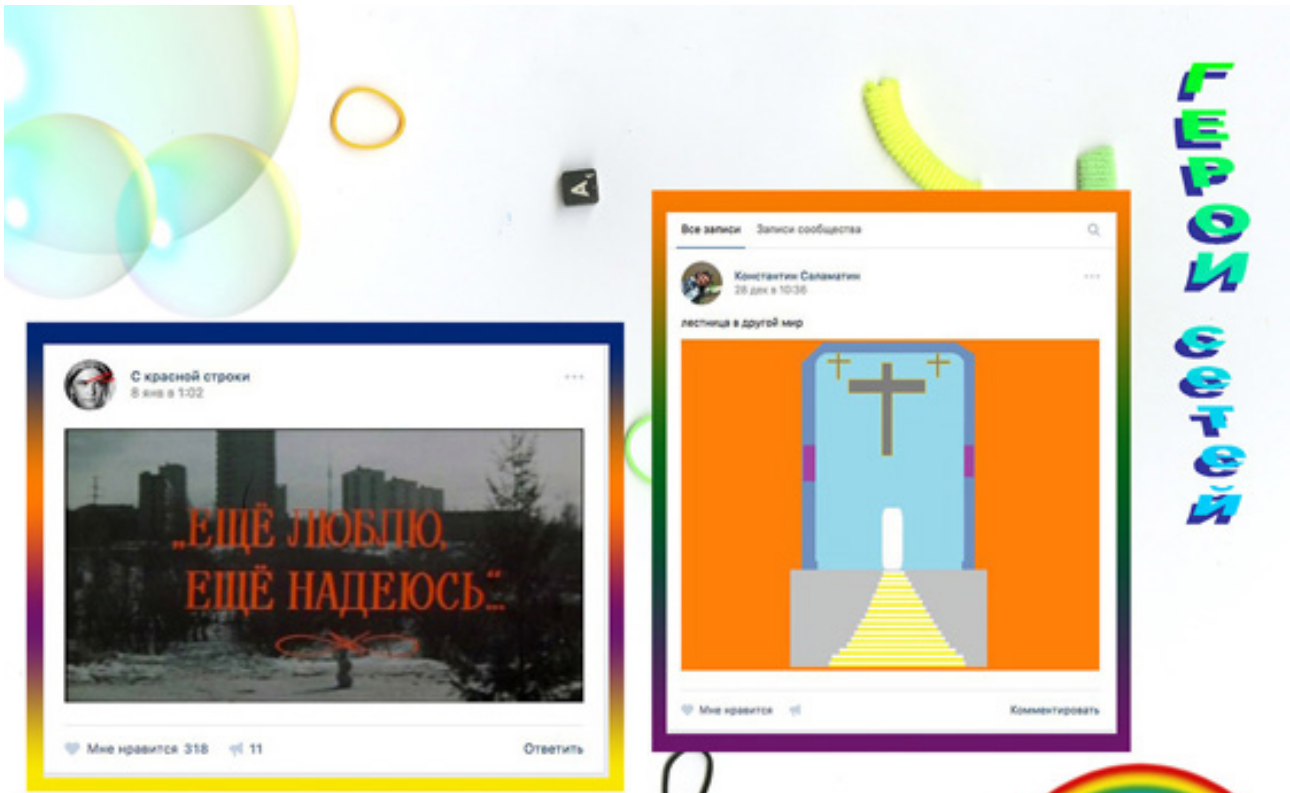
Р — рукотворность.

Главный ключ к познанию своих супергеройских способностей. Это же очевидно, что никто не понимает тебя лучше, чем ты сам. Да, и Человек-паук это знал, и Боуи, и даже твоя бабуля.

**P.S. Паучья
Супер-Почта**



**ГЛАГОЛ
СОУБОЙ**



Паучья почта

МИР нуждается в героях, в новых светилах. Белый свет экрана, пройдя через призму любительского бескорыстия, разлагается на цвета и дает спектр. Спешите войти в историю родных паучьих сетей, будьте смелыми сообщниками по дружественному искусству!

Изучив спектр, можно выяснить, из чего же состоит цифровой свет. Нецелесообразность, процессуальность, созидательство и разрушительство вне возраста, оценки, глобальных целей и манифестаций.

Приглашаем всех в нашу онлайн-галерею «ВКонтакте» «ЗИМНЕЕ СОЛНЦЕСТОЯНИЕ». Твое современное искусство на каждый день.

You Can Only Deconstruct What You Love. What You Love?

Это НАШ ЗВЕЗДНЫЙ ЧАС! Мы записали свой первый МИКС, несмотря на то что он никогда не окажется у тебя в плеере, потому что твой айпод давно умер, а деталей для починки уже не выпускают.

Хотя выдуманные герои — ангелы-анонимы — предоставляют место для ненаписанных личных историй, в этом МИКСе были использованы мелодии нашего взросления.

Заставка из мультфильма «Ох уж эти детки», где используется ракурс съемки, передающий взгляд детей на взрослый мир (привет героям *Nickelodeon*); *Gorillaz* — «*Kids with Guns*», анонимная виртуальная рок-группа, истоки отечественной Глюкозы; *JoJo* — «*Leave (Get Out)*» — первая боль и первый бунт; Юлия Савичева — «Корабли» — спасибо, что была с нами честной и плакала во время эфира, когда это еще не стало мейнстримом. Мы верили, что только ты из всех фабричных звезд пользуешься тоником МИА от прыщей, продакт-плейсмент которого входил в ваши контракты начинающих адептов поп-культуры. Если ты читаешь это, знай: твоя музыка навсегда в наших сердцах.

Мы не считаем терапевтический эффект и чувство радости, получаемые от любовно упомянутых выше коммерческих продуктов (и всех других цитат, используемых подростками), мнимыми. Цитатность метамодернизма осуществляется с позиций искренности и поиска источника вдохновения. Появление интернета и виртуального архива, возможность смотреть, слушать и читать что угодно когда угодно выступили рычагом для осознанного управления массовой культурой. Сознатель-

ное формирование культурного бессознательного в новой техносреде, отношения нового поколения с культуриндустрией выступают логичной реакцией на глобализацию (и ее проблемы). *You can only deconstruct what you love.*

[Стикеры в Telegram \(https://t.me/addstickers/klassanonim\)](https://t.me/addstickers/klassanonim)

[Ищу друзей \(https://vk.com/bespechnost\)](https://vk.com/bespechnost)

[Онлайн-галерея \(https://vk.com/club32432209\)](https://vk.com/club32432209)



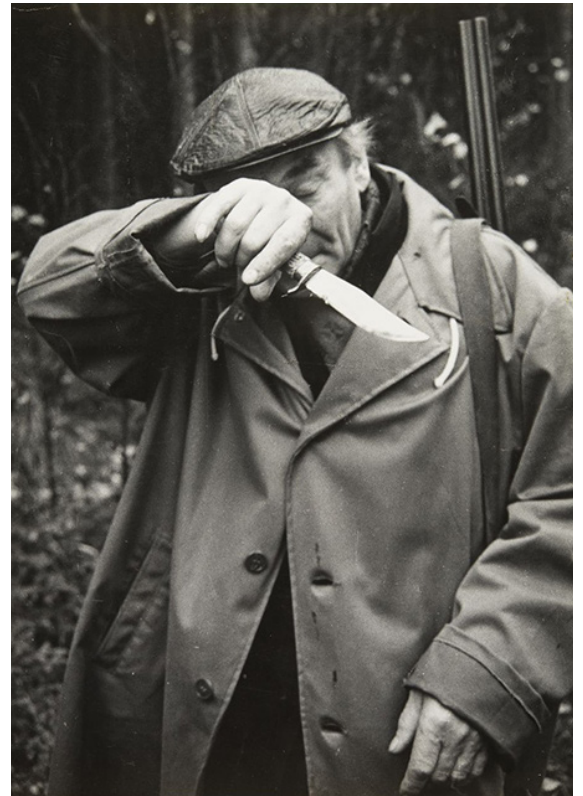
Сергей Королёв.
Без названия. 1980-е
© Из собрания
РОСФОТО



Фотоклуб «Зеркало». Пленэр в Комарове. 1985
© Из собрания РОСФОТО



Людмила Таболина.
Грачи прилетели. 1979
© Из собрания РОСФОТО



Сергей Подмётин.
Из триптиха
«Лицензия». 1979
© Из собрания
РОСФОТО



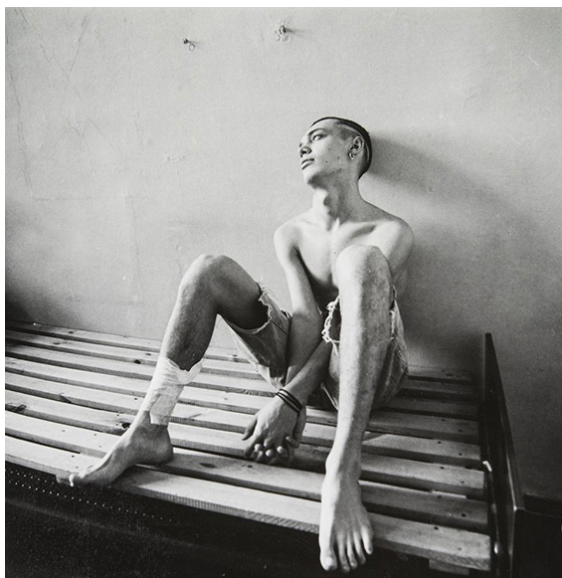
Борис Булгаков. Из серии «Детская лицевая
хирургия». 1986
© Из собрания РОСФОТО



Леонид Злачевский. Перекресток в Самарканде. 1975
© Из собрания РОСФОТО



Павел Иванов. Портрет Владимира Чуркина. 1983–1984
© Из собрания РОСФОТО



Игорь Акимов. Без названия. Начало 1990-х
© Из собрания РОСФОТО



Геннадий Ткалич. Дорога
Из цикла «Сказки Синей Бороды». 1979
© Из собрания РОСФОТО



Евгений Мохорев. Антон и револьвер. Из серии «Среда детских игр». 1991–1994
© Из собрания РОСФОТО



Юрий Журавский.
Без названия. 1982
© Из собрания РОСФОТО



Юрий Журавский.
Из цикла «Профессия
— кочегар». 1982
© Из собрания
РОСФОТО



Дмитрий Шнеерсон.
Те. Середина 1980-х
© Из собрания
РОСФОТО



Александр Игнатъев.
Из цикла «Школа».
1980-е
© Из собрания
РОСФОТО



Владимир Столяров.
Без названия. 1992–1996
© Из собрания РОСФОТО



Андрей Чежин. Из серии
«Пары». 1987–1997
© Из собрания РОСФОТО



Андрей Чежин. Из серии
«Пары». 1987–1997
© Из собрания РОСФОТО



Владимир Столяров.
Без названия.
1992–1996
© Из собрания
РОСФОТО



Андрей Усов.
Слет-фестиваль
фотолюбителей. 1988
© Из собрания
РОСФОТО



Леонид Злачевский.
Не сотвори себе кумира
всякого...25.08.1991
© Из собрания РОСФОТО

СКВОЗЬ ЗАСВЕТА

Как в ленинградском фотоклубе «Зеркало» снимали крановщик, геолог и инженер, рассказывает куратор и теоретик фото Яна Михалина

Ситуация, в которой в великом всемирном складе изображений «золотого века поиска»¹ не найти упоминания о работах автора и о нем самом, уникальна. Именно так обстояли дела с ленинградским любительским фотоклубом «Зеркало», чья деятельность пришлась на конец 1970-х — начало 1990-х годов и который оказался забыт ко времени широкого распространения интернета. На момент начала работы над моим исследованием «Зеркала» информация, которую можно было найти об этом фотоклубе в сети, ограничивалась материалами грантовой заявки, поданной Игорем Лебедевым, куратором и исследователем фотографии, в 2013 году; в течение длительного времени он встречался с авторами, собирал отпечатки и восстанавливал жизненные истории. Некоторые из них удалось спасти от забвения, но многое в силу разнообразных причин мы так никогда и не увидим.

Дело не только в невидимости отдельных авторов — имена многих из них нам хорошо знакомы, — но и в периферийном положении любительских практик, значимость которых зачастую недооценивается. А между тем за краткой строчкой в биографии, говорящей о членстве в фотоклубе, стоят годы жизни: личный опыт, идеи и настроения среды, широкий исторический контекст. Советская любительская фотография была и остается чем-то вроде контррельса, исторически шедшего в параллели с мировыми любительскими сообществами, однако оставшегося гораздо менее известным. И хотя в исто-

¹ Levi Strauss D. *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow: Essays on the Present and Future of Photography*. — New York: Aperture, 2014. P. 9.

рии фотоклуба «Зеркало» есть заметные в Петербурге и за его пределами имена, ленинградское фотолюбительство в целом оказалось замурованным в своей эпохе, не получив развития и должного теоретического осмысления.

Деятельность фотолюбителей нельзя было определить как радикальный художественный проект, принадлежавший к условной сфере нонконформистского творчества, — и в то же время она не сводилась к фотожурналистике. Вписывать любительские фотографии в дискурс современного искусства довольно проблематично, поскольку методология западной системы знаний развивалась в иной социальной конфигурации,

«

**Расцвет фотолюбительства
в Советском Союзе пришелся
на время после Второй
мировой войны, когда
в стране запускается
массовое производство
недорогих малоформатных
зеркальных камер.**

»

а их приравнивание единственно к документам эпохи означало бы отрицание художественной ценности и автономии этих снимков. Сейчас интерес к такому сложному явлению позднесоветской культуры, как любительская фотография, и к разработке языка для ее описания только начал проявляться.

«Зеркало» как феномен второй половины «короткого» двадцатого века, условно ограничиваемого 1989 годом (годом появления интернета), отмечено рядом особенностей, собственных и многим другим советским любительским объеди-

нениям. Исторически советское клубное движение — закрытая система, связанная с особой политико-экономической ситуацией, лимитированными возможностями в приобретении материалов и ограниченной коммуникацией с мировым фотоискусством. Из-за различия условий роль фотографии как языка в отечественном и западном контекстах разительно отличалась. В 1932 году после постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» все творческие объединения были распущены, и в течение двух десятилетий, до начала оттепели, фотолюбители «зимовали» на кинокорреспондентских пунктах при заводах и предприятиях. Расцвет фотолюбительства в Советском Союзе пришелся на время после Второй мировой войны, когда на основе импортированных технологий и оборудования в стране запускается массовое производство недорогих малоформатных зеркальных камер; кроме того, много зарубежных камер было привезено частными лицами, что способствовало распространению индивидуального фотолюбительства².

В период с конца 1950-х до конца 1960-х годов клубное движение совершило внушительный скачок от сборищ интересующихся фотографией к некоей ситуации элитности, вырастив плеяду профессиональных фотографов высокого уровня мастерства.³ Одним из немногих мест в Ленинграде, где можно было получить профессиональное фотографическое образование, был факультет фотокорреспондентов Народного университета общественных профессий ДК им. С.М. Кирова. Его посещала большая часть участников «Зеркала» первого периода (1977—1980). Такое образование позволяло получить базовые технические навыки и приобщиться к жанру фотожурналистики — единственному официально одобряемому способу использования фотографического медиума, понимавшемуся в СССР не столько как искусство, сколько как средство распространения информации.⁴ Остальному учились сами по журналам, у членов семьи, у коллег, у самого города. Несмотря

² Багдасаров О., Золкин А. История отечественного фотоаппарата // Фото-89. Альманах. — М.: Планета, 1989.

³ Подробнее см.: Стигнеев В. Век фотографии. 1894—1994: Очерки истории отечественной фотографии. — М.: Книжный дом «Либроком», 2011.

⁴ Degot E. *The Copy Is the Crime. Unofficial Art and the Appropriation of the Official Photography // Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art.* — Rutgers University Press, 2004. P. 107.

на то что город «зеркальцы» практически не снимали (разве что в качестве сцены, на которой разыгрывалась документируемая социальная жизнь), Ленинград был для них своего рода эстетическим ресурсом, повседневным тренажером визуальной грамотности. Именно «музейность» этого города во многом обусловила и сформировала их эстетику.

«

**Выполнение сверхурочной
работы и посещение
общественных мероприятий
давали возможность
«бартером» получать
отгулы и, складывая
дни, путешествовать
по Союзу с передвижными
«зеркальными» выставками.**

»

Среди членов «Зеркала» были те, кто занимался фоторепортажем, — в частности, Борис Булгаков, Александр Николаев, Леонид Злачевский, Евгений Раскопов, — и важно, что профессиональные репортеры приносили в клуб то, что не могли показать на работе. Были те, кто снимал художественную документалистику: Петр Лебедев, Павел Иванов, Сергей Подгорков, Борис Михалевкин, Людмила Иванова, Людмила Таболина, Евгений Мохорев, Александр Китаев, Андрей Усов. И те, кого больше занимали эксперименты с формой, а позднее — концептуальная фотография: Юрий Матвеев, Сергей Арсентьев, Алексей Титаренко, Геннадий Ткалич, Андрей Чежин, Валентин Капустин, Дмитрий Шнеерсон, Юрий Журавский.

Нетрудно заметить, что состав фотоклуба был преимущественно мужским. Среди более чем 60 участников, состоящих в клубе «Зеркало» в тот или иной момент на протяжении десятилетия, женщин-фотографов можно пересчитать по пальцам одной руки: Людмила Иванова, Людмила Таболина, Тамара Ишенина, Людмила Федоренко и Юлия Ларионова. Кроме того, женщины не были вписаны во внеклубные инициативы. Людмила Таболина выполняла функцию секретаря и вела все записи клуба, а из тридцати персональных выставок, проведенных в магазинах «Фотокинотовары» с 1977 по 1989 год, персональная выставка женщины — участницы клуба была проведена лишь однажды (выставка Людмилы Федоренко в 1986 году). Такая ситуация в целом была характерной для профессионализирующегося любительского фотодвижения.



Геннадий Ткалич.
Странное плато.
Из цикла «Сказки Синей
Бороды». 1979
© Из собрания РОСФОТО

Специфику функционирования социальной жизни позднесоветского периода можно интерпретировать через категорию «внезаходимости», введенную антропологом Алексеем Юрчаком. Эта категория важна для понимания тщетности поиска градаций политического в среде советского фотолюбительства.⁵ Внезаходимость — это «одновременное нахождение внутри риторического поля авторитетного дискурса и за пре-

⁵ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 564.

делами этого поля, что отличается и от поддержки этого дискурса, и от оппозиции ему». Внеаходимость, по мысли Юрчака, стала возможной благодаря противоречивой политике советского государства, которое прикладывало много усилий для воспитания всесторонне развитого индивида. Существовало бесчисленное количество бесплатных (или платных чисто символически) возможностей досуга, творческая среда внутри которых и позволила сформироваться неожиданным смыслам и интерпретациям, не предусмотренным системой.⁶

Внеаходимость объединяла людей, происходящих часто из очень различных социальных групп, но со схожим отношением к статичному авторитетному дискурсу, который навязывал неукоснительное соблюдение норм и исполнение формальных ритуалов режима (посещение партсобраний, участие в субботниках и т.д.), в то же время допуская гибкую интерпретацию правил и лавирование между ними при условии внешнего соблюдения проформы. Так, председатель «Зеркала» Евгений Юрьевич Раскопов, как и многие другие участники клуба, неоднократно был официально трудоустроен в должности инженера, при этом выполняя обязанности фотографа (зачастую официальной должности фотографа на предприятии просто не существовало). Выполнение сверхурочной работы и посещение общественных мероприятий давали возможность «бартером» получать отгулы и, складывая дни, путешествовать по Союзу с передвижными «зеркальными» выставками, конкурсными работами, лекциями, популяризируя клуб внутри страны.



Геннадий Ткалич.
Странное плато.
Из цикла «Сказки Синей
Бороды». 1979
© Из собрания РОСФОТО

⁶ Там же. С. 581.

Все фотографы (корреспонденты) СССР либо были членами Союза журналистов, либо довольствовались любительским статусом (единственное в СССР Общество фотохудожников было организовано в Литве в 1969 году). Однако статус народного корреспондента поддерживался фотоклубами и давал определенные привилегии. В удостоверении, которое выдавалось члену народного фотоклуба, рядом с духоподъемной цитатой из Ленина помещалась фраза: «Совет фотоклуба и дирекция Дворца культуры просят государственные и общественные организации, а также частных лиц оказывать содействие фото-корреспонденту в производстве фотосъемок». Такой документ был у членов первого состава клуба «Зеркало», первоначально находившегося в рамках фотоклуба ДК им. С.М. Кирова и обладавшего статусом народного. Как самостоятельное объединение «Зеркало» получило статус народного фотоклуба в 1987 году, когда большинство описанных ограничений перестало существовать.

«

**Рабочий и крановщик в порту
Алексей Цикас, фаготист, солист
Симфонического оркестра
Кировского театра Валентин
Капустин, главный геолог
золотого прииска на Чукотке
Николай Бобров.**

»

Именно такие артефакты, как корочка члена народного фотоклуба, наглядно демонстрируют внутреннюю противоречивость советской политики: членство в народном фотоклубе давало права доступа к объектам и событиям, сравнимые с теми, которыми обладали профессиональные фотожурнали-

сты, предоставляя возможность снимать реальность не с точки зрения авторитетного дискурса, а настраивая собственное фотозрение. Таким образом, деятельность фотоклуба в первую очередь имела приватный характер: фотографии участников не были политически противопоставлены советской культуре и не прочитывались ей как диссидентство. Клуб на протяжении почти всей своей истории балансировал между «официальным» и «неофициальным», неоднократно сталкиваясь с цензурой (три из одиннадцати выставок «Зеркала» просто не открылись из-за соответствующего указания из Смольного), запретом на печать или экспонирование работ — и в то же время успешно участвуя в крупнейших всесоюзных выставках. Обзоры фотографий клуба трижды публиковались в «Советском фото» — в 1979 году (№ 12), 1987 году (№ 5) и 1991 году (№ 7).



Владимир Столяров.
Из серии «Военные сборы».
1992
© Из собрания РОСФОТО

Одним из важнейших результатов работы фотоклуба «Зеркало» стало переопределение фотографической категории правды — правды не как неподвластной искажениям фактологичности, приписываемой светописю, но как собрания субъективностей, не представляемых и не прочитываемых извне, в авторитетном дискурсе. Через постоянное критическое ос-

мысление и обсуждение, которое проходили все творческие проекты участников, «зеркальцам» удалось внутри общей оптики выработать множественную правду, правду субъекта и его символического, с различающимися творческими подходами. Фотографии вели тихую борьбу за собственный взгляд на окружающую действительность и за многозначность ее восприятия.

Несмотря на стремление к плюрализму мнений и подходов, устройство советского фотоклуба, как правило, было иерархическим. «Зеркало» здесь не исключение: клубом руководил единоличный и бессменный председатель, определявший очередность персональных выставок и программу межклубных мероприятий. Отбором фотографий на отчетные выставки в ДК и всевозможные союзные конкурсы занимался художественный совет из пяти человек (обладателей документов о наличии у них образования в области искусства), вкус и представления которых были основанием оценок, комментариев и в конечном счете решений. Выпускались клубные значки и грамоты, дублируя государственную структуру положительных социальных санкций.

Такая ситуация к началу перестроечного периода вызывала внутреннее недовольство: в клубном журнале — своеобразной летописи фотоклуба — участники отмечают, что они стали «одинаково видеть и находить одинаковые образные решения» (Александр Китаев); появились предложения о «разрушении стереотипа больших выставок», создании новых экспозиционных форматов, в частности, увеличении количества персональных и тематических выставок. Все это происходит на фоне смены исторического ландшафта, политических и социальных установок, начала политики гласности, пересмотра границ частного и публичного пространств. Во второй половине 1980-х возникает интуитивная потребность деконструировать еще недавний, но стремительно удаляющийся советский миф.

Трансформации подвергается каждое из клубных направлений: фотожурналистика начинает касаться ранее табуированных тем, формалистическое течение постепенно превращается в концептуальное, художественная документалистика переосмысляет вдруг появившуюся свободу. Фотографические методы обогащаются новыми теориями, жанровые границы размываются. Сложившаяся система аргументации и перцепции расшатывается, и формат фотоклуба перестает соответствовать ожиданиям значительной части его участников.

В «Зеркале» происходит раскол, который логично в первую очередь рассматривать как симптом изменений в масштабе страны, следуя записи Валентина Капустина в клубном журнале: «Кризис клуба обусловлен интересом времени».

Столкновение с канонами — испытание для любителя, который снимает в свободное от работы время. Категория свободного времени — и символического свободного времени («времени, свободного от взаимодействия с ритуалами и высказываниями авторитетного дискурса системы»⁷) — очень важна для понимания работ «зеркальцев» и двигавшей ими мотивации. Потому биографии участников клуба, впервые составленные в процессе исследования, результат которого будет представлен в готовящейся к выходу книге-альбоме, являются не текстовым перешейком, а частью знаковой системы изображений, продуктивным разнообразием судеб и биографий. Именно они являются подспорьем для анализа и понимания того художественного разнообразия, которое подарила нам деятельность «Зеркала». В работе клуба участвовали среди прочих рабочий и крановщик в порту Алексей Цикас, фэготист, солист Симфонического оркестра Кировского (Мариинского) театра Валентин Капустин, главный геолог золотого прииска на Чукотке Николай Бобров, бросивший свое основное занятие ради фотографии.



Слева направо, по часовой стрелке:
 1. Серебряная медаль «Пять лет фотоклубу „Зеркало“». 1982. Дизайнер — В. Бертельс;
 2. Медаль лауреата Всесоюзного смотра самодеятельного художественного творчества. 1983–1985;
 3. Семь фотографов России. Значок Народной фотостудии ДК им. Горького, г. Зеленодольск. 1984; 4. Медаль ВДНХ СССР

© Из собрания РОСФОТО

⁷ Там же. С. 462.

«Зеркало» просуществовало восемнадцать лет. Несколько раз менялся состав участников. В клуб приходили в поисках единомышленников, за критикой и коллегиальной дружбой, не ставя целью финансовый успех и карьерный рост в качестве фотографа-профессионала. Еженедельные встречи «по понедельникам в семь и до упора», прямолинейные и жесткие обсуждения, неуклонно возрастающая техничность и качество — все это привело «Зеркало» к получению статуса лучшего фотоклуба страны в 1987 году по результатам выставки ВДНХ СССР. Однако за взлетом последовал резкий спад: клубный журнал фиксирует минорные настроения «зеркальцев», ощущение, что они зашли в «тупиковое состояние», что у фотоклубного движения как «последней ступени любительской фотографии перед профессионализмом» нет перспективы.

Работы фотоклуба «Зеркало» еще предстоит переозначить от позиций документа времени к существованию, в терминологии Жака Рансьера, в эстетическом режиме, в котором «художественные предметы идентифицируются своей принадлежностью к специфическому режиму чувственного», обосновывая «самостоятельность искусства и тождественность его форм с формами, в которых формируется сама жизнь».⁸ Через превращение фотографической практики в средство коммуникации (серия Сергея Подгоркова о «практиках питья» в Ленинграде конца 1970-х — середины 1980-х годов), через гибридизацию, скрещивание нескольких методик и жанров («графичные» фотомонтажи Геннадия Ткалича, в которых соединяются реальность и сюрреальность), маргинальность («Храмы» Людмилы Ивановой), создание собственной знаковой системы образов (серия Юрия Журавского «Профессия — кочегар») они вышли за пределы де-факто принятого функционала фотографии, социального репортажа, клуба друзей, болеющих фотографией. «Фотография — единственный способ выплеснуть для нас свою боль», — сказал Дмитрий Кошечев на обсуждении знаковой отчетной выставки в 1987 году. Это способ самовыражения, это попытка самоописания в веренице невидимых существ и сообществ, и раскол, «разбитое» «Зеркало» — это не конец, а позитивная трансформация, обусловленная «интересом времени», новой ситуацией смены поколений и форматов фотографического общения, поиска независимости и свободы.

⁸ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. — СПб., 2007. С. 26.

Время переменялось, и сегодня традиция мастерства (как жизни, положенной на определенное занятие) потеряла свою значимость. Генерируемость идей не зависит от рода деятельности, и в этом смысле уже нет необходимости быть декадентствующим эстетом или специалистом, привлеченным любителем. Формирование насмотренности, образа восприятия сместилось от визуальности к метаидеям и ярлыкам-зацепкам. Обещание, заложенное любительскими движениями, вышло за свои берега: мы больше не принадлежим к определенным аудиториям, не обладаем фиксированной идентичностью и характеристиками, не можем отследить влияние образов на нас и нас на образы, осознавать свой выбор; мы не способны на создание сообществ. Но современность по-прежнему способна на поиск пространства для создания разрыва, способна дружить, рефлексировать, возражать — и в этом главное наше наследство.

Что показывает субкультурная одежда?

*Социолог Дмитрий Громов об одежде
стиляг, хиппи, люберов, нацболов,
анархистов как послании обществу*

Что понимать под субкультурой и чем субкультуры отличаются от других видов сообществ — вопрос непростой. Тем более что с 1960-х годов, когда возник этот термин, социальная реальность коренным образом изменилась, а значит, и научный язык, используемый для описания этой реальности, не может оставаться прежним. В настоящее время в социальных науках используется множество терминов, обозначающих сообщества людей, — «солидарность», «сцена», «движение», «когорта», «социальная группа» и т.д. Каждый из этих терминов удобно использовать в тех случаях, когда он более точно отражает нюансы социальных связей в сообществе; также важно, какой именно аспект социальной реальности нужно описать с помощью термина.

Субкультурами (культурами в рамках других, более крупных, культур) удобно называть сообщества, обладающие достаточно разработанными системами идентифицирующих признаков: самоназванием, совместной деятельностью, обычаями, нормами, имиджем, стилем поведения, эстетическими предпочтениями и т.д. Наиболее значимой составляющей, обуславливающей многие другие элементы социальной структуры этого явления, является система ценностей, на втором месте — субкультурный стиль жизни и поведения; участники субкультур

легче отступают от идейных положений, чем от стиля. Система ценностей и стиль обуславливают многие другие элементы субкультуры: идеологию, внешний вид, совместные практики, манеру поведения, мораль, творчество.

Предмет данной статьи — одна из группобразующих категорий — *одежда*, типичная для различных молодежных субкультур. Я хотел бы показать, что комплексы этой одежды формируются не случайно — как правило, **они являются отображением ценностей, присущих субкультурам.**

Рассмотрим это положение на примере ряда отечественных молодежных сообществ. Условно разделим обзор на три части, соответствующие трем хронологическим периодам, — субкультуры, возникшие в советском обществе (1950-е — первая половина 1980-х гг.), в переходное десятилетие перестройки (1985—1995 гг.) и в постперестроечной России (1996—2005 гг.). Некоторые из них (туристы, спортивные болельщики, панки) существуют на протяжении длительных отрезков времени, видоизменяясь, но в целом сохраняя свои черты. Некоторые (комсомольский актив советских времен, политические течения постперестроечной России) могут быть рассмотрены только в рамках конкретной культурно-исторической ситуации. Есть и такие сообщества (ностальгисты, любера, члены недолговечных религиозных и политических группировок, эмо), история которых коротка, ограничивается всего лишь несколькими годами.

Существуют обывательские представления о том, какова одежда той или иной субкультуры. Например, человек, интересующийся молодыми «неформалами» «на уровне общего интереса», но никогда не видевший их воочию, может описать, как должен быть одет «правильный», «образцовый» хиппи, панк, скинхед, гот, эмо. Ошибкой было бы распространять такой стереотип имиджа на всю субкультуру (что часто и делается в недостаточно квалифицированных исследованиях). В реальности участники субкультур, как правило, одеты очень разнообразно и не соответствуют представлениям о том, как «должно быть». При наблюдении за той или иной тусовкой часто создается впечатление, что общий стиль для ее участников вообще отсутствует — каждый одет во что горазд и вовсе не стремится следовать общему субкультурному стереотипу. «Типичную» одежду носят достаточно немногие члены субкультуры. Например, посещая в 2006 году собрания молодежных политических организаций, мы подсчитали, что примерно 15%

членов Национал-большевистской партии (НБП) носят одежду камуфляжных расцветок (или куртку, или штаны, крайне редко — и то, и другое в комплекте). Примерно та же картина на собраниях Авангарда коммунистической молодежи (АКМ). А вот 20—25% членов Союза коммунистической молодежи (СКМ) приходят на собрания в костюмах и при галстуках. Как нам кажется, данные проценты достаточно велики, чтобы говорить о типичности для НБП и АКМ военизированной одежды, а для СКМ — «приличных» костюмов. Хотя большинство членов НБП, АКМ, СКМ и других молодежных сообществ одевается так же, как «обычные» молодые люди, не следуя субкультурному стилю одежды.

«

— Стиляга в моих глазах вырос,
а мои приятели как будто
уменьшились.

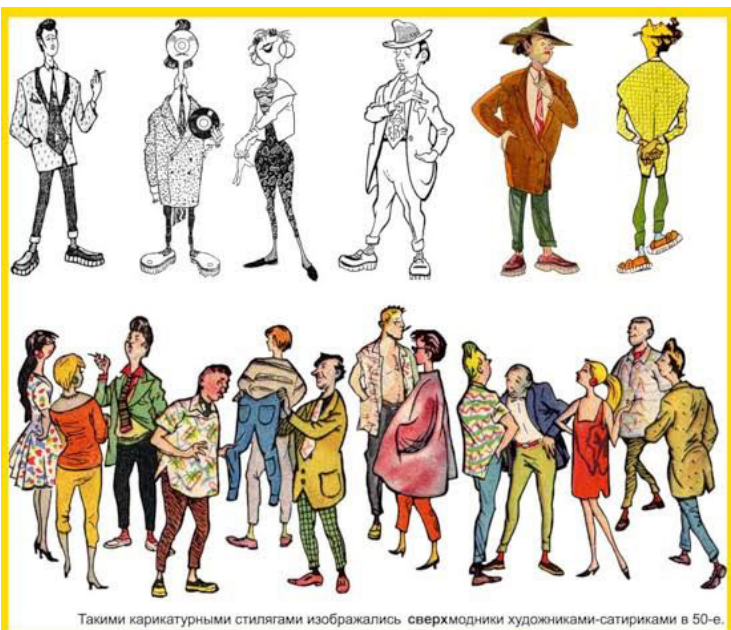
»

Субкультурные стили часто обуславливаются не только фасонами, расцветками и марками одежды, но и *общим отношением к ней*. Например, в некоторых сообществах к одежде относятся пренебрежительно и одеваются неряшливо, в некоторых — наоборот, стремятся к респектабельности и аккуратны.

Отношение к субкультурной одежде различается в разных сферах субкультурной деятельности. Так, для некоторых молодежных сообществ значимо разделение деятельности на *специфически субкультурную* и *повседневно-досуговую*. Специфически субкультурной является деятельность, вокруг которой, собственно, и сформировалась группа (часто она является для группы титульной — упоминается в ее названии). Так, байкеров объединяет езда на мотоциклах, ролевиков — ролевые игры, спортивных фанатов — «боление» за любимые спортивные клубы, членов групп, сформировавшихся на основе занятий туризмом, — походы. В рамках специфически субкультурной деятельности, как правило, носят специальную одежду: байкеры — одежду для скоростной езды, ролевики — костюмы,

соответствующие игровой роли, фанаты — шарфы и шапки с клубной символикой, туристы — походную одежду и т.д. При повседневно-досуговом общении ношение субкультурной одежды «не обязательно». Встретившись в городе «за чашкой чая», представители перечисленных субкультур, скорее всего, будут одеты как «обычные» молодые люди. Особенное внимание субкультурной одежде уделяется в тех сферах субкультурной деятельности, которые предполагают *демонстративное поведение*.

Внимание к субкультурной символике вообще и к субкультурной одежде в частности наблюдается *на границах субкультуры*. Это относится к новичкам, которые еще только входят в сообщество: при слабом знакомстве с групповыми нормами и малой включенности в групповую деятельность они стремятся заявить о своей причастности к группе простейшим способом — через одежду.



Как у Тарзана швелюра,
Большая шляпа из велюра,
Пиджак плечистый и большой,
Шикарный галстук с «пестротой».
Обтягивающих брюк низки
Стильноубийственно узки.
Не Жан, не Жак, не Жюль, не Джон,
А доморощенный пижон.

**Богатая фантазия и бедная реальность
Отчаянно-бредовая оригинальность**

Побольше бы одежды общедоступной, но обязательно красивой и модной! И тогда затрёпанное слово «стиляги» останется только для тех, кто одевается смешно, моднее моды.
В. Карбовская. Очей очарование. «Крокодил». № 27. 1956.

... Чем, например, смешны наши пресловутые «стиляги» и так называемые «фифы»? Беда ведь не в том, что они изо всех сил тщатся следовать за последними капризами заграничной моды, при этом, конечно, всегда почти опаздывая примерно годика на два, и выглядят, так сказать, парижскими франтами позапрошлого года. Дело не в длине пиджака, чрезмерной узости брючек или юбок или, наоборот, в необозримой широте клешей! Бог с ними! ... Дело не в фасонах. Но беда в том, что здешний хлыщ или подобная модница стараются выглядеть иностранцами на нашей улице. Они и особую манеру речи себе присваивают с каким-то импортным шиком, который переняли с экрана, где шла заграничная, не дублированная на русский язык кинокартина. И походку-то они себе вырабатывают какую-то разухабисто-расслабленную, дескать, обошли они чуть ли не весь мир на своих рубчатых подошвах, все на свете видели, все им наскучило, вот и притомились...
Лев Кассиль. «Девушка со вкусом». «Работница» №3. Март. 1958.

Субкультуры 1950-х — первой половины 1980-х годов

Стиляги

Вторая половина XX в. ознаменовалась появлением новой социальной реалии — «неформальных» молодежных движений. Молодежь объединялась в сообщества всегда, но именно в это время появились сообщества нового типа. В соответствии с общемировыми тенденциями в Советском Союзе возникло течение стиляг. основополагающим для субкультуры было понятие «стиля»: «Главным методом выделиться из толпы тогда считалось быть “стильным”: в одежде, в причёске, в манере ходить, в умении танцевать “стилем”, в умении разговаривать на своем жаргоне»¹.

В этом перечне одежда была самым значимым способом субкультурной самопрезентации. По крайней мере, она была заметна окружающим в первую очередь: «Году в 60-м я увидел настоящего стилягу. Здесь, в Перми, — я чуть с велика не упал. Около Дома офицеров стоял старикан лет 30, одет как на картинке: брюки дудочкой, ботинки “на манной каше”, пиджак с плечами, галстук с обезьяной, кок на темени — ну всё. <...> Стиляга в моих глазах вырос, а мои приятели как будто уменьшились»². В данном случае контакт стороннего наблюдателя — пятнадцатилетнего юноши — со стилягой был исключительно визуальным, но и этого хватило, чтобы получить от него определенный посыл — не только эстетический, но и психологический и даже идеологический. Причем посыл был юношей воспринят и одобрен (хотя, возможно, и не отрефлексирован). Автор мемуаров расшифровывает этот посыл: на фоне советской утилитарности стиляги «добивались своего права на частную жизнь открыто и активно»³, они были «ходячими транспарантами, демонстрантами личной свободы»⁴. Самопрезентация через одежду оказывается здесь трансляцией таких ценностей, как индивидуализм, личная свобода самовыражения.

Как пишет в воспоминаниях А. Козлов, в разные годы стиляги следовали разным социокультурным образцам, что от-

¹ Козлов А. Козел на саксе. — М., 1998. С. 77.

² Киршин В. *Очерки частной жизни пермяков // Уральская новь. 2002. № 13.*

³ Там же.

⁴ Там же.

ражало изменения системы ценностей как в субкультуре, так и в советском обществе вообще. В конце 1940-х и начале 1950-х годов (в годы сталинизма) стильность не обязательно предполагала наличие фирменной одежды, «отношение к вещам было еще не таким требовательным, как позднее. Главное, чтобы это было “стильно”, то есть не как у “жлобов”. Поэтому допускалось носить некоторые вещи, сшитые на заказ, у специального портного, который шел на уступки заказчику и делал нечто поперек своему и общественному вкусу. <...>. Поэтому стильная публика на “Бродвее” иногда выглядела весьма своеобразно, вычурно и вызывающе утрированно»⁵. «Позднее, во второй половине 50-х,

«
**Если обнаруживались признаки
подделки, ее хозяин покрывался
позором со словами: «Чувачок,
это совпаршив!»**
»

на волне начавшихся разоблачений культа личности <...> модных, прозападно ориентированных молодых людей стало больше, и они как-то сами собой распались на разные категории. Прежде всего, на “фирменников”, то есть тех, кто носил только фирменные, иностранные вещи, и “бесфирменников”, позволявших себе одеваться в “совпаршив”⁶. При этом «из-за страшного дефицита настоящих, “фирменных”, шмоток появились своеобразные “кулибины”, пытавшиеся подделывать сшитые по всем правилам пиджаки, брюки или рубашки под “фирму”. <...> Эта одежда шла на продажу как заграничная, и многие неопытные модники покупались, думая, что им повезло. На “Бродвее” нередко бывали такие сцены: приходил счастливый обладатель новой “фирменной” вещи, чтобы продемонстрировать ее. Его обступали знатоки,

⁵ Козлов А. Козел на саксе. — М., 1998. С. 84.

⁶ Там же. С. 85.

и начиналась экспертиза. Если обнаруживались признаки подделки, ее хозяин покрывался позором со словами: “Чувачок, это совпаршив!”⁷. Если в начале 1950-х через одежду выражалась оппозиция «унифицированное/индивидуальное», то во второй половине 1950-х добавилась оппозиция «нефирменное/фирменное»; иначе говоря, оформилась еще одна субкультурная ценность — западный образ жизни как социокультурный прототип; среди стилиг появилась прослойка «штатников», ориентированных исключительно на Запад. Несомненно, что данная трансформация произошла вследствие изменений в советском обществе, переходящем от сталинизма к относительно либеральным временам хрущевской оттепели.



Уличная молодежь

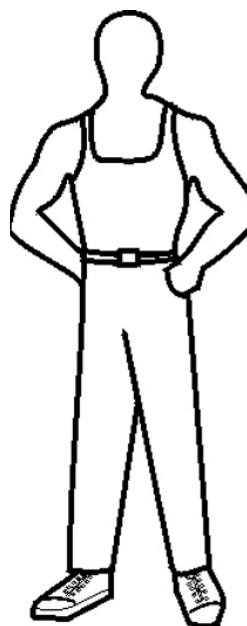
Рассматривая молодежные уличные сообщества советских городов⁸, мы обнаружили, что они, несмотря на территориальную удаленность друг от друга и отсутствие межгрупповой коммуникации, достаточно сходны между собой. В том числе

⁷ Там же. С. 85.

⁸ Молодежные уличные группировки: введение в проблематику / Сост. Д.В. Громов. — М.: ИЭА РАН, 2009.

можно выявить и общую стилистику в одежде.

Поскольку объединения были *уличными*, то и одежда у них была такой, чтобы удобно было носить на улице: «Мы так одевались — по-легкому. Спортивные штаны — зимой и летом. Летом — спортивный костюм, кроссовки. А зимой — телогрейки» (ПМА)⁹.



Типичный уличный пацанский дресс-код в середине 1980-х (Подмосковье): летом майка-«качковка», брюки, спортивная обувь
© Рисунок Д.В. Громова

«Пацанская» одежда должна была быть такой, чтобы не пачкаться, не стеснять движений, не быть дорогостоящей. В уличных компаниях ценились сила, ловкость, спортивность — и поэтому на каждый день часто использовалась спортивная



Типичный уличный пацанский дресс-код в середине 1980-х (Подмосковье): зимой – телогрейка, вязаная шапка, брюки, ботинки
© Рисунок Д.В. Громова

⁹ Здесь и далее — полевые материалы автора.

одежда. Так, в приведенном выше высказывании упоминаются спортивные штаны, спортивный костюм, кроссовки.

Ценными в уличных компаниях (куда входили почти исключительно юноши) были категории, связанные с маскулинностью, мужественностью, часто имевшей брутальный оттенок.

Одним из образцов, на которые ориентировались уличные подростки и юноши, была военная эстетика. Служба в армии в те годы была делом престижным (по крайней мере, в среде уличной молодежи), «косить» от армии было не принято. Отсюда — наличие в молодежной одежде армейских элементов, например, ремней: «Ценились солдатские ремни как оружие, офицерские — как понт. Боец накручивал ремень на руку одним щелчком и размахивал увесистой бляхой, как кистенем»¹⁰.

«

Перед дракой надевали вязанные шапки одного фасона или повязывали шарфы поверх воротников.

»

Среди «военных» элементов одежды тех лет — тельняшки и кирзовые сапоги, причем ношение сапог было продиктовано не столько армейской эстетикой, сколько обычным удобством для уличных прогулок: «Надевались сапоги — кирзовые или резиновые. Тем более у нас в Бескудникове по-другому ходить и нельзя было — новый район, грязи по колено» (ПМА).

Наконец, маскулинной ценностью уличных компаний были физическая сила и ловкость. Во внешней стилистике это проявлялось через уже упоминавшийся нами интерес к спортивной одежде и одежде, удобной для экстремального уличного времяпрепровождения.

Между уличными объединениями часто происходили конфликты; умение драться было также одной из значимых

¹⁰ Киршин В. Очерки частной жизни пермяков // Уральская новь. 2002. № 13.

ценностей. С помощью одежды обеспечивалась безошибочная идентификация своих в ходе драки, тем более в случаях, когда участники одной группы могли не знать друг друга, или в условиях плохой видимости. Для этого перед дракой надевали вязанные шапки одного фасона или повязывали шарфы поверх воротников.



Женская юбка, сшитая из мужских галстуков. Выполнена В. Теплышевым (Дзен-Баптистом) как реплика хипповской одежды начала 1970-х годов, из собрания Т. Теплышевой

Хиппи

Конец 1960-х годов знаменуется появлением новой молодежной субкультуры — хиппи.

И на Западе, и в Советском Союзе это движение было протестным (правда, с разной спецификой). Культура советских хиппи (как и в случае со стилягами) была построена на противопоставлении обществу с его коммунистической идеологией и унифицированной повседневностью. Только стиляги противопоставляли «совку» определенные элегантность и щегольство, а хиппи, наоборот, подчеркнуто, вызывающе, до неприличия (по тогдашним меркам) «приносили» свой «дресс-код». Нормой были потертость, неряшливость и специфическая эстетизированная бедность хипповой одежды.

Эстетика хиппи предполагала созерцательность, «нена-

пряжность», неторопливость, естественность, пренебрежение к материальной стороне жизни при интересе к жизни духовной, пренебрежение к технотронным ценностям в противовес ценностям гуманитарным. Соответственно, перечисленные ценности проявлялись и в манере одеваться. Была популярна одежда, не сковывающая движений, дающая свободу телу: у девушек — широкие длинные юбки, у юношей — рубахи навыпуск. «Природность» и пренебрежение к материальному диктовали интерес к использованию в одежде грубых, простых тканей, несложных фасонов и игнорированию дорогостоящей, респектабельной одежды.



Женская юбка, сшитая из мужских галстуков. Выполнена В. Теплышевым (Дзен-Баптистом) как реплика хипповской одежды начала 1970-х годов, из собрания Т. Теплышевой

При большом интересе к украшениям дорогостоящие украшения не использовались — бижутерия была дешевой и часто самодельной, изготавливалась из бисера, кожи, дерева и прочих недорогих, часто «природных», материалов. Наиболее характерным хипповским украшением была фенька (бисерный браслет), фактически бывшая знаком субкультурной самоидентификации.

Отращивание длинных, свободно спадающих волос привело к возникновению специального элемента одежды — шнурка, поддерживающего волосы (хайратника).

Еще одна ценность хипповской субкультуры — свобода повседневного поведения: в городе хиппи легко можно представить сидящим на асфальте или ночующим в лифтовом холле многоэтажного дома; во время дальних поездок (путешествия являются одним из видов субкультурной деятельности) для хиппи типичны автостоп, безбилетная езда и жизнь

на природе. Такому поведению вполне соответствует и одежда — практичная и немаркая.

В целом «неряшливость, иногда просто грязь в одежде и квартире — тоже демонстрация пребывания вне культуры. То есть “природность” в Системном смысле — опять-таки знак экстернальности, выпадения из культурной среды»¹¹.

«

Потертость, неряшливость и специфическая эстетизированная бедность хипповой одежды.

»

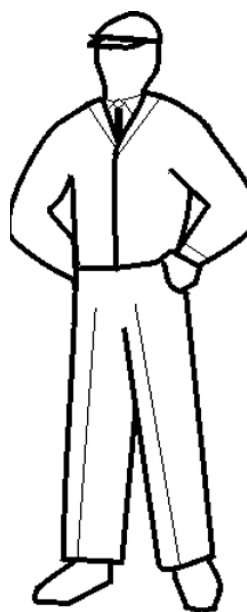
Комсомольские работники

Комсомольские работники в советские времена составляли отдельную специфическую субкультуру, обусловленную официальной структурой общества. Молодые люди, шедшие в комсомол, фактически становились на лестницу карьерного роста, они брали на себя функции посредников между рядовыми комсомольцами (а в ВЛКСМ входила практически вся советская молодежь) и государством. Соответственно, ценным качеством для членов данной субкультуры было, помимо прочего, умение производить впечатление на окружающих, быть представительными и респектабельными. В отличие от руководящих партийных и государственных работников, «комсомольские вожаки» конструировали свою респектабельность с поправкой на молодость. Их одежда должна была быть как минимум «приличной», аккуратной, представительной, идеологически выдержанной. Многие комсомольские работники (по крайней мере, в начале 1980-х гг.) носили строгие костюмы, благодаря чему заслуживали у «неформалов» ерническое прозвище «костюмированной молодежи».

¹¹ Щепанская Т.Б. Символика молодежной субкультуры: опыт этнографического исследования системы 1986—1989 гг. — СПб., 1993. С. 61.

Субкультуры 1985—1995 годов

Перестройка стимулировала развитие разнообразных форм общественного самовыражения. В том числе резко вырос интерес молодежи к «неформальным» объединениям. Помимо старых субкультур (хиппи, панков, членов КСП и др.) появились и субкультуры новые, иногда даже уникальные, не имеющие аналогов на Западе.



Дресс-код любера: куртка, брюки (часто наглаженные), кепка, иногда галстук и светлая рубашка
© Рисунок Д.В. Громова

Любера

Молодежные уличные группировки подмосковных Люберец¹² на первых этапах своего существования мало чем отличались от аналогичных группировок в других городах Советского Союза. основополагающим сплачивающим фактором для любителей были занятия силовыми видами спорта — в частности, культуризмом. Соответственно, в одежде они придерживались «спортивного» стиля: в теплое время года носили спортивную одежду, зимой — телогрейки. В середине 1980-х годов у люберецких возникла мода на широкие клетчатые штаны. В начале 1987 года сформировался «классический» люберский костюм: широкие штаны, куртка, светлая рубашка, темный галстук и кепка. Данный костюм возник во многом искусственно, благодаря тому, что он был описан в нашумевших публикациях

¹² Громов Д.В. Люберецкие уличные молодежные компании 1980-х годов: субкультура на перепутье истории // Этнографическое обозрение. 2006. № 4. С. 23—38.

о люберах, поэтому мы поостереглись бы рассматривать его как отображение субкультурных ценностей. А вот широкие брюки, мода на которые возникла «сама по себе», действительно рассматривались как отображение субкультурных ценностей. Любера относились к числу маскулинных субкультур, ценностью здесь была мужественность, выраженная в силе и своеобразной советской «правильности». Соответственно, в те годы нам доводилось слышать мнение, что широкие штаны — одежда «настоящего мужика», их ширина как бы подчеркивает, что внутри скрывается нечто мощное и крупное, хотя штаны целомудренно скрывают это «нечто» от взглядов окружающих. Маскулинные поклонники широких штанов порицали «неформалов», которые носили обтягивающие джинсы, за то, что они якобы выставляют свое тело напоказ, «как женщины».



Узнаваемый образ любера в оформлении школьного стадиона. 2006 год
© Фото Д.В. Громова

Примечательно, что мода на широкие штаны, насколько нам удалось установить, в те годы существовала преимущественно в маскулинных уличных компаниях. Так, например, их носили в поволжских городах, славившихся своими пацанскими группами.

Байкеры

Традиционно существовавший у подростков и юношей Советского Союза интерес к мотоспорту стал одной из причин возникновения в середине 1980-х гг. субкультуры байкеров; на тот

момент это движение было молодежным. Имидж байкера был заимствован с Запада, но байкерская одежда обусловлена не только заимствованием зарубежного образца, но и практической необходимостью: «Всякий, кто хочет ездить на мотоцикле в нашем климате, рано или поздно оденется в кожу, рано или поздно — в черную. Это не выпендрож, это жизненная необходимость. Любые мягкие, маркие и продуваемые материалы в считанные дни порвутся в клочья, измажутся навсегда и уложат вас в постель с воспалением легких. <...> Так что ко-суха, кожаные штаны, кожаные банданы, надежная обувь, кожаные прибаломбасы типа ключниц, сигаретниц и прочее для байкера в первую очередь — средства выживания и только во вторую — роскошь и простор для самовыражения»¹³.

«

**Широкие штаны — одежда
«настоящего мужика»,
их ширина как бы
подчеркивает, что внутри
скрывается нечто мощное
и крупное.**

»

Обусловленный практической необходимостью, костюм байкеров вполне соответствует и их эстетике романтизированной брутальной маскулинности. Бытует мнение, что именно у байкеров переняли кожаную одежду представители некоторых молодежных субкультур, не чуждых данной эстетике, — например, поклонники рок-музыки (прежде всего, металлисты).

¹³ Бредова З. Беспечные наездники // Пчела. 2000. № 26—27.

Субкультуры 1996—2005 годов

В течение последующего десятилетия молодежные сообщества претерпели очередные изменения, что проявляется, в частности, и в субкультурной одежде.

Прежде всего, изменилось отношение к этой одежде. Общество стало более терпимым к нестандартности во внешнем виде, в общественном сознании стало все больше закрепляться мнение, что «каждый одевается так, как он хочет». Молодой человек, одевшийся «неформально», уже значительно меньше рискует получить замечание от старших или зуботычину от сверстников. Соответственно, и отношение к одежде изменилось — если раньше ношение необычного «прикида» было

«

**— Всякий, кто хочет ездить
на мотоцикле в нашем климате,
рано или поздно оденется
в кожу, рано или поздно —
в черную.**

»

экстремальной практикой, провокацией, то сейчас «провокационность» значительно уменьшилась и видоизменилась.

Одежда «неформальных» молодежных субкультур все более становится объектом промышленного производства. Если раньше «неформалы» изготавливали одежду и аксессуары, как правило, самостоятельно, то теперь каждый желающий может купить в специализированном магазине импортную или отечественную одежду по своему усмотрению или же вообще заказать производителю партию одежды для своего сообщества.

Скинхеды

Субкультура скинхедов возникла в конце 1960-х годов в Великобритании как движение рабочей молодежи с окраин. Ранние скинхеды были во многом сходны с советскими уличными

группами, например, с люберами начала 1980-х гг. Соответственно, и одежда скинхедов хоть и не похожа на гопническую внешне, но формировалась по тем же принципам — она практична, удобна для ношения на улице: куртка «бомбер» или «скутер», джинсы, рабочие ботинки *Dr. Martens*.

Одежда скинхеда удобна для драки: тяжелые ботинки придают мощь удару ноги, воротник «бомбера» мал, как считается, для того, чтобы противник не мог ухватиться за него в драке. «Ремень — с большой и привлекательной пряжкой <...> очень часто используется в качестве орудия ближнего боя, поэтому обычно скины выбирают пряжки потяжелее. Иногда края пряжки затачиваются или сама пряжка заливается свинцом»¹⁴.

« — Необходимо сделать
моду на маски, чтобы
потом на милицейской
видеозаписи беспорядков
нельзя было никого
опознать. »

У российских скинхедов драчливость проявлялась в ношении массивной цепочки, которая «является одним из самых грозных и распространенных средств ближнего боя <...>. Иногда скинами покупаются собачьи поводки и ошейники, на которых уже закреплен металлический хромированный карабин весом более пятидесяти граммов»¹⁵.

У скинхедов был велик интерес к военной символике, в частности, к одежде камуфляжных расцветок, военной обуви.

¹⁴ Беликов С.В. Скинхеды в России. — М., 2005. С. 85. Беликов С.В. Скинхеды в России. — М., 2005. С. 85.

¹⁵ Там же.

Дополнительную символическую нагрузку несли шнурки на ботинках: считается, что они указывают на принадлежность к той или иной группе скинхедов. «Белые шнурки — сторонник *White Power* идеологии — расист. Коричневые шнурки — сторонник NS идеологии — неонацист. Красные шнурки — бритоголовый, придерживающийся коммунистической или леворадикальной ориентации»¹⁶.



Политические активисты левой направленности: советская символика, британский флаг как повязка, камуфляж, закрывание лиц. Первомайская демонстрация 2006 года
© Фото Д.В. Громова



© Фото Д.В. Громова



Оппозиционеры-радикалы позиционируют себя с помощью темных цветов, участники провластных движений — с помощью светлых: активисты НБП и движения «Наши», 2007 год
© Фото Д.В. Громова

Политические радикалы

В конце 1990-х — начале 2000-х годов в России сформировался широкий спектр политических молодежных организаций. В частности, выделялись движения левой, ультралевой и национал-большевистской направленности. В одежде этих на-

¹⁶ Там же.

правлений были заметны ориентация на левацкие ценности (демократичность, революционность), а также отсылки к историческим революционным прототипам (например, черно-белые палестинские платки)¹⁷.

В одежде радикалов было сильно влияние военного стиля. Причем это стиль, скорее, даже не военного — солдата или офицера, — а «городского партизана». Это одежда камуфляжная и цвета хаки (брюки, куртки, жилеты, футболки), с военными нашивками и надписями, а также ботинки военного образца. «Я ношу только кеды и берцы», — заявила одна из наших информанток, 18-летняя девушка, выделив из всего ассортимента обуви только военную (берцы) и непритязательную спортивную (кеды).

«

**В одежде «революционных»
групп молодежи
преобладали черные
и темные тона, в одежде
молодых пропутинских
активистов — светлые.**

»

Один из способов создания «партизанской» экстремальности через одежду — закрывание лица во время акции. Для этого использовались платки (в том числе с революционной символикой), «террористические» маски с прорезями для глаз, марлевые повязки. Алексей Цветков, собственно, и введший моду на данный элемент одежды, подводил под нее следующее идеологическое обоснование: «Необходимо сделать моду на маски, чтобы потом на милицейской видеозаписи беспорядков нельзя было никого опознать. Если вся страна так оденется,

¹⁷ Громов Д.В. Уличные акции (молодежный политический активизм в России). — М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2012.

сбудется наконец мечта анархистов — государство внезапно перестанет существовать, так как граждане почувствуют себя совершенно неуязвимыми для закона... Мир людей в масках прекрасен. Никто не застрахован от удара ломом по голове, но никому не заказано самому использовать тот же лом. Это ли не равенство?»¹⁸

Исследователь Аглая Топорова, описывая Санкт-Петербургских национал-большевиков, назвала их «неопрятными, некрасиво одетыми»¹⁹. У нас создалось впечатление о московских национал-большевиках как о людях не столько неряшливых, сколько не придающих большого значения одежде. Мы получили от наших информантов несколько интерпретаций такого стиля. Во-первых, небрежность в одежде рассматривалась как следствие «военно-партизанской» эстетики. Во-вторых, она объяснялась тем, что интересы молодых радикалов направлены не на материальное, а на духовное: «Тот, кто думает о преобразовании социального устройства, не будет думать об одежде». Идейная направленность радикалов (особенно левых) предполагает равенство и демократизм — соответственно, равенство подчеркивается и через «демократическую» одежду. Часто приводилось и еще одно объяснение (впрочем, не исключаящее двух первых) — небрежность одежды обусловлена низким уровнем доходов радикалов и неустроенностью их быта.

В одежде «революционных» групп молодежи преобладали черные и темные тона, в одежде молодых пропутинских активистов — светлые. Такая закономерность явно не случайна. Темные цвета соответствуют эстетике скрытости, угнетенности, партизанской борьбы, смерти. Светлые тона, напротив, демонстрируют открытость, легальность, респектабельность, позитивный настрой.

Завседатаи «модных» клубов

С появлением в середине 1990-х годов целой сети разнообразных клубов появилось новое для молодежной среды явление — регуляция одежды с помощью фэйс-контроля. Охранники некоторых клубов наделяются полномочием не допускать внутрь тех, кто, по их мнению, не соответствует стилю, принятому в данном клубе (иногда с этих людей взимается дополни-

¹⁸ Цветков А. Мне тепло в моей маске // Неделя. 1995. № 19.

¹⁹ Топорова А. «Нацболы» в Санкт-Петербурге: образы и повседневность // Молодежные движения и субкультуры Петербурга. — СПб., 1999. С. 117—118.

тельная — как правило, крупная — плата).

Завсегдатаи клубов являются носителями локальной системы ценностей: они испытывают интерес к определенному музыкальному стилю, определенному стилю поведения. Они ожидают видеть в клубе только «своих», и предполагается, что «свойство» проявляется через одежду: «Необходимо отдавать себе отчет, что, направляясь в заведение со своим стилем, вы должны принять правила поведения заведения, стать участником пати, а не экскурсантом в зоопарке»²⁰. Фейс-контроль, как правило, вводится в дорогих клубах; скупиться здесь не принято, и посетитель, одетый в недостаточно дорогую и нефирменную одежду, выдает собственную неплатежеспособность. «Лохам здесь не место», — сформулировала критерий допуска одна из наших информанток (ПМА).

«

В клубе Black&White фейс-контроль «пропускал всех, кроме тех, кто был пафосно одет».

»

Приведем несколько высказываний, оставленных в начале 2000-х на форуме сайта *ClubNews*, посвященного клубной жизни: «Сам с минска, в клубе изюм отказали другу во входу, заявив “вы не подходите по формату клуба”. как такие унижительные вещи может говорить охранник клуба?» Даже по стилю сообщения видно, что его автор — «чужой» на модной тусовке. А вот авторы следующих постингов, не сдавшие экзамен на фейс-контроль, стараются дискутировать с клубной охраной на уровне компетентных «своих»: «Хотя клуб ПМЖ и входит 3 лучших клубов, хочется отметить, что в клубе очень жесткий фейс контроль, что самое “интересное” впускают таких стримаков, а людей в модной одежде нет?? где логика???» В клубе

Black&White фейс-контроль «пропускал всех, кроме тех, кто был пафосно одет».

Готы

Субкультура готов основана на «готической» эстетике мистики, мрака, смерти. Соответственно, «по большей части готы носят черные одежды, красят ногти, волосы и губы в черный цвет и подводят глаза»²¹.

«

**Демократичный стиль
используется группами,
относящимися с подчеркнутым
равнодушием к материальным
ценностям и с пиететом
— к ценностям духовным
и интеллектуальным.**

»

Средний возраст пребывания в субкультуре в середине 2000-х составлял 15—18 лет. Здесь преобладали девушки. «Девический» характер субкультуры, а также свойственное готам стремление к артистизму и самовыражению стимулируют большое внимание к внешнему виду, в частности, к одежде. Описания субкультурной одежды готов (платьев, юбок, корсетов, кринолинов, украшений и т.д.) объемны и детальны. Увлеченность внешним самовыражением ведет к образованию в рамках готической эстетики многочисленных стилевых течений: так, упоминаются готы антикварные, ренессансные, романтические, викторианские, рабы корпораций, киберготы, глиттерготы, цыгане, хиппи, фетишисты, панк-готы, вестерн-готы, вампиры, андрогины.

Одежда в стиле унисекс

Одежда молодежных субкультур различна в гендерном отношении: в одних случаях существуют и мужской, и женский варианты костюма, в других практикуется стиль унисекс.

«Неформальные» молодежные сообщества в большинстве случаев склонны именно к одежде в стиле унисекс. Т.Б. Щепанская рассматривает это как следствие определенной ценностной системы, обусловленной лиминальностью молодежи: «Маргинальность типичного пипла выражается <...> и в неопределенности гендерного статуса. В Системе большинство составляет молодежь добрачного возраста, отошедшая от родительской, но не образовавшая собственной семьи. Гендерная неопределенность проявляется и внешне, в демонстративной бесполости прикида, характерной для большинства молодежных тусовок <...> Символическая неопределенность пола, характерная для большей части пипла изначально, предполагает актуальность для этой среды задачи гендерного самоопределения, которая включает два аспекта: конструирования гендерных ролей (осознание себя как мужчины, женщины, выбор соответствующих полу моделей поведения и стратегий самореализации) и гендерных отношений (поиск партнера)»²².

Помимо этого мы бы еще отметили несколько причин «неформального» интереса к унисексу.

Во-первых, многие молодежные сообщества (особенно те, в которых высок нормативный уровень агрессивности) являются преимущественно мужскими. Девушка, входя в эти сообщества, оказывается в сфере мужского, включается в мужскую деятельность и вынуждена подчиняться правилам, существующим в этой сфере. Так, «в тусовке скинхедов есть два типа девушек. Первые — женственные — это подружки скинхедов. Вторые — грубые, мужиковатые, одевающиеся по-мужски — это товарищи, члены группы» (ПМА). Как видно из данного высказывания, «женственные» девушки, собственно, не входят в субкультуру, находятся на ее периферии — это личные подружки юношей-скинхедов. Те же, кто входит в это сугубо мужское сообщество, действуют согласно мужскому образу (что выражается в том числе и через одежду). Подобная категория маскулинных девушек встречается и в других («мужских») субкультурах (например, в некоторых политизированных группах).

Во-вторых, ношение «неформалками» мужского костюма

²¹ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX—XX вв. — М., 2003. С. 173—174.

во многом обуславливается практическими соображениями. Деятельность, ценная для субкультуры, часто предполагает экстремальность: территориальные перемещения, двигательную активность, холод, угрозу физического нападения. Туристический поход, ночлег на природе, катание на мотоцикле, долгое стояние на трибуне стадиона — для этих и прочих действий мужская одежда (сформировавшаяся изначально как одежда для повседневной мужской активности) действительно удобнее.

Некоторые устойчивые стили одежды

Рассмотрев комплексы молодежной одежды на протяжении полувека, мы можем выявить некоторые стили, которые воспроизводятся разными субкультурами из десятилетия в десятилетие и могут быть рассмотрены как своеобразные константы.

Одежда для драки традиционна для «уличных» мужских групп, в которых ценятся сила, ловкость, драчливость и культивируется брутальный маскулинный идеал «настоящего пацана». В советских уличных компаниях под «одеждой для драки» подразумевалась, прежде всего, спортивная одежда. В различных субкультурах встречаются случаи введения в костюм тяжелых предметов, которые могли бы использоваться как оружие, — цепей, ремней с тяжелыми бляхами (металлисты); к этому же ряду относятся тяжелые ботинки (скинхеды). Ценится одежда, не сковывающая движений (любера, рэперы).

Стиль милитари также типичен для групп, склонных к брутальной маскулинности, — например, для тех же уличных компаний (интерес уличных подростков и молодежи к военной одежде можно проследить с начала XX в.). Из современных «неформалов» военную одежду носят скинхеды, представители радикальных организаций, туристы. Стиль милитари позволяет конструировать пространство экстремальности, к которой склонны представители этих групп.

Демократичный стиль используется группами, относящимися с подчеркнутым равнодушием к материальным ценностям и с пиететом — к ценностям духовным и интеллектуальным. В советские времена «демократичная» одежда была свойственна членам молодежных творческих групп. До настоящего времени эта тенденция не дожила — по крайней мере, опрос, проведенный нами среди студентов одного из московских вузов, не выявил у них знакомства с подобным типажом. В наши дни пренебрежительное отношение к одежде можно наблюдать у участников молодежных политизированных дви-

жений, особенно оппозиционных.

Респектабельность одежды может быть достигнута за счет ее строгости и/или дороговизны.

Ношение **строгой** одежды призвано подчеркнуть добропорядочность, активность, направленность на жизненный успех. В советские времена такой стиль одежды практиковался комсомольскими работниками. В современной России строгая респектабельная одежда используется в некоторых профессиональных коллективах (причем фирмы со строгим дресс-кодом часто делают ставку на молодежь). «Приличная» одежда приветствуется и в некоторых религиозных группах.

Дорогостоящая и фирменная одежда дает несколько иной ракурс молодежной респектабельности. Через такой стиль демонстрируются элитарность и высокий уровень доходов. В советские времена ношение фирменной одежды было помимо прочего своеобразной демонстрацией причастности к каналам перераспределения дефицита; в современной России примером групп, практикующих ношение дорогостоящей фирменной одежды, являются некоторые «модные» клубные тусовки.

Повторяемость стилей молодежной субкультурной одежды обусловлена повторяемостью типов субкультур. Возникая в разных культурно-исторических ситуациях, они притягивают в свои ряды молодых людей, имеющих один и тот же психо-социальный тип личности (жизненные установки, уровень агрессивности, тревожности и т.д.), относящихся к сходным социальным слоям (интеллигенции, рабочим и т.д.), склонных к сходным видам деятельности (творчеству, спорту, социальной протестности и т.д.). Объединения, основанные на типичных повторяющихся факторах, формируют системы ценностей, повторяющиеся независимо от различия культурно-исторических ситуаций. Соответственно, типичные системы ценностей формируют типичные, повторяющиеся стили одежды.

Танцуй и умри



Философ Бенджамин Нойс об электронной музыке, устаревании, трении и эстетике акселерации

Разногласия» публикуют эссе философа и теоретика культуры Бенджамина Нойса о трансформациях электронной музыки с 1980-х годов, вышедшее впервые в 2014 году. Будучи марксистом, Нойс размышляет о связях производственных структур с музыкой — как если бы автор «Социологии музыки» Теодор Адорно писал о техно. Применяя понятия «трение» и «напряжение», Нойс пытается представить проблему современного акселерационизма в диалектическом виде и дать ей практическое измерение в анализе музыки.

С английского текст перевела Элла Россман.

Современность — это момент постоянного ускорения. Таков типичный диагноз нашей эпохе, опирающийся на идеи социолога Хартмута Розы о тоталитарном характере социального

ускорения. Однако я говорю о другом. Я имею в виду появление новых модусов акселерационистского мышления, в которых силы ускорения рассматриваются как средство для анализа существующих форм знания и технологий, способных стать источником для некапиталистического будущего. С этой точки зрения мы не ускоряемся вовсе или ускоряемся недостаточно. Утопая в капиталистическом кризисе, мы сталкиваемся с истощением утопических обещаний ускорения, питавших весь авангард XX века, от итальянских футуристов до художников британской «Независимой группы» 50-х. Маринетти в «Манифесте футуризма» провозглашал: «Молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь!»¹ Ускорение принадлежало молодым, всем тем, кто способен потеснить своих старших современников, превращая их во что-то архаичное. В наше время мы являемся свидетелями своего рода «пердела», борьбы за перераспределение этого ускорения, чтобы вернуть «страсть к реальному» (Бадью), свойственную авангардному искусству. Мы отчаянно пытаемся покинуть ветхий дом капиталистической системы и вернуться (фигурально) к юности переизобретения. Я бы хотел прочертить следы этой борьбы в формальных приемах современной танцевальной музыки. Ее ускоряющийся ритм, выраженный в росте числа ударов в минуту (*bpm*), превращает танцевальные композиции в эстетическую модель, позволяющую реактуализировать идею об ускорении. По этой причине она часто рассматривается теоретиками акселерационизма.

Однако сама идея о необходимости акселерации проблематична. Она основана на уже доступных нам образах ускорения, очень неоднозначных, и, подобно другим способам представить себе будущее, может представлять собой лишь память об ускорениях прошлого. Как я покажу, в этих образах часто теряется важность напряжения (*tension*) и трения (*friction*). Тем не менее говорить об акселерационизме важно: он отражает чаяние людей преодолеть капитализм, который превратился в систему хаотичную и в то же самое время — статичную. Кажущаяся монополия капитализма на ускорение подталкивает нас к тому, чтобы выявлять новые его формы, способные противостоять капиталистической системе. [Арт-критик и куратор] Жан Морено (2013) в своей вступительной статье к выпуску журнала *e-flux*, посвященному акселерационистской

¹ Перевод цит. по: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. — М.: Прогресс, 1986. С. 158 —162.

эстетике, утверждает, что она дает нам возможность найти компромисс между «новаторскими картографическими упражнениями» и «тупиковыми нигилистическими идеями». Она способна расколдовать для нас настоящее.

«

Утопая в капиталистическом кризисе, мы сталкиваемся с истощением утопических обещаний ускорения.

»

Мой критический анализ электронной музыки будет включать в себя три важных исторических этапа. Первый связан с т.н. классическим акселерационизмом. Речь идет о работе Ника Лэнда и его коллег из *Cybernetic Culture Research Unit (CCRU)*, которая проводилась в 1990-е годы в британском Университете Уорвик. Лэнд придал «панковую» провокативную форму предыдущим аргументам в пользу социального ускорения, позволяющего выйти к пределам капитализма. Его идеи были синонимичны развитию рейва в жанрах джангл и драм-н-бейс, появившихся в Британии и основанных на быстром ломаном ритме в 160—180 *bpm*. Второй важный этап в моей критической реконструкции — появление детройт-техно (первая половина 1980-х) и возникновение техно как отдельного жанра современной музыки. Этот «саморефлексивно-афрофутуристический», по описанию теоретика Кодво Эшуна, жанр создал новую, открыто постиндустриальную, акселерационистскую эстетику. И, наконец, третий хронологический период в моем анализе — современная танцевальная музыка. Я рассмотрю ее в связи с современным акселерационизмом. В этой части станет очевидным напряжение, которое появляется, когда мы обращаемся к настоящему моменту и рассуждаем о том, как высвобождаются силы ускорения в наше время.

Ингуманистический танцпол

Ник Лэнд и его коллеги из *CCRU* сформировали тезисы «классического акселерационизма», свидетельствуя постоянное ускорение капитала с его ростом цен и поглощением всех сфер жизни нечеловечным рынком. Развивая идеи «Анти-Эдипа» Делеза и Гваттари, Лэнд настаивает, что только псевдо- или антиакадемические формы способны ухватить эти процессы. Однако там, где Делез и Гваттари отступались от детерриторизации, Лэнд ее намеренно форсирует:



Nick Land

Philosopher

«Машинная революция должна пойти в сторону, противоположную социалистическому регулированию производства. Нужно двигаться к еще более разнузданной маркетизации, к полному уничтожению привычных социальных полей. Нам необходимо идти вперед, в ногу с рынком, декодированием и детерриторизацией. Невозможно уйти слишком далеко по пути детерриторизации, вы еще ничего не видели!» (Лэнд, 2013). Для Делеза и Гваттари «абсолютная детерриторизация» асимптотична: на ней можно настаивать, но при этом она недостижима. Для Лэнда же она уже наступила, но в будущем — а именно в 2012 году. Необходимо отметить, что ее реализация на языке *CCRU* именовалась «суеверием», то есть была «перформативной фикцией» (*CCRU*, 1999), в то время как настоящее 1990-х уже было взломано киберпартизанами из будущего. Это будущее излучало в настоящее уже-состоявшуюся тотальную детерриторизацию: наркотики, научная фантастика, джангл,

теория, биотехнологии — таковы ее следы. Все это возвещало о грядущем предугаданном коллапсе, как если бы «усики будущего прощупывали прошлое».

Одним из таких главных предзнаменований был пострейв: джангл и драм-н-бейс. В этой танцевальной культуре интенсифицированной скорости «предстоящее вымирание человечества стало доступным на танцполе». Не «танцуй или умри»,

«

**Не «танцуй или умри»,
а «танцуй и умри»: бит
джангла предвещает нам
наше нечеловеческое
состояние.**

»

а «танцуй и умри»: бит джангла предвещает нам наше нечеловеческое состояние. Треки, использующие сэмплы научно-фантастических фильмов вроде «Терминатора» (1992) и «Хищника-2» (1993), прочитывались Лэндом как зарождающееся на глазах будущее человечества, растворенного и потерянного в потоках детерриториализированного капитала. Джангл был своего рода «уличным футуризмом», популярным авангардом, в своих темных формах (жирные басы, сверхъестественные и жуткие сэмплы) прочерчивающим фигуры вымирания сквозь яркое веселье.

https://www.youtube.com/watch?list=PLBF47_C22XbP4mfyLHDEEsKKxip7jRYnw&v=ABmA1kRTKVM

Комбинация электронной музыки и наркотиков сделала возможным «практический антигуманизм»: под действием веществ происходит потеря ощущения собственного «я», которая на рейве сочетается с чувством растворения в движении и звуке. Здесь не осталось ничего от надежд некоторых пред-

ставителей рейв-движения на возрождение коммунального опыта. Объединившись с новыми «дионисийскими коллективами», Ник Лэнд и *CCRU* шли за нарочито кошмарной интеграцией человеческого и машинного. Это был не неопрIMITивизм, а неофутуризм. Однако подобная контрмифология все еще оставалась мифологией, не заинтересованной в политических, социальных и экономических противоречиях рейв-культуры. Она должна была результировать эти противоречия в экстазе нечеловеческого, принесшего в жертву все надежды на коллективное и социальное.



Неудивительно, что такая теоретическая фантазия в конце концов аннулировала саму себя. Ее логическим следствием было исчезновение всего человеческого, как будто состояние абсолютной детерриториализации уже было достигнуто. Все это — уже знакомый вариант устаревания по Маринетти. Вместо героического нарратива последнего, вместо ницшеанских по своей сути идей о необходимости нового юного «сверхчеловека» — идеи Лэнда приравнивали ускорение и вымирание, предъявляя изнанку капитализма. Единственный оставшийся субъект — это внечеловеческие силы желания и либидо, неотличимое от капиталистического производства. Лэнд и *CCRU* оказались растворяющимся связующим звеном между знаменаниями будущего и, как они считали, уже-реализованным будущим акселерации.

Конечно же, это будущее так и не наступило. Джангл и драм довольно быстро выдохлись. После недолгой гегемонии этих форм пострейва танцевальная культура сначала пошла

по пути все большей фрагментированности, постоянного роста числа стилей, а потом вернулась к конвенциональным формам *UK Garage*, где скорость упала до 130 в минуту, а ломаный ритм сменился размером в четыре четверти. Произошел «откат» к предшествующим формам танцевальной музыки, преимущественно к хаусу, к «живому» соулфул-звучанию. Этому процессу сопутствовало возвращение представителей танцевальных культур в объятия гедонистического капитализма: шампанское, модная одежда, дизайнерские бренды, а также более традиционные элементы клубной культуры. Все это выглядит

«

В последовавшей за джанглом и драм-н-бейсом музыкальной культуре произошла своего рода джентрификация разрушающей нечеловеческой силы капитала. Теперь взгляду предстал капитал «с человеческим лицом».

»

как какая-то более одомашненная форма культуры, нежели джангл. И действительно, ее можно назвать живым воплощением идеологии капитализма как такового. В последовавшей за джанглом и драм-н-бейсом музыке произошла своего рода джентрификация разрушающей нечеловеческой силы капитала. Теперь взгляду предстал капитал «с человеческим лицом», основная черта которого — показное потребление — вполне человечна по своей натуре.

Горькая ирония заключается в том, что в этом музыкальном контексте джангл и драм-н-бейс стали объектами нового типа музыкальной ностальгии для тех, чья молодость прошла

под эти ритмы. Эта возрастная группа потребляла устаревший пострейв совершенно так же, как другие группы — любой другой подобный продукт. Они посещали популярные ностальгические вечеринки и участвовали в трогательных собраниях. Диджеи и музыканты по-прежнему гастролируют, треки не перестают издаваться, но их форма за небольшими исключениями остается застывшей. Она как бы окаменела в 1990-е и с тех пор не видоизменяется. Этот процесс не является чем-то необычным, подобная судьба постигла многие авангардные течения в искусстве. Художники, мечтавшие уничтожить музеи, оказывались вскоре музейными экспонатами. В популярной культуре форма застывает куда быстрее, чем в искусстве. Однако до размышлений об этом Лэнд со товарищи так и не дошли:

«

Музыка отражает то, как мутирует в это время социальное пространство Детройта, переживающее «бегство белых», последовавшее за бунтами 1967 года, а потом деиндустриализацию и изменение репутации города.

»

они слишком много инвестировали в акселерационистскую эстетику своего времени, и, когда ожидаемое будущее так и не наступило, им осталась лишь ностальгия по этому несуществующему проекту.

Night Drive thru Babylon

Детройт-техно распространилось за пределы давшего ему имя го-

рода в первой половине 1980-х гг. Жанр основывался на подчеркнута акселерационистской эстетике: число битов в минуту возросло по сравнению с предшествовавшими хаусом и диско, такие остатки человеческого, как голос вокалиста и живые инструменты, доминировавшие в этих жанрах, были сведены к минимуму. На смену душевному вокалу пришел механизированный, постоянно повторяющийся сэмпл. Особенностью детройт-техно стало позитивное отношение к механизации или компьютеризации музыки в любом возможном виде. Образцом, фиксирующим эту страсть к повсеместной компьютеризации, стали альбомы группы *Kraftwerk* «*Man-Machine*» (1978) и «*Computer World*» (1981). Оба альбома оказали огромное влияние на становление детройт-техно, в котором сошлись изобретения пионеров электронной музыки с континента вроде групп *Kraftwerk*, *New Order*, *Depeche Mode* и идеи, появившиеся в других направлениях, например, в творчестве детройт-фанк-группы *Parliament / Funkadelic*. Апофеозом новой музыкальной формы стала запись «*It Is What It Is*» (1988) от *Rhythm is Rhythm's (aka Derrick May)*, танцевальный трек, прерываемый короткими сигналами, похожими на спутники Земли. Сохраняя составляющие фанка, детройт-техно одновременно стало все больше обращаться к элементам научно-фантастического футуризма в сочетании с мрачной фрагментированностью городских пространств. Такое сочетание можно найти, например, в композиции «*Night Drive thru Babylon*» от *Model 500*. Противоречивые элементы внутри этого музыкального направления создавали ощущение то ли новой утопии, то ли китча. Детройт-техно было постфордистской и постиндустриальной музыкой. В нем запечатлелось звучание деиндустриализированного мира. Техно вызывает у слушателя ощущение дискомфорта, особенно у современного, особенно если он знает, что случилось с Детройтом впоследствии. Техно — это стиль, как будто предназначенный для того, чтобы, используя выражение Брехта, «стереть следы» музыкального наследия Детройта, оставив в веках такой его символ, как лейбл *Motown*². По одному малоизвестному выражению Хуана Аткинса, одного из пионеров жанра техно, «Берри Горди создавал звучание *Motown* по тому же принципу, по которому создавали автомобили на конвейерной ленте фордовского завода. Сегодня на автомобильных фабриках машины создают при помощи роботов и компьютеров, и мне больше интересны эти роботы, нежели музыка Горди».

² В период расцвета техно в кризисе оказалась одна из известнейших детройтских звукозаписывающих компаний, *Motown Records*, которая распространяла популярную музыку, в частности, направления ритм-энд-блюза.

Берри Горди, основатель Motown, изначально был работником автопрома. Его лейбл основывался на фордистских принципах и представлял собой, метафорически говоря, линию бесперебойного производства нового звучания с бригадой сменных художников по обе стороны конвейера. Все эти ощущения от продукции Motown открыто визуализируются в промо-ролике группы Martha and the Vandellas на песню «Nowhere to Run» (1965): декорациями для ролика послужила реальная производственная линия на заводе Форда. На странноватой записи участницы группы, пританцовывая, проходят через фордовский магазин красок и цеха завода. Вокруг девушек — работники фабрики, по большей части афроамериканцы. Некоторые из них пытаются заигрывать с певицами, другие полностью их игнорируют, сосредоточившись на труде.

<https://www.youtube.com/watch?v=WR9pvGtyiHg>

Детройт-техно сегодня для всех стало олицетворением постиндустриального звучания и постиндустриального музыкального производства. Его создатели делали ставку на индивидуальность одиночек и привлечение новых технологий, таких, как сэмплеры и драм-машины. На заводах роботы заменили рабочих, а в музыке — команду музыкантов и оркестры. Вместо того чтобы отвергать такое положение дел, как происходит в музыке «синих воротничков» и в протестной музыкальной культуре 1970-х, детройт-техно с радостью приветствует новый мир, в котором «переменный капитал» (человеческая рабочая сила) сменяется «постоянным капиталом» (машинами). Музыка отражает то, как мутирует в это время социальное пространство Детройта, переживающее «бегство белых», следовавшее за бунтами 1967 года, а потом деиндустриализацию и изменение репутации города: теперь он мыслился еще и как точка на карте, где встретились музыканты Деррик Мей, Хуан Аткинс и Кевин Сандерсон, «Трио из Бельвилля», создатели нового жанра. В утопии, которую представляет нам техно, главным героем является нечеловеческое «я» робота, помещенное в декорации будущего из научно-фантастической литературы. По словам Кодво Эшуна, «продюсеры техно, такие, как Аткинс или Мей, обращались к фантазиям о киборгах, чтобы как можно дальше уйти от какой бы то ни было аутентичности звучания, чтобы обрести свой дом в этой отчужденной реальности». Названия групп (*Cybotron*, *Model 500*, *Drexciya*), лейблов

(*Transmat, Red Planet*), музыкальных композиций («*No UFOs*», «*Skynet*», «*Apollo*», «*Alpha Centauri*», «*Waveform2*»), а также изображения на обложках пластинок фиксируют этот ироничный, иногда совершенно китчевый, «футуризм» техно.

«

**Техно — это не просто
отстраненная фиксация
перехода к «новому
порядку», это моментальный
снимок коллапса больших
структур.**

»

Конечно, такое безусловное принятие новой реальности в детройт-техно не было беспроblemным. Деррик Мей, одна из главных фигур в этом музыкальном направлении, размышлял об этом следующим образом: «Фабрики закрываются, люди оказываются ненужными. Старый индустриальный Детройт разваливается на части, его каркас обрушен. Это настоящее преступление, это убийство, которое совершил американский капитализм. Шестилетние дети носят пушки, тысячи темнокожих больше и не думают о том, будут ли они когда-нибудь снова работать. В таком контексте невозможно писать гармоничную музыку. В Британии сейчас популярна группа *New Order* [“Новый порядок”], а наша музыка — это “новый беспорядок”, в ней много болезненного».

<https://www.youtube.com/watch?v=XFqXF7KMg9M>

На последнее суждение Мея я бы возразил: в случае техно бросается в глаза именно то, какой упорядоченной ощущается эта музыка. Слаженность и непрерывность техно отсылают нас к уравновешенности машинного механизма. Тем не менее

мы видим размышления о «беспорядочности» такой музыки, отражающие конфликты, которые порождает процесс деиндустриализации. Техно — это не просто отстраненная фиксация перехода к «новому порядку», это моментальный снимок коллапса больших структур.

Иными словами, мы снова имеем дело с логикой устаревания. Когда музыканты техно ставят своей целью показать, какой устаревшей в их время была музыка Motown, когда для этого они приходят к «слиянию» с машиной, реальности киборга, они в своей музыке фиксируют упадок старого фордистского порядка. При помощи элементов из научной фантастики нам рассказывают об изменении ситуации с рабочей силой на производстве, причем этот социальный феномен подается в отвлеченной атрибутике утопического футуризма, позволяющей игнорировать реальную дистопию Детройта. Многие музыканты впоследствии переехали из Детройта в Европу,

«

Напряженность детройт-техно периода его становления включала эмоцию страха, тревогу человека, который видит, как устаревает окружающая его реальность.

»

в Берлин или Амстердам, таким образом пытаюсь воплотить в жизнь собственную версию того, как можно избежать кризиса занятости в деиндустриализованном мире.

Техно само по себе, как и в случае с джанглом или драм-н-бейсом, стало объектом воздействия все тех же процессов устаревания. В дальнейшей жанр будет развиваться самыми раз-

ными путями, однако к сегодняшнему дню он стал лишь одной тонкой нитью в ткани современной электронной музыки, и это вовсе не нить основы. Удивительно только то, насколько более изобретательными кажутся оригинальные записи в сравнении с их обработкой в композициях техно. Выделение техно в отдельный жанр происходило параллельно с «окаменением» формы, и результаты этого процесса неоднозначны: в основе многих композиций оказывается одна и та же «застывшая» модель, терявшая весь энергетический заряд исходного звучания. Конечно, в дальнейшей истории развития техно были и свои находки, свежие изобретения: например, необычный микс даба и техно от берлинского лейбла *Basic Channel*, или композиции, вышедшие под грифом франкфуртского *Mille Plateaux* и представляющие собой фантазию на тему микротехно, или *clicks and cuts* с их быстрыми и неожиданными прыжками и жесткими стыками дисгармонирующих звуков. Однако все это — лишь исключения, в целом же формализация жанра привела к появлению очень продуманного, выверенного техно, которому не хватает напряжения исходного музыкального текста.



Формализация жанра, ко всему прочему, привела к ощущению, что техно потеряло ту энергию, которая нужна, чтобы говорить о будущем. Изначально афрофутуризм детройт-техно позволял ощущать напряженность грядущего, в котором ручной труд может полностью перевоплотиться в машинный. Постепенно Детройт как город перестал быть одним из элементов такого будущего, он стал местом, которое капитал игнорирует,

и этот факт позволяет мне предполагать, что напряженность детройт-техно периода его становления включала эмоцию страха, тревогу человека, видящего, как устаревают окружающая его реальность, а не только предвкушение будущего. Детройт-техно — это музыка, которая признает угрозу устаревания, а не только фиксирует радость ускорения. И именно это ощущение угрозы устаревания делает эстетическое сопротивление техно архаичным по форме.

«

Наше время — это время
ностальгии по будущему,
которое когда-то было нам
обещано.

»

GIF-музыка

В современном акселерационизме вновь видоизменяется ранее описанная схема Ника Лэнда. Если для Лэнда ускорение было частью внутренней сущности капитализма и его поиск был связан с риском растворения в потоках этой системы, то в современном акселерационизме ускорение мыслится как что-то, что противостоит капиталу. В важном тексте «*#Accelerate manifesto for an accelerationist politics*» его авторы Ник Шрничек и Алекс Уильямс утверждают, что представление Лэнда о возможностях капиталистического ускорения само по себе ошибочно и очень нелиберально. Нужна не скорость как таковая, а именно ускорение, представляющее собой «управляемый экспериментальный процесс поиска в незамкнутом пространстве возможностей». Причины возражений Лэнду со стороны Шрничека и Уильямса кроются не только в том, что они опасаются продолжить мыслить в терминах капитала. Важно то, что они пытаются найти выход из инерционного кризисного неолиберализма, из новых непрозрачных форм спекулятивной экономики, которая пришла на смену динамизму прежнего капитала. Наше будущее было украдено спекулянтами современности.

[http://gefter.ru/
archive/17113](http://gefter.ru/archive/17113)

Сущность этого нового типа акселерационизма по-прежнему фиксируется в искусстве танцевальной музыки. Впервые в истории внутри нее зародился вариант именно музыкального акселерационизма. Как писал об этом Марк Фишер, «в то время как музыкальная экспериментальная культура XX века была захвачена сумасшедшей идеей о бесконечной перестановке элементов, которая ощущалась как неисчерпаемый источник новизны, искусство XXI века переполнено сокрушительным ощущением конечности, истощения вариантов». Говоря о музыке XX века, Фишер имеет в виду, очевидно, техно, джангл и драм-н-бейс. Другой теоретик, Саймон Рейнольдс, пишет, что 1990-е гг. были «хардкорным» периодом в британской рейв-культуре; единая линия прослеживается в самых разных перевоплощениях экспериментальной музыки — рейве, джангле, драм-н-бейсе и грайме. Об инерционных силах в развитии танцевальной музыки писал и Алекс Уильямс, который использовал в своих работах термин Рейнольдса «ретромания», утверждая, что современная музыка паразитирует на прошлом и производит лишь пастиши из прежних жанров, воспроизводит и перепроизводит славное музыкальное прошлое. Наше время — это время ностальгии по будущему, которое когда-то было нам обещано. «Сегодня — это завтра, которое тебе обещали вчера» — гласит название одной из работ художника Виктора Берджина. Уильямс пишет о ретромании популярной музыки как об элементе «поп-культурной логики позднего неолиберализма».

Когда мы размышляем о современном акселерационизме, перед нами встает следующая проблема. У Лэнда акселерационизм имел конкретный субъект ускорения — капиталистическую систему — и свою эстетику: джангл и драм-н-бейс. У нынешней версии акселерационизма нет ни того, ни другого. Если нынешний момент ощущается как неподвижный, откуда взяться идее ускорения? Эта проблема ясно прослеживается в недавно напечатанном тексте Марка Фишера о стилях джук и футворк, формах чикагского гетто-хауса с ритмом в 155—165 *bpm* и постоянно повторяющимся агрессивным вокальным сэмплом (пример такой композиции — «*Fuck Dat*»).

<https://www.youtube.com/watch?v=ThbTpxUL4Dc>

Может показаться, что стиль футворк является продолжением этого «хардкордного периода» в истории современной музыки и для него свойствен иной тип ускорения, опровергаю-

щий взгляд сегодняшнего акселерационизма на современность как на время застоя. Фишер отказывается от такого определения футворка и подчеркивает, что отличие его от джангла очевидно: последний был «темным, но влажным, вязким, обволакивающим», первый же «странно обезвожен».

«

В музыке футворк нет ничего перетекающего, ее форма принципиально иная, она фиксирует современность и в то же время выражает сопротивление по отношению к ней.

»

Эта кажущаяся «обезвоженность» футворка связана с отсутствием какого-либо поступательного движения в ритме этой музыки. Современный акселерационизм концентрирует в себе силы, которые действуют в жидкостях, в этом он — совершенно неожиданно — отсылает нас к идеям Люси Иригарей, если извлечь из них концепт «гендера». В музыке футворк нет ничего перетекающего, ее форма принципиально иная, она фиксирует современность и в то же время выражает сопротивление по отношению к ней. Фишер отмечает, что визуализацией футворка можно назвать «дурную бесконечность заикающейся GIF-анимации с ее фрустрированной длительностью, с создаваемым ею ощущением, что ты попал во временную ловушку, петлю». В отличие от джангла, футворк, по Фишеру, лишь фиксирует тупики нынешней временной реальности. Как пишет Алекс Уильямс в одной из своих работ, современный человек страдает от «хронологической болезни», расстройства восприятия времени. Мы уже не можем мыслить себя как часть некоего будущего,

мы больше не верим в будущее и можем лишь снова и снова переживать остановившийся момент настоящего.

Футворк открыто признает тупиковость ситуации и фиксирует ее. В техно, пишет Фишер, из любого тупика всегда имелся выход, некое решение, к которому, например, прибегает в своих работах группа *The Actress*, — составить что-нибудь новенькое из элементов преждевременно отброшенной фантастики и различных шумов. Альбом «*Ghettoville*», выпущенный группой *The Actress*, — это картография исключения во вполне уместном параноидальном стиле, учитывающем сущность нынешнего момента. Внутри этой картографии находится место для ремейка, и речь идет не об очередном случае «ретромании», а о восстановлении потерянного напряжения, энергии. В частности, Фишер пишет о том, что альбом представляет собой своего рода реестр множества форм социального и политического исключения и несправедливости, что вызывает у слушателя настоящее чувство гнева. Именно это позволяет альбому «вновь обрести будущее».

Алекс Уильямс тоже придерживается схожей логики. Если джангл воплощал «лэндианское воображаемое апокалиптической параноидальной эйфории», то сегодня мы лишены этой «отчуждающей темпоральности». Будущее базируется на «пробивающейся энергии лучшей музыки из Британии, на постгуманистической изобретательности, архивах инопланетных сэмплов и манипуляциях с неперсонифицированным желанием». Я оставляю в стороне национализм такого заявления, но центральный тезис остается неизменным. В то время как мы живем в постоянной ностальгии и ретромании, некоторые ее моменты могут все же спасти и пересобрать утраченные энергии. Если и не существует цельной эстетики акселерации, мы должны отслеживать, искать и конструировать эти ускользающие моменты «пробивающейся энергии». Несмотря на весь антиностальгический пафос акселерационизма, ему придется собрать для себя иную форму ностальгии. Мы должны отправиться назад в будущее, спасая моменты эстетической и политической акселерации от забвения.

Устаревшие будущее

Современный акселерационизм усиливает противоречия между логикой ускорения и логикой устаревания и приводит их к крайне напряженной точке: ведь само понятие устаревания создается в процессе ускорения. Необходимо вернуться к прежнему

состоянию, когда то, что воспринималось как ускорение, на деле оказывалось устареванием, чтобы произвести обещанное будущее, позволяющее нам выйти за пределы несчастий нынешнего времени и достичь нового типа ускорения. Мы вынуждены что-то решать, и речь идет не о выборе между ускорением и ретроманией, а о решении вернуться к прошлым моментам ускорения и реактивировать их, противясь инерции сегодняшнего дня. Нам нужно сделать выбор в пользу «правильной» ретромании, чтобы преодолеть застопорившееся настоящее.

«

В техно из любого тупика всегда имелся выход.

»

Существует множество других политических и эстетических стратегий, основанных на идее возвращения в прошлое, необходимого для изменения будущего. Проблема этой стратегии заключается в тех условиях, в которых находится сегодняшний акселерационизм, ставя перед собой такую задачу. Изображая настоящее как статичное и сводя прошлое исключительно к следу скорости, мы теряем ощущение напряжения и там, и там. В том, что касается настоящего, налицо противоречия и трения между различными попытками возродить капиталистическое производство наряду с неравным распределением богатств. Неспособность обратить на это внимание приводит современный акселерационизм с его мечтами о реорганизации технологического производства к опасному сближению с некоторыми идеологиями креативного разрушения (creative destruction). С эстетической точки зрения в распоряжении акселерационизма — длинная история изменения художественной формы, пространство для активного вмешательства, что, однако, может как дать преимущество для действия, так и ограничить его. Эндрю Лисон отмечает, что если принять гипотезу о существовании некой «хардкорной эпохи» развития электронной музыки, то современные композиции и новые жанры так или иначе должны отсылать к этому континууму или прямо развиваться из него. Это может привести к тому,

что современный акселерационизм продолжит верить в возможности этого инерционного континуума, вместо того чтобы пытаться как-то бороться с его тенденциями к возвращению и перестановке элементов. Часто эти возвращения не становятся основой для появления новых ускорений, происходит лишь фиксация условий того «хардкордного периода» либо анализ «напряжений» внутри него.

Если так происходит, то вопросы к этому периоду электронной музыки оказываются чем-то более сложным, нежели просто попытками понять типы ускорений прошлого. Я уже писал о том, что детройт-техно фиксирует напряжения и трения постиндустриальной эпохи, одобряя при этом присущий ей тип ускорения. Вместо радостного приветствия, обращенного к постиндустриальной реальности и будущему, наполненному полированными машинами, мы находим в этой музыке игру страхов и тревоги. Лэнд и *CCRU* совершенно верно обратились к жанрам джангла и драм-н-бейса. Осмысленная игра с ужасом в этой музыке, особенно в так называемом темном джангле, показывает нам человека, который находится на грани полного исчезновения, ухода человека как вида в прошлое. И этот энтузиазм при описании подобного устаревания человеческого у Лэнда не должен нас смущать: он сообщает нам о той тревоге, которую они испытывали, добровольно соглашаясь со своей ролью представителей вымирающего вида. Нечто пугающее осталось в достижении состояния интегрированной машины, и обещание устаревания человека осталось намеком в заброшенности человеческого.

Все эти точки напряжения раскрываются в работах Уильямса и Фишера, однако, на мой взгляд, описаны неполно и местами бессвязно. Часто размышления об этих вопросах оканчиваются односторонним противопоставлением ускорения и ретромании, тогда как требуется более сложный анализ, поиск тех предельных образов, которые может передавать в своих композициях современная электронная музыка. Авторы отсылают нас к разговору о ностальгии и попытке поймать современное при помощи эстетики ускорения, но последнюю при этом рассматривают скорее как некую данность, нежели сложный многомерный конструкт. Обращение Фишера к термину «хонтология», заимствованному у Деррида, предполагает более сложную работу с процессами повторения, нежели работа с плоской метафорой «хардкордного периода» в истории электронной музыки. Термин, который вводит Фишер, позволяет

говорить о времени в категориях Фрейда, например, отсылая к его идее об «отсроченном действии» (*Nachträglichkeit*). В этом описанном Фрейдом случае нынешняя травма существует через реактивацию травмы прошлого, которая, в свою очередь, осуществляется через этот «отложенный» акт реактивации. Точно так же вместо того, чтобы искать в прошлом какие-то моменты «чистого» ускорения, нам стоит обратиться к более сложному процессу реактивации и переработки прошлого.

«

**Необходимо вернуться
к прежнему состоянию, когда
то, что воспринималось как
ускорение, на деле оказывалось
устареванием.**

»

Тот факт, что современные акселерационисты обращаются к танцевальной музыке как к полю для дебатов о будущем и об ускорении, крайне важен, однако большие вопросы вызывают их попытки сглаживать углы в своем анализе. В дальнейших размышлениях на эти темы нам нужно уделять более пристальное внимание тому, как происходит устаревание, какова логика этого процесса как на уровне эстетической формы, так и в динамике капитализма, где живой труд замещается мертвым трудом, принимающим форму механизмов и технологий. В первом случае, когда мы говорим об эстетической форме, логика акселерации с необходимостью предполагает «встроенное» устаревание, поскольку форма истощает свои возможности и последовательно стремится проложить новые пути по ту сторону себя. То, что эти пути часто обрываются после первой же попытки двинуться по ним, указывает на сложность выживания таких форм эстетического ускорения. Во втором случае, когда мы говорим о логике капитализма, даже в откровенно акселерационистской эстетике потенциальное устаревание

формы и труда не так уж однозначно приветствуется, скорее, всегда ощутимо напряжение, даже в предполагаемой плавности линии ускользания.



Заключение. Трение

Вместо того чтобы представить акселерационизм эстетически или политически гармоничным, стоит учитывать роль трения, которое является важным и когда мы пытаемся ухватить эстетику танцевальной музыки. Его же нужно учитывать, когда мы проводим эстетический или политический анализ застопорившегося настоящего и, если уж на то пошло, анализ моментов прошлого и будущего. Вместо того чтобы обращаться к метафизическим противоположностям «влажного» (со знаком +) и «сухого» (со знаком –), «ускоряющегося» (+) и «статического» (–), «нового» (+) и «устаревшего» (–), нужно учесть напряжение, возникающее в подобном анализе, потому что это напряжение снимает подобные оппозиции.

В запретах правительства Великобритании на рейв-вечеринки электронная музыка называлась не иначе как «ритмичный шум». В реальности мы имеем дело со сложными композициями, включающими множество вариаций, сильно различающиеся барабанные партии и мелодии синтезаторов, разные сэмплы и другие элементы. Все это становится отчетливо видно, когда диджей создает сет, в котором напряжение между всеми этими элементами имеет решающее значение. Смягчение формы приводит к повторению в его «тупом» изводе, тогда как подчеркивание трения создает различие в повторении. При ускорении ритма до определенного уровня, напри-

мер, до 1000 ударов в минуту, которое практиковали разные музыканты, становится слышим лишь нерасчленимый шум. Так что чувственные ощущения эстетического ускорения зависят от замедления и увеличения скорости, от различия между элементами, которое производит продуктивное трение. Говоря в терминах более широкой доктрины ускорения, эта нужда в трении как раздражении и прерывании подрывает плавность ускорения, присущую жидкости, — хотя именно плавное и текучее ускорение остается наиболее предпочитаемой метафизической акселерационизма.

«

**В запретах правительства
Великобритании на рейв-
вечеринки электронная
музыка называлась не иначе
как «ритмичный шум».**

»

Трение разных музыкальных элементов наиболее эффективно в рамках парадигмы ускорения. Когда техно начинает двигаться по направлению к индастриалу или «темному техно» в поисках художественных средств, которые бы в полной мере могли отразить ощущения ужаса и отчаяния, его композиции становятся куда менее яркими в сравнении с классическим техно. Например, трек диджея Blawan под названием «*Why They Hide Their Bodies under My Garage?*» (2012) достаточно неприятен, как и следует из его названия. Проблема здесь в том, что столкновение музыкальных элементов приводит к умышленно раздражающему эффекту, что ослабляет напряжение. В случае с детройт-техно речь идет о столкновении утопических и футуристических представлений — с замедлением и ощущением тревоги. Конечно же, как верно отмечает Эндрю Лисон, ностальгирующий музыкант рискует отказаться от развития танцевальной музыки. Воспевание прошлого отвлекает

от создания новых форм и приводит к игнорированию постоянно возникающих возможностей для эксперимента.

Для Лисона альтернативным вариантом новой позитивной формы становится микрохаус — минималистская экспериментаторская форма техно. Мне это кажется заманчивым, но, на мой взгляд, сопряжено с риском создать очередную новую версию ускорения. Столкновение музыкальных элементов снова нивелируется страхом меланхолии и стремлением к отказу от страданий.

Я же утверждаю, что трение — это необходимый элемент ускорения и новизны. Внимание к раздражающему и проблемному в прежних и нынешних формах важно для того, чтобы избежать уплощения как вечного риска акселерационизма. Может быть, все это не так уж и приятно и, вспоминая Маринетти, не «юно», однако предоставляет нам возможность навигации, которой акселерационизм сам по себе не располагает.

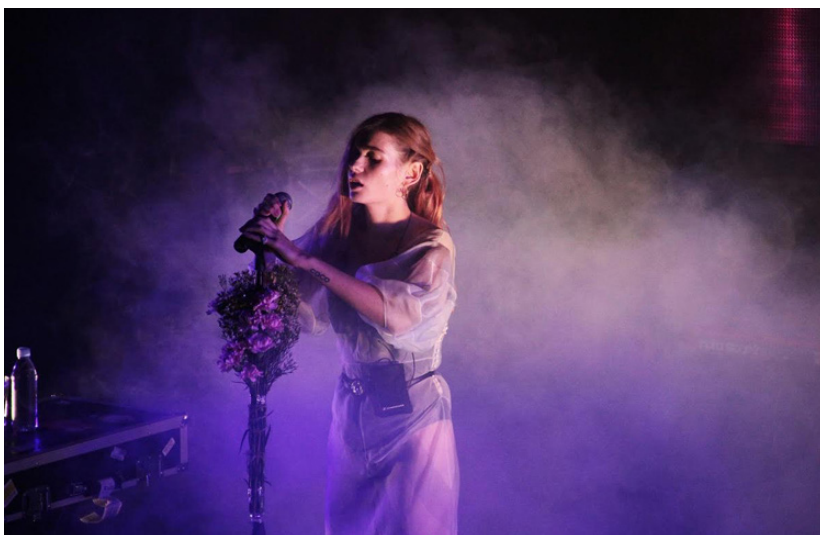
«

Трение — это необходимый элемент ускорения И НОВИЗНЫ.

»

Критический анализ прошлых моментов ускорения позволяет нам думать о будущих возможностях, которые не связаны с простой его реабилитацией. На протяжении всего текста я подчеркивал, что напряжения и трение, которые определяют ускорение, связаны с социальными и политическими трениями. Таким образом, когда мы говорим о преодолении трения, мы не настаиваем на замедлении, что означало бы остаться в рамках негативных аспектов акселерационизма. Речь идет о предложении новых возможностей переработки и переизобретения акселерационизма. Я не предлагаю вам новый вариант сияющего будущего, окончательный поворот к юности и ускорению; я говорю лишь о сложном рождении нового грядущего.

Преданная революция, или Девяностых не было



Луна, «Известия Hall»,
2016
© Анна Поздеева /
Звуки.ру

Зачем поп-музыке сегодня ностальгия по девяностым? Из-за поправленной сексуальной эмансипации, считает Андрей Шенталь

Словно в клипах конца девяностых, лучи прожекторов окрашивают хрупкую фигуру певицы в эфемерном платье в характерный голубой цвет. Ее призрачные формы, материализовавшись из темноты, сразу же растворяются в чистой нематериальной игре световых лучей. Со сцены доносится тоскливая электронная музыка с едва уловимым гитарным риффом. Но заполонившие танцпол завсегда и техноклубов пришли не за музыкой — тексты всех песен, подозрительно напоминающие шлягеры двадцатилетней давности, они выучили наизусть. В заверше-

ние концерта все посетители сливаются в единодушном хоровом пении, как если бы они выросли на этой музыке.

При выходе на улицу сложно поверить, что я нахожусь в центре Москвы в ноябре 2016 года, где пару месяцев назад нынешний мэр зачистил улицы от последних реликтов «лихих девяностых». Концерт киевской певицы Луны, которую средства массовой информации единогласно называют самой модной русскоязычной исполнительницей, — лишь один из фантомных образов недавнего прошлого, которые повторяются все чаще и во все более изоциренных формах. Но, в отличие от других исполнителей, призрак Луны кажется каким-то особенно несвоевременным, а значит — как убеждают нас философы — по-настоящему современным.

«

**Слово «секс» ворвалось
в стыдливую жизнь постсоветских
граждан в форме gangbang,
ведь любая революция неизбежно
сопровождается революционным
насилием.**

»

Рассуждая о призраках, Жак Деррида призывал не наблюдать со стороны, а попытаться с ними заговорить. Не являясь музыкальным критиком, я наберусь смелости вступить в диалог с фантомами девяностых, неотступно следующими за моим поколением. Меня будет интересовать не столько цикличность музыкальной моды, сколько ее политическая, культурная и идеологическая составляющая. Поэтому я попытаюсь спросить призраков о том, что же такого произошло в девяностые, раз они так настойчиво повторяются, и почему именно сейчас музыканты так ловко обманывают работу коллективной памяти.

Революционные девяностые

В истории глобальной современности 1990-е годы признаны эпохой бессобытийной, периодом политического и культурного застывания после неоконсервативной реакции предшествующего десятилетия. Но в постсоветском контексте они оказались самым ярким периодом недавней истории, исполненным взрывной энергии, эйфории и героизма. Для многих представителей моего поколения, выросшего в девяностые, они неразрывно связаны с сексуальной революцией, ставшей символом новой ментальности, которая подразумевала множество других свобод: творчества, слова, самовыражения, идентификации или радикального гедонизма. Становление новой сексуальной культуры было проектом освобождения нового человека из плена всезапрещенности и ханжеской советской морали.

По мнению сексологов, перестроечная идеология не смогла сформулировать адекватную позитивную сексуальную политику, основанную на просвещении, и продолжила педалировать «антипорнографическую» линию. Более того, в постсоветском контексте отсутствовало широкое низовое движение миноритарных групп. Ни литература, ни современное искусство, ни кино не сумели стать провозвестниками новой контркультуры. Главным двигателем «сексуального бума» стал именно новообразовавшийся свободный капиталистический рынок, что привело, по мнению Игоря Кона, к вульгаризации, **коммерциализации и вестернизации секса**. Но дух времени уловила именно популярная музыка, которую редко изучают сексологи; именно она сумела преодолеть эти негативные тенденции. Гибель Виктора Цоя, символически ознаменовавшая закат русского рока (надо сказать, весьма сексуально закрепощенного, в отличие от его западного брата), открыла дорогу уже совсем другим ниспровергателям традиций. Слово «секс» ворвалось в стыдливую жизнь постсоветских граждан в форме *gangbang*, ведь любая революция неизбежно сопровождается революционным насилием. Именно так описывала его группа «Мальчишник», **впервые** публично **использовавшая** табуированное слово в своем альбоме «Поговорим о сексе», как бы проговаривая вытесненное и повторяя его в навязчивых рефренах.

Вопреки классическим положениям критической теории, постсоветская попса не выполняла чисто развлекательную функцию. В ситуации экономического и ценностного коллапса

http://www.e-reading.club/chapter.php/1039713/15/Kon_-_Klubnichka_na_berezke_Seksualnaya_kultura_v_Rossii.html

<http://www.colta.ru/articles/music/modern/8815>

<https://www.youtube.com/watch?v=osNuCid0iJo>

она помимо психотерапевтического паллиатива взяла на себя также и политическую функцию создания новых форм сексуальности, производства языка эротической коммуникации и формирования новых субъективностей. Используя в качестве тотального медиума все возможные формы дистрибуции — телевидение, радио, кассеты и диски, ларьки, танцевальные залы, клубы, концерты и печатные СМИ, — она смогла консолидировать самые разные слои населения. Заточенная тем не менее под потребительские группы, она не была субкультурна: один человек мог с легкостью слушать патриотический женский шансон Вики Цыгановой одновременно с прогрессивным техно-попом Лики Star. В этом смысле популярная музыка представляла мутационную форму публичной сферы, производящей общественные разногласия вместо утверждения консенсуса. В передаче Артемия Троицкого «Кафе Обломов» Юрий Хой из «Сектора Газа» мог встретиться с Надеждой Бабкиной за **обсуждением** Татьяны Булановой.

Еще одной особенностью той эпохи было то, что авангард культуры — современное искусство — не был полностью оторван от культуры массовой: Александр Петлюра снимал клип для Натальи Ветлицкой («Пальчики», 2001), Владислав Мамышев-Монро исполнял шлягеры в ночных клубах или создавал образ Аллы Пугачевой, а заставки MTV делали известные художники. Как и радикальный акционизм того времени, популярная музыка ставила под вопрос само понятие автономии, устанавливая тождество между искусством и жизнью. В 1999 году бессменный продюсер «На-На» Бари Алибасов совершил художественную интервенцию, разместив по Москве плакаты участников группы со спущенными штанами и двусмысленным лозунгом «Нюхаем вместе», причем этот скандал дошел до мэра города, который **приказал убрать рекламу**. Музыка, пронизавшая даже воздушное пространство, обращалась ко всей глобальной современности. Так, довольно быстро **разочаровавшись в идее евроинтеграции**, дуэт «Кар-Мэн» воспевал Мексику, Карибские острова, Индию, Афганистан, Японию, Сингапур (альбом **«Вокруг света»**), а Алибасов мыслил планетарно, попытавшись отправить своих подопечных в космос.

Подобно ранней фотографии Вальтера Беньямина или немому кино Ноэля Берча, российская попса не поддается простой категоризации в качестве товара и обладает своеобразным искупительным потенциалом. Несмотря на ориентацию на коммерческий успех и сверхприбыль (что, разумеется,

<https://www.youtube.com/watch?v=jiV0fzLeBl4>

<http://kim373.livejournal.com/940010.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=Uyisn3MTmJQ>

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Вокруг_света_\(альбом\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вокруг_света_(альбом))

<https://www.afisha.ru/article/russian-pop/>

всегда следует держать в уме), она была в каком-то смысле докоммерческой. Об этом свидетельствует не только ее нелепый и чудаковатый вид, но и сам процесс ее производства, **сохранившийся в воспоминаниях того времени**. По словам продюсеров, авторов и исполнителей, большинство песен не были рассчитаны на то, чтобы стать хитами. Главные музыкальные монументы, которые помнят наизусть все жители СНГ, были написаны на упаковках кефира, рождались из случайных напевов, появлялись в разговорах на фоне политических событий. То же самое касается и клипов, лучшие из которых были сняты за копейки. «Сплошная импровизация и никаких раскадровок» — так описывал одно из самых ярких явлений того времени **«Посмотри в глаза»** его оператор. Более того, внутренние иерархии и монополии легко подрывались демократизмом производства: автор мог отправить аудиокассету прямо на радио, а найденный трек без согласия автора мог стать хитом. Даже эфир канала MTV заполнялся не только

<https://www.youtube.com/watch?v=9yKAL0vT6yA>

«

Главные музыкальные монументы, которые помнят наизусть все жители СНГ, были написаны на упаковках кефира.

»

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUDvz0NkmHs&t=50s>

через посредничество продюсеров, но и сама команда отбирала понравившиеся ей клипы **вне зависимости от известности артиста**. А проплаченные бездарности высмеивались ведущими и остались в памяти лишь как вопиющие курьезы (кейс Лены Зосимовой).

Маститые музыканты с классическим образованием и хорошим вкусом здесь конкурировали с набравшимися дерзости школьниками, профессиональное музыкальное производство соседствовало с кустарным творчеством. Другими словами,

попса нисколько не снижала планку, установленную еще во время монополии Госконцерта, но производила естественную эрозию различия между высокой и массовой культурой. Музыка была неоднородной: яркая мелодия с низкопробным звучанием могла следовать за высоколобым прозападным «саундом». Причем заимствование американской или европейской музыки всегда было чем-то большим, чем просто плагиат, порождая исключительно самобытные формы вроде «народного техно». Таким образом, музыкальная культурная индустрия не соответствовала своему главному принципу — индустриальному и серийному производству, основанному на канонах, лекалах и формулах. Продуманный и выверенный продюсерский план раскрутки мог обернуться полным коммерческим провалом — пираты часто зарабатывали больше, чем продюсеры и артисты. Культурная индустрия была пародией на саму себя, освобождая музыку от диктатуры меновой стоимости.

Песня группы «МФЗ» и Кристиана Рэя «Наше поколение» стала гимном новой эпохи:

<https://www.youtube.com/watch?v=yHrvhFuAhik>

Радикально отказываясь от старого, новая музыка была провозвестником будущего, которое начиналось здесь и сейчас. Так, передача Ивана Демидова «МузОбоз», выходявшая на центральных телеканалах, строилась на споре «древних» и «новых»: на сцене корифеев советской эстрады теснили молодые группы, а ханжеские письма великовозрастных слушателей осмеивались ведущим. Логично, что исполнители начала десятилетия безапелляционно обращались к воображаемому новому поколению, используя формы гимнов и манифестов, в чем особенно преуспел Игорь Селиверстов («Санта-Лючия», «Шпана», «Дети луны»). Поколение нередко конструировалось через местоимение «мы»: например, «наше поколение» Кристиана Рэя и фанк-поп-группы «МФЗ» было сообществом гедонистов, противостоящих «партийному вкусу», а Лика Star провозглашала новые опорно-двигательные ритмы техно-музыки («наш стиль»). Использование местоимений-шифтеров также было свойственно самоадвокации в этой конститутивной эпохе (можно вспомнить и художественную группу «Э.Т.И.»). Так, своеобразной стадией зеркала постперестроечного человека стал суперхит Богдана Титомира «Эй, you, по-

<https://www.youtube.com/watch?v=Q6b17iemTEA>

<https://www.youtube.com/watch?v=Racm7EtkwLo>

<https://www.youtube.com/watch?v=0tM71zEmrhU>

<https://www.youtube.com/watch?v=yHrvhFuAhik>

<https://www.youtube.com/watch?v=VFQeJKhMKFO>

<https://www.youtube.com/watch?v=PKjDus0zjs8>

смотри на меня! Думай обо мне, делай как я», [клип](#) на который был снят на Пресне сразу после августовского путча. Субъект, фрагментированный и утративший свою целостность на руинах вчерашней идеологии, восстанавливал свой образ через травматическую идентификацию благодаря безличной логике местоимений, а оклик «эй» осуществлял его новую идеологическую интерпелляцию.

<https://www.youtube.com/watch?v=udIRGwCNgA>

Наталья Ветлицкая и Владимир Пресняков также определяли коллективного субъекта латиницей — [Dancing Generation](#). Танец стал ответом на дегуманизацию монотонного и отчуждающего труда в позднем Советском Союзе. Критику, начатую русским роком («мерилом работы считают усталость» — «Наутилус Помпилиус»), концептуально продолжила Лика *Star*: в снятом Федором Бондарчуком на «Мосфильме» клипе [«Пусть пройдет дождь»](#) танцоры противопоставлены декорациям «Метрополиса» Фрица Ланга — одного из главных фильмов, обличающих тейлоризм. «Знаком освобождения»

<https://www.youtube.com/watch?v=8uiXLtJ-tso>

«

Культурная индустрия была пародией на саму себя, освобождая музыку от диктатуры меновой СТОИМОСТИ.

»

<https://www.youtube.com/watch?v=7No5G-S8Le0>

становилась «энергия движения» на грани способностей тела: новая инфраструктура ночных клубов, сквотов, рейвов, пришедших на смену перестроечным вечерним полулегальным дискотекам, располагала к физиологической трансгрессии. С одной стороны, это был возобновленный парный танец афроамериканского и латинского происхождения — к нему в своих песнях призывала Лада Дэнс ([«Жить нужно в кайф»](#), [«Танцы у моря»](#), [«Ночные танцы»](#)). С другой, популярная музыка, ставшая ретранслятором расцветшей клубной культуры, обра-

<https://www.youtube.com/watch?v=NubGFgn8lJM>

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6HEHDyjVLo>

щалась и к индивидуализации телодвижений, свойственной разным стилям электроники. Уединенное удовольствие и автоэротизацию дискретных тел на танцполе, которые соединялись в единый коллективный чувственный субъект, несколько позже воспел Никита в клипе [«Улетели навсегда»](#).

Советская эстрадная музыка редуцировала исполнителя к его голосу, который, если использовать термины Деррида, «трансформировал мирскую непрозрачность тела в чистую прозрачность» — тело было неподвижно, бесполо и асексуально, а голос интонирован и излишне поставлен. Переход от эстрады к попсе в эпоху перестройки ознаменовал ницшеанский переворот и реституцию телесности, а затем в девяностые привел к ее предельной эротизации и сексуализации. Провокационные костюмы, оголенное тело, мистерия танцев, провокационные съемки в журналах и не менее откровенные интервью — все эти неотъемлемые атрибуты шоу-бизнеса отстаивали право на тело не только новых звезд, но и всего танцующего поколения, которое определялось авторами песен как «армия любви», как бы вторя известному слогану «Наше тело принадлежит нам!».

Хотя «тихая» сексуальная революция 1970-х уже начала менять советские гендерные модели, образ советской женщины до конца восьмидесятых годов был в основном аскетичен, сводя сексуальность к репродукции. На смену ему пришли секс-иконы нового образца: аристократическая красавица в мини Наталья Ветлицкая, постоянно менявшая свой стиль богемная Лика *Star*, а также певица сумеречных танцев Лада Дэнс, впервые показавшая на сцене дорогое импортное белье. В своих перформативных клипах они подводили итог эволюции западных представлений о женской сексуальности (Брижит Бардо в [«Волшебном сне»](#), Мэрилин Монро в «Жить нужно в кайф», Мадонна в «Пусть пройдет дождь» и т.д.). Современная женщина являлась пассивным объектом скопофилического наслаждения и вместе с тем была наделена собственной экзистенцией и желанием ([«дави на газ»](#), требовала от своего партнера Светлана Владимирская), освобождая сексуальность от репродуктивной функции. В хулиганском клипе [«Playboy»](#) Ветлицкая сменяет несколько нарядов на фоне «объективированных» обнаженных мужчин, в то время как камера, резко двигаясь вперед и назад, как бы обыгрывает сам западный конструкт пенетрирующего «мужского взгляда». В другом откровенно гомоэротическом видео [«Серые глаза»](#) Ирина Салтыкова идет дальше и выступает

https://www.youtube.com/watch?v=FkrELl8i_U4

<https://www.youtube.com/watch?v=UNCUhdCEWCY>

<https://www.youtube.com/watch?v=QDVXE8qkuWk>

<https://www.youtube.com/watch?v=buPo-J6Enn4>

<https://www.youtube.com/watch?v=LbHbayD8b3s>

в роли доминатрикс, угрожая плетью гарему мужчин в кожаных сбруяx. Тем не менее именно те исполнительницы, которые, по мнению музыкальных журналистов, «вульгаризировали» женскую сексуальность, предлагали самый радикальный эмпауэрмент. «Быть не желаю безотказной телкой и дойной стать коровой не хочу», — **пела** Маша Распутина. Таким образом, новая героиня девяностых разыгрывала известную диалектику «заказчицы удовольствия» и «подчиненной мужским желаниям».

<https://www.youtube.com/watch?v=NMiL0rtNFd0>

Наталья Ветлицкая — «Волшебный сон» (1994)

<https://www.youtube.com/watch?v=UNCUhDCEWCY>

Постперестроечный мужчина легко мог быть редуцирован к предмету удовольствия женщины: так, главный мачо того времени Титомир **объективировал самого себя** — «любой красотке лучше всяких наград твоё упругое тело как секс-агрегат». Но такая маскулинная модель следовала логике «зависти к пенису», которую поддерживали и сами женщины (Наташа Королева — **«Палочка-выручалочка»**). Другие новые образы мужчин следовали курсу феминизации, неизбежной в постиндустриальном обществе, отказавшись от роли «отцов», «защитников» или «кормильцев» (Влад Сташевский, Дмитрий Маликов, Андрей Губин). За ними следовала и «кастрированная», подавленная маскулинность Александра Цекало (**«Маленький»**) или Аркадия Укупника (**«Я на тебе никогда не женюсь»**). Но самым радикальным переосмыслением мужского тела и сексуальности, конечно же, стала запрещенная кинофантазия **«Фаина»**, переноси́щая зрителя в область оргиастических гомоэротических желаний позднесоветского человека. Всегда откровенно одетые, участники группы «На-На» стремились стать универсальным пансексуальным объектом желания: их, по словам Алибасова, должны были хотеть «и бабушки, и дедушки, и мужчины, и жен-

https://www.youtube.com/watch?v=drgZzU_N_xE

<https://www.youtube.com/watch?v=V-eLXc31GEE>

<https://www.youtube.com/watch?v=WUBv0loaLLY>

<https://www.youtube.com/watch?v=7Sp5H9Ife7k>

<https://www.youtube.com/watch?v=uUS-rK6FnRY>



Группа «На-На», одетая в стиле DIS-magazine

щины, и кошки, и собачки».

За освобождением тела и сексуальности следовала и дестабилизация триады гендерной когерентности (связки биологического пола, гендерной идентичности и объекта желания). Главной техникой описания лесбийской любви была простая подмена местоимения «он» на «она» («Гости из будущего» — **«Беги от меня»**, Земфира — **«Снег»**). Однако такое откровение быстро стало маркетинговым ходом, как в случае группы «Тату», эксплуатирующей мужские фантазии о сексуальных связях между школьницами (далее на этом будет спекулировать группа **Reflex**). Что касается любви между мужчинами,

<https://www.youtube.com/watch?v=hAMx12Hozec>

<https://www.youtube.com/watch?v=mL-5ljcFcJ4>

<https://www.youtube.com/watch?v=VTTdrUheIc>

«

Хотя «тихая» сексуальная революция 1970-х уже начала менять советские гендерные модели, образ советской женщины до конца восьмидесятых годов был в основном аскетичен.

»

http://www.gay.ru/art/music/singer/russian/moiseev/mois_mog.html

https://www.youtube.com/watch?v=xgB_WcNMhSs

<https://www.youtube.com/watch?v=uvmRDKTwZQ8>

<https://www.youtube.com/watch?v=QPHUoX1rW7g>

<https://www.youtube.com/watch?v=09Fd7dsZ1Ac>

она представала в более двусмысленной форме, что, возможно, и предопределило дальнейшее поражение. Обломок советской эстрады Борис Моисеев, давший Ярославу Могутину самое откровенное **интервью** за всю историю российского шоу-бизнеса, сознательно конструировал радикальный образ сексуальной инаковости, но никогда не называл на сцене вещи своими именами и предельно экзотизировал свой облик (**«Дитя порока»**, **«Эгоист»**, **«Голубая луна»** — это притча в иносказаниях, где «странная любовь» старшего легитимируется лишь через кровное родство с младшим «нормальным» братом. Уже к концу девяностых — началу нулевых от свободной любви остался лишь отзвук (Оскар — **«Между мной и тобой»**), а сатирическое

<https://www.youtube.com/watch?v=iuBQpVUMmNO>
2002 года

изобличение уже зарождающейся тогда гомосексуальной паники «Чугунным скороходом» («**Пидоры идут**» 2002 года) было принято за чистую монету. Согласно статистике, после развала СССР уровень гомофобии в стране постепенно снижался, но после 2003 года, когда оформился политический запрос на поиск внутреннего врага, наметилась обратная динамика.

Показательно, что перформативность гендера — классический конструкт квир-теории — в русской попсе носила одновременно конформный и подрывной характер. Пересматривая клипы девяностых, можно удивиться, как часто самые разные

«

Новая героиня девяностых разыгрывала известную диалектику «заказчицы удовольствия», «подчиненной мужским желанием».

»

<https://www.youtube.com/watch?v=lYeE6KoCpQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=fL5W8Crk6vs>

исполнители эксплуатировали образ мужчины, переодетого в женщину, что становилось декорациями для традиционных отношений. Но среди них были и такие клипы, где биологический пол преодолевался ради аннигиляции идентичности: **«Игра с огнем»** Линды, «Падший ангел» Лики *Star*, cameo Огненной Леди в клипе «Улетели навсегда» или **«Бег по острiu ножа»** Оскара. Но наиболее радикально деконструировал свою идентичность Шура, создав самый безумный образ аутсайдера поп-сцены, который плевал на все условности сценического образа и половых различий.

*Клип Лику *Star* «Падший ангел» (1994) стирает гендерные различия, заигрывает с кэмпом и предвосхищает вапорвейв:*

<https://www.youtube.com/watch?v=4hrXDGEU3bM>

Наконец, производство сексуальной и телесной инаковости способствовало и освобождению от зашоренности обыденного сознания. Линда, начиная под эгидой Юрия Айзеншписа как юная эротоманка, вскоре создала вместе с новым продюсером Максом Фадеевым образ инопланетной загадочности, синтезируя западные культуры, этническую музыку и эстетику индастриала. С самого начала карьеры она целенаправленно воспроизводила понятие самости как приватного и недоступного для других пространства, которое может быть раскрыто лишь косвенно — через акт творчества, т. е. именно то, что критиковал западный модернизм. Уникальность ее индивидуального и исключительного мировосприятия подогревалась медийными слухами о злоупотреблении наркотиками и смерти от передоза. В целом поп-музыка того времени, как ранее психоделический рок, пыталась создать ощущение расширенного сознания, но уже при помощи кислотных клипов («Нет, ты не для меня» Маликова, «Я не буду тебя больше ждать» Сташевского, «Там, только там» «Блестящих», «Нам хана» Алексея Вишни, «Ты меня не ищи» группы «Вирус» и т.д.).

Расхожее сравнение первой постсоветской декады с 1968 годом часто не учитывает, что радикальные эмансипирующие трансформации сексуальности происходили в ситуации экономического коллапса и социального обнищания, что делало их крайне уязвимыми. Свободы, которые получило общество, оказались «обоюдоострыми», а сама сексуальная революция — несвоевременной. Вне полноценной низовой поддержки и благоприятной экономической и социальной среды она преимущественно коснулась определенных групп и слоев населения, а для других — стала частью эксцентричного теле- и радишоу.

Вне полноценной низовой поддержки и благоприятной экономической и социальной среды она преимущественно коснулась определенных групп и слоев населения, а для других — стала частью эксцентричного теле- и радишоу. Но популярная музыка как будто и не обещала безоблачного будущего, она создавала геотемпоральную фикцию, которая определялась через максимально неопределенные наречия (Михей и Инна Стил зазывали «Туда», «Блестящие» — «Там, только там», Линда пела: «Там окна закроем») или же недостижимое прекрасное далеко («Розовый фламинго» Алены Свиридовой, «Маленькая страна» Наташи Королевой), а то и старалась

<https://www.youtube.com/watch?v=WpBrMeIBRvs>

<https://www.youtube.com/watch?v=v801n6EAetk>

<https://www.youtube.com/watch?v=F7XAQNRn638>

https://www.youtube.com/watch?v=_F0QCmMAnQ4

<https://www.youtube.com/watch?v=ojRi7sXaPIg>

<https://www.youtube.com/watch?v=60JKN7YXdLM>

<https://www.youtube.com/watch?v=RrLbRBg0jV4>

<https://www.youtube.com/watch?v=4Rx9Uw2z8co>

<https://www.youtube.com/watch?v=X5Z9-4JV99c>

<https://www.youtube.com/watch?v=DzRTKNM0meU>

выйти за пределы земной гравитации («Тучи» «Иванушек International», «Солнышко» «Демо»). Несмотря на расхождение материального и идеального, попса не была эскапистской, она задавала утопический горизонт «хорошей жизни», который был обещанием счастья, а не его исполнением.

Постдевяностые

«Долгие», или «смещенные», девяностые, хоть формально и закончились с приходом к власти Владимира Путина в 2000 году, де-факто продолжались еще пару лет. Высокие цены на нефть, обеспечивавшие рост благосостояния и относительную ста-

«

Запрещенная кинофантазия «Фаина», переносящая зрителя в область оргиастических гомоэротических желаний позднесоветского человека.

»

бильность, затронули и музыкальную индустрию, которая была окончательно коррумпирована и коммерциализирована и, подобному любому другому крупному капиталу в стране, все теснее срасталась с госаппаратом. Вслед за «большим взрывом» последовало десятилетнее остывание, культурная революция закончилась сексуальным термидором, динамика сменилась стасисом, а энергия — энтропией. Нулевые, как любят шутить критики, оправдали свое название и в отсутствие ярких явлений были как будто вымараны из общественной памяти. «Постдевяностые» за редким исключением лишь паразитировали и опошляли достижения своих предшественников.

Следуя общемировым тенденциям, русскоязычная музыка по мере развития новой инфраструктуры была максимально

стандартизирована, превратившись в «машину песен»: проект «Фабрика звезд», стартовавший в 2002 году, лучше всего выразил эти тенденции. Одновременно с этим она начала кастомизироваться под запросы фрагментированной аудитории, больше не мыслившейся в качестве «поколения» или коллективного «мы». В мировом масштабе этому, безусловно, способствовали развитие цифровых технологий и связанная с ним демократизация производства, а также развитие интернета и, следовательно, революция в способах дистрибуции. Так, например, в год инаугурации нового президента (что теперь кажется не случайным) было создано радио «Шансон», превратившее блатную песню из специфического жанра в полноценную индустрию. Музыка, изначально ориентированная на качественное и оригинальное звучание (вроде ранних Дмитрия Маликова, Валерии, «Иванушек *International*», «Гостей из будущего», Леонида Агутина и других), перестала стремиться к какому-либо формальному новаторству. Подобно двум спиралям, экспериментальная и условная «массовая» музыка, соединившись на одно десятилетие, все сильнее отдалялись друг от друга.

Музыкальная индустрия подверглась жесткой стандартизации, отложенному фабричному производству звезд, которыми теперь управлял жесткий и выверенный маркетинг. На место поэтов-песенников советской закалки или же импровизаторов пришли сонрайтеры и хитмейкеры. Место исполнителей, настаивавших на своей уникальной идентичности, заняли тщательно сконструированные медийные образы. Исполнитель стал субститутотом — легко заменяемой деталью в цеховой работе продюсеров. Намеченную стратегию «Стрелок», имевших несколько составов для более прибыльного часа, продолжила созданная в 2000 году группа «ВИА Гра», к настоящему моменту сменившая пару дюжин участниц. Мейнстрим, разделившийся на несколько подкатегорий (шансон, эстрадная попса и электронная музыка), обрел предельно монотонное «душное» звучание, слова стали рифмоваться по лекалам, а новые невыразительные голоса зазвучали как будто одинаково (Джон Сибрук называл подобные инварианты «формулой хита»).

<https://www.youtube.com/watch?v=RyvFJ-zmox0>

Даже певец Шура снял свои безумные наряды и вставил зубы, избавившись от изъяна, придававшего его голосу особенный шарм. На место индивидуальности пришло обезличивание, на место эксперимента — канон; музыка, по мнению деятелей

девяностых, утратила свою энергию, оригинальность и, главное, «душу» — она стала фоном для плодившихся по всей стране торговых центров.

«Динамит» — «Красивые слова» — типичный «гламурный» клип 2000-х с обнаженными девушками и бассейном:

Что касается содержания, и здесь локальная попса последовала глобальному неолиберальному курсу на нормализацию и культ умеренности. Но в стране, не имевшей низовой сексуальной революции, было гораздо проще отказаться не только

«
**Эмансипирующие трансформации
сексуальности происходили
в ситуации экономического
коллапса и социального
обнищания, что делало их крайне
уязвимыми.**
»

от эксцесса, но от любых своих завоеваний в пользу всеобщей гетеронормативности. Со сцены по разным причинам исчезли секс-символы, так или иначе противостоящие объективации, а их место заняли похожие друг на друга девушки в купальниках, потворствующие желаниям мужской аудитории (название «ВИА Гра» не было шуткой). Все без исключения музыканты, воспевавшие или намекавшие на негетеросексуальные формы любви, публично отреклись от своих высказываний. Борис Моисеев, «Тату», Шура, Никита, Ева Польна, Оскар — все они стали порядочными семьянинами или стали воспевать традиционные отношения, вернув в итоге местоимения на свои места.

Если говорить в целом, то период девяностых стал разменной монетой в конструировании новой идеологии и иден-

тификации либеральной оппозиции. Именно вокруг него выстроились новые бинарные оппозиции — «путинская стабильность» vs «ельцинский беспредел», «сытые нулевые» vs «лихие девяностые», на столкновении которых зиждется мифологическое мышление и воображаемое новой государственности. Главная историческая веха той эпохи, августовский путч, оказалась своеобразной «первосценой режима» — термин редактора этого журнала. Поэтому события девяностых определили психическую конфигурацию, которая оставалась травматической, недоговоренной и была вынуждена повторяться. Для либеральной фронды первосцена девяностых стала экраном для проекции фантазмов об идеализированных гайдаровских реформах и упущенной возможности «европейского» развития отечественного капитализма, а для правящей элиты, наоборот, — вытесненной травмой своей собственной предыстории. Поскольку именно исход борьбы Ельцина с Верховным Советом и лег в основу нового типа суверенности, основанной на принятии формального демократизма против его реального содержания, новая элита охотно дезидентифицировала себя с ельцинской эпохой, заметая следы собственного криминального прошлого.

Внутри этой диспозиции попса девяностых оказалась в парадоксальном положении. С одной стороны, либеральной оппозиции она казалась чуждой из-за своего «плебейского» облика и была принята лишь снисходительно, как антикварный реликт еще не окрепшего рынка. А для правящей верхушки политические требования личных и сексуальных свобод изображались как разнузданность, а следовательно, должны были быть принесены в жертву популистской госпропаганде. Но поскольку представители шоу-бизнеса если и не присягнули традиционным ценностям, то проявили политическую лояльность к «патриотическому консенсусу», а мифу о путинской стабильности требовался символ незыблемой и несокрушимой эстрады, более того, устанавливавшей преемственность с Советским Союзом, был найден взаимовыгодный компромисс. Прошлое популярной музыки было признано юношеским помутнением, и в процессе негласной исповеди новый политический режим как бы отпустил ей грехи. Противоречивые фигуры вроде Моисеева, не отказавшиеся от провокационных амплуа, стали своеобразным леви-стросссовским инструментом разрешения противоречий, где фундаментальная для режима противоположность «гетеросексуальный» и «гомосексуальный»

<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/P/bo16176194.html>

снималась при помощи травестийного героя, который воплощает собой стереотипные представления о сексуальной инаковости. Поэтому рекуперация музыки девяностых и радикализация ее требований — это, прежде всего, политический проект, который деконструирует и расщепляет идеологему «лихих девяностых».

Редесятилетие

Протестное движение 2011—2012 годов, обещавшее прервать порочную темпоральность постсоветского, находящуюся в плену собственного прошлого, дало повод критикам говорить об исходе из этой эпистемы (в частности, был предложен термин «ПОСТПОСТСОВЕТСКОЕ»). Однако последовавший

«

**Русскоязычная музыка
по мере развития
новой инфраструктуры
была максимально
стандартизирована,
превратившись в «машину
песен».**

»

экономический и политический кризис показал, что если постсоветское и закончилось, то девяностые никуда не делись: они были узаконены и институционализированы — чиновничьи костюмы были надеты прямо поверх малиновых пиджаков. Коррупция, криминал, социальный регресс, приватизация общественных благ, ротация олигархов — все это характерные черты настоящего. Резкое обнищание населения заставило многих вспомнить дефолт 1998 года, подтверждая в очередной раз, что все это время страна находилась в историческом тупи-

ке. Фрейдистская структура первосцены (*urszene*), подразумевающая театрализацию действия и дистанцию для наблюдения, удачно описывает это состояние всеобщего повторения. Десятые стали не «постдесятилетием», а «редесятилетием», воспроизводящим недавнее прошлое, где сама реальность начала инсценировать худшие его проявления.

Утопический горизонт геотемпоральной абстракции, к которому апеллировало прошлое поколение исполнителей, был полностью выхолощен в начале нулевых. Российская эстрада начала стремительно терять свои позиции в результате «украинского вторжения», так как практически вся сколько-нибудь интересная массовая продукция сегодня создается на Украине. Многие русские музыканты, находящиеся вне мейнстрима, полностью отказались от своей национальной идентичности и, как когда-то советские рокеры, запели на английском языке, производя безликий, но более-менее адекватный продукт (например, *Motorama*, *Tesla Boy* и другие). Но, с другой стороны, в популярной и альтернативной музыке произошло короткое замыкание, и она стала все чаще отсылать к конкретному времени и пространству — в первую очередь, к своей собственной первосцене.

По мере дистанцирования девяностые становятся предметом археологии и антикварного интереса. Начиная с 2008 года «Русский репортер», «Афиша», «Большой город» и другие издания пишут свои истории попсы и рейв-движений. В последние пару лет к ним присоединились и другие, прежде всего либеральные, издания: фестиваль «Остров девяностых» Кольты и Ельцин-центра, «Как все начиналось» на «Дожде», «Словарь девяностых» на «Постнауке» и т.д. Многочисленные ревизионистские исследования молодых музыкальных критиков и паблики «ВКонтакте» реабилитировали популярную музыку настолько, что любить ее перестало быть зазорно (самыми яркими ее оппонентами, как правило, становятся «белые гетеросексуальные мужчины»). Появление *YouTube*, позволившего «посттранслировать» и бесконечно призывать оцифрованных духов, наполнило досуг особой формой коллективной ностальгии. Сегодня ни одна удачная домашняя вечеринка — во всяком случае, среди представителей «креативного класса», богемы и работников нематериального труда — не обходится без «мэшапа» и попури из шлягеров девяностых, где обязательно состязаются «ретро-эрудиты» или архивариусы, вызволяющие из небытия самые редкие и неизвестные шедевры. Для поколения, сегментиро-

ванного под разные музыкальные течения, все эти реликты становятся своеобразным лингва франка, причем в ход идет как откровенный китч, так и наиболее благозвучная музыка того времени. Удивительно, что на фоне современного шоу-бизнеса и клерикального телевидения поп-музыка уже не кажется безвкусной и бессмысленной, а наоборот, актуальной по своему звучанию и радикальной по содержанию. А вот поставить на такой вечеринке российскую мейнстримовую музыку двухтысячных или нулевых годов считается дурновкусием.

Подобно знаменитой сцене переодевания, описанной

https://www.youtube.com/watch?v=Q6a_mLhifqc

«

**В год инаугурации
нового президента было
создано радио «Шансон»,
превратившее блатную
песню из специфического
жанра в полноценную
индустрию.**

»

Карлом Марксом в «Восемнадцатом брюмера», в эпоху после-революционного кризиса шоу-бизнес вызывает на помощь духов прошлого, заимствует у них имена, лозунги и костюмы, разыгрывая новую сцену всемирной истории. Знаковый хит «украинского вторжения», **«Санта-Лючия» Quest Pistols Show**, воспроизводит припев автора основных поп-манифестов начала девяностых Игоря Селиверстова. Спустя почти четверть века новое поколение артистов радикализирует потенциал, заложенный в плясовом хип-хопе 1991 года. Более энергичные ритмы, более яркие одежды и более гибкие тела сливаются в единый эротизированный андрогинный танцующий субъект, который поворачивается к зрителю, а не пляшет сам с собой,

<https://www.youtube.com/watch?v=zmM-fSFvs4o>

https://www.youtube.com/watch?v=aW_bTXmvo_I

как в клипах двухтысячных. Другая песня, «Непохожие», своей проповедью мультикультурализма удивительно напоминает преждевременного **«Парня чернокожего»** Леонида Агутина. Отпочковавшийся от нового состава *Quest Pistols* изначальный костяк исполнителей, теперь выступающий под именем «Агонь», интерпретирует броские краски и костюмы девяностых в духе постинтернета («Опа Опа»), где сами строки заставляют вспомнить «Блестящих» («Там, только там»). Киевская звезда Светлана

<https://www.youtube.com/watch?v=idGK8UfVJ4M>

«

**Борис Моисеев, «Тату»,
Шура, Никита, Ева Польна,
Оскар — все они стали
порядочными семьянинами
или стали воспевать
традиционные отношения.**

»

Лобода, играющая роль сильной женщины вроде Ирины Аллегровой и претендующая на роль новой славянской гей-иконы, проделывает тот же трюк, что и *Quest Pistols Show*, но выбирает в качестве подложки своих земляков *Green Grey* с их синглом «Мазафака» (**«Глубоко под лед»**), напоминая, что музыка делалась не только в столице бывшего СССР.

<https://www.youtube.com/watch?v=yej9nXMwWdg>

Украинская группа «Агонь» в клипе «Опа Опа» перепевает песню участницы конкурса «Х-фактор» в духе евродэнса конца девяностых:

Заимствование мелодий, текстов и эстетики идет рука об руку с драпировкой в позднесоветские и раннепостсоветские костюмы, успешно экспортированные Демной Гвасалией и Гошей Рубчинским на западный рынок на волне глобального

возвращения девяностых. Вестиментарный код, основанный на безумном смешении джинсов, худи, чокеров, лосин, спортивных, мастерок, шузов на платформе и других легкоопознаваемых реквизитов, воспроизводят, разумеется, и музыкальные клипы. Белорусский рэпер Макс Корж ([«Слово пацана»](#)) ностальгирует по гомосоциальной юности в цветастых спортивных костюмах, соединяя дворовую искренность «Любэ» с плясовыми фольклорными ритмами (мне почему-то вспомнились Zdob și Zdub и «Ногу свело»). Певица *Tatarka*, более известная как блогер Ира Смелая, делает примерно то же самое, только в компании девушек, доводя эстетизацию спальных

<https://www.youtube.com/watch?v=lwUQLKAUQDI>



Худи Vetements «Земфира» (2016), выпущенный дизайнером грузинского происхождения Демной Гвасалией (Balenciaga)

районов до абсурда: в одном из кадров она позирует на кортах в безразмерных джинсах и куртке поверх топа на фоне пестрых «Жигулей» ([«Алтын»](#)). В таком свете сама постсоветская реальность кажется декорацией, созданной специально для одежды *Vetements*, что в разгар экономического кризиса выглядит не столько экзотизацией, сколько едва прикрываемым классиизмом. Недавняя история застрелившихся псковских школьников поражала именно тем, что ее фигуранты полностью соответствовали тому экспортному образу *New East*, который активно продвигают западные издания вроде *The Guardian*, *Dazed & Confused* или *Calvert Journal*.

Пока корифеи рэпа *Bad Balance* посвящают криминалу девяностых целый альбом, новая волна молодого хип-хопа с новой инфраструктурой (*Dead Dynasty*, уже расформированным объединением *YUNGRUSSIA* и батлом *Versus* и т.д.), затмевая рэп-номенклатуру *Black Star* или продюсерский центр «Газгольдер», бьет рекорды по просмотрам. Киевская группа «Грибы» отсылает к самым ранним временам хип-хопа вроде первопро-

<https://www.youtube.com/watch?v=l2G6bXqcy6I>

<https://www.youtube.com/watch?v=ssI4P0Qb6Ww>

<https://www.youtube.com/watch?v=vM0mvj3vKoQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=zr6AlwtWZ44>

ходцев «Кар-Мэн», воспроизводя дурашливость и танцевальность самых ранних представителей жанра. Звучание их альбома [«Дом на колесах»](#) подкупает шипящими басами, как будто бы доносящимся из бумбокса шумной уличной компании. В одном из своих треков [«Пудинг»](#) они уточняют свой исторический референс: «на дворе 1998 год, и мы сейчас будем делать яд». *TANDEM Foundation* вместе с Пикой, прославившимся [вирусным хип-хаус-треком «Патимейкер» в духе самопальных девяностых](#), используют голос Грюндига из легендарной группы «Рабы лампы» ([«Это не больно»](#)). Или же любимец критиков Антоха МС, гибрид советского беспечного мечтателя и современного *wretched from the screen* (заклейменного экрана), не только порой напоминает манеру «Михея и Джуманджи», но и делает им оммаж, [перепевая](#) бессмертный хит «Туда». Симптоматично, что успех нового рэпа сегодня культивируется благодаря мифу о его демократическом и горизонтальном распространении через социальные сети. «Проснуться знаменитым» — этот штамп докоммерческой музыки сегодня воспроизводят сами продюсеры (участник группы «Грибы» Юрий Бардаш — одновременно продюсер *Quest Pistols* и муж певицы Луны, молодого рэпера *Pharaoh*, как в свое время Децла, спонсирует отец, а Антохе МС покровительствует Иван Дорн).

Еще в конце нулевых годов дуэт [«Несмеяна»](#) концептуально осмыслял самые маргинальные формы перестроечной и ранней постперестроечной музыки («сиротский попс», «кооператорское диско», «колхозный панк»). Например, в песне с говорящим названием [«Тунайт»](#), которую легко принять за аутентичную архивную запись, ночное randevu происходит не на бульваре роз, а в ментовском «уазике». Секс на скорости, обставленный гротескными признаками эпохи — мигалками, пистолетом Макарова, милицейскими лампасами, — заканчивается аварией. Критический запал этих песен достаточно прост: в сексуальной революции (здесь не случайно есть отсылка к «Бейби тунайт» Лады Дэнс) проступают гипертрофированные черты других — макабрических девяностых. К тому же сексуальностью наделаются героини, «забытые» мейнстримовой попсой, продавщицы ларьков и домохозяйки, которым отводилась лишь роль «женского счастья». Похожим образом группа «Не твоё дело» в своих фотосессиях инсценирует мафиозный клан, а на видеозаписях ее солистка Аня Айрапетова под танцевальный синти-поп исполняет куплеты в светлогорском атмосферном кафе «Ветерок». Ее песня «Мне все равно»

<https://www.youtube.com/watch?v=JmDSBw3vaLA>

http://os.colta.ru/music_modern/projects/97/details/17829/

<https://www.youtube.com/watch?v=Ak0s2AsoFn8>

<https://www.youtube.com/watch?v=hLnrj5dzfFo>

открыто цитирует музыкальный хук **«Стоп, ночь»** «А-студио» времен Батырхана Шукенова, а другой ее трек «В диско-баре», щедро разбавленный танцевальным аккордами, имеет форму агрессивного женского эмпауэрмента в духе «Стрелок»: «я тебя зарежу, просто взглядом скользю». В отличие от «Несмеяны», «Не твоё дело» не мимикрирует под девяностые, но наглядно иллюстрирует тезис о том, что девяностые никуда не делись

«

Певец Шура снял свои безумные наряды и вставил зубы, избавившись от изъяна, придававшего его голосу особенный шарм.

»

и в них можно найти источник вдохновения.

Другой признак «возвращения девяностых» — это рейв-ревайл, имеющий вполне четкие экономические предпосылки и совпадающий с похожими явлениями в Великобритании. Но если в Лондоне, где за прошедшие десять лет были закрыты почти все ночные клубы, рейвы действительно являются подпольными, то в российском контексте их отличает если не имитация, то культивация самой атмосферы подпольности: заброшенные заводы и секретные группы в соцсетях. Так, вопреки воле организаторов отмена фестиваля *Outline* или маски-шоу на вечеринке «Скотобойня» лишь подогрели интерес, нагнетая ощущение трансгрессивности и полуполицейности. Симптоматично, что вместо кислотных нарядов «новой физиологической элиты с совершенно особыми возможностями организма, в частности слухом» (Екатерина Дёготь), характерных для девяностых, новые рейверы одеты в траурное черное — цвет, который носит творческая богема. На проектах группы **VV17CHØU7** жизнеутверждающий запал этих танцев превращается в агрессивный габбер, рейв становится гострейвом (так

<https://vk.com/w17chou7>

называет свою музыку ключевая группа вич-хауса *IC3PEAK*). Но любопытно, что такие вечеринки тоже театрализованы и построены как некий лабораторный опыт: последняя их вечеринка «Грезы» как будто была организована не для молодежи, но для наблюдения за пьяными или убитыми подростками.

И, наконец, другой симптом «редесятилетия» — это сэмплирование музыки и создание каверов, где расходным материалом становится недавнее прошлое. Такую «смесь путешествия во времени со спиритическим сеансом» западные критики называли «гипнагогией» или «хонтологией», заимствуя философский и психологический термины соответственно. Легкий налет тревоги, галлюциногенная дымка, непрозрачность медиума, призрачность звучания и нарочитый лоу-фай оживляют работу памяти, заставляя безвозвратно ушедшее снова предстать перед слушателем. Подглядывание здесь заменяется подслушиванием. Так, например, призрак Лики *Star* оживает сквозь информационный шум у одесситки Насти Вакуум, [сделавшей кавер на «Одинокую луну»](#). А сквозь [толстокожие шумы](#) типичного представителя вич-хауса с нечитаемыми буквами в названии (теперь группа называется «Радость моя») пробивается голос Алины Орловой, перепевшей семь лет назад первый медляк «Отпетых мошенников». Уфимская постпанк-трибьют-группа *Chernikovskaya Hata* тоскливым и острающим (чаще всего) мужским вокалом — похожим на техно-поп *Arrival*, «Фомальгаут» или «Технологию» — перепевает самые известные шлягеры восьмидесятых и девяностых, включая «Ты не верь слезам» Шуры, «Чио-Чио-сан» «Кар-Мэн», «Ветер с моря дул» Натали, легенду шансона [«Владимирский централ»](#) и многие другие. И, наконец, один из главных хитов Ветлицкой [«Душа»](#), исполненный художницей и музыкантом [Галей Чикис](#), становится символическим оплакиванием утраты популярной музыкой самой этой «души» — она возвращается через ее атмосферную и эфемерную архаизацию. Однако здесь возвращение музыке ее «души» совершает обратный переворот, как бы лишая ее телесности и сексуальности.

На приведенные мной примеры, список которых несложно расширить, можно возразить, что все это наложение временных пластов свойственно постмодернистской темпоральности в целом, которая последовательно ослабляет историчность. Фредерик Джеймисон описывал этот эффект позднего капитализма через метафору шизофренической структуры, сравнивая механизмы исторической амнезии со способами языковой

<https://www.youtube.com/watch?v=G50nw9CUBno>

<https://www.youtube.com/watch?v=oFtiDn2PQG8>

https://www.youtube.com/watch?v=C_5405djRLA

<https://www.youtube.com/watch?v=GT5rK3BHI6s>

https://www.youtube.com/watch?v=M6BFx_kXDIU

<https://www.youtube.com/watch?v=0qwBQVYEwKA>

<https://www.youtube.com/watch?v=kZfg5o-mmw>

<https://www.youtube.com/watch?v=xle4KXGwGk>

артикуляции шизофреников, у которых отсутствует опыт временной непрерывности. В более узком смысле это свойственно массовой культуре как таковой, которая, исчерпывая время от времени свой язык, вынуждена заниматься самоканнибализмом. И действительно, можно вспомнить многочисленные примеры стилизации других эпох: *IOWA* («Мои стихи, твоя гитара») или Муся Тотибадзе («Танцуй, Виталик!») чествуют примадонну, *Sonic Death* имитируют гаражный рок, «ГШ» (бывший *Glintshake*) отсылают к авангарду восьмидесятых — «Звукам Му», «АукцЫону», Агузаровой («Получеловек»). Бесчисленное количество похожих одна на другую российских

«

Период девяностых стал разменной монетой в конструировании новой идеологии и идентификации либеральной оппозиции.

»

групп сегодня воспроизводит постпанк — причем не столько *Joy Division*, сколько позднесоветские «Кино», «Оберманекен», «Альянс» и т.д. Но ретромания — это не пастиш, стирающий временные различия, как в шизофренических шоу «Точь-в-точь» и «Один в один». Она структурно заложена в популярной культуре, где за годами резкого подъема следуют десятилетия медленного спада, которые призваны раскрыть их потенциал. Похожие тенденции сегодня существуют и в современном искусстве с распространением реэнактмента классических перформансов и воссозданием выставок, в том числе и московских (проект Елены Селиной «Реконструкция»).

Особенностью постсоветского контекста является лишь то, что предметом музыкальной одержимости в последнее время становятся не шестидесятые, а преимущественно девяностые. Такая ностальгия по определению не может быть

пассеистичной — она не идеализирует прошлое и не обладает реакционным стремлением к возвращению порядка. В отличие от постмодернистских пастишей, она сетует на потерянные свободы, которые принесло это десятилетие: утрату искренности, чудаковатости и небрежности, сменившихся конвейерным производством и фоновым звучанием, а также коллективной

«
Российская эстрада начала стремительно терять свои позиции в результате «украинского вторжения», так как практически вся сколько-нибудь интересная массовая продукция сегодня создается на Украине.
»

сексуальной энергии, уравнивающей, а не исключаящей (в случае, например, *Quest Pistols Show*). Возвращая старое, она показывает, что капиталистическое производство нового не обладает никакой новизной, а лишь бренностью самоповторения. Но, как писал теоретик Саймон Рейнольдс, прошлое может использоваться в качестве критики того, что отсутствует в настоящем. Экономический, политический и культурный кризис, который лишает поколение каких-либо перспектив, естественным образом приводит к инсценировке тех лет, когда еще оставалось ощущение свободы, а альтернативные сценарии казались возможными.

Предевянность

Помимо перформативного переигрывания мы можем наблюдать становление и несколько другой музыки, которая отказывается от дистанцированности и театрализации, необходимых для стороннего наблюдения. Журналист Александр Горбачев

<https://meduza.io/feature/2016/12/09/devyanostye-bez-kavychek>

весьма точно назвал ее девяностыми без кавычек, имея в виду, что девяностые более не цитируются, но искусно вводятся в самую музыкальную субстанцию, становясь ее неразличимой и гармоничной частью. Но не менее важно, что она искажает привычную структуру ностальгии, где то, что интуитивно опознается как прошлое, вдруг антиципируется как нечто, еще не осуществившееся. Во всяком случае, такое впечатление может произвести феномен Луны.

Если мы вынесем за скобки личные качества, а также технологии раскрутки, формула успеха Ланы Дель Рей *a la russe* достаточно проста: это возвращение попсе модного образа и качественного звучания при обращении к максимально широкой аудитории. Или же, наоборот, возвращение электронной музыке дорогих постсоветскому уху мелодики и «душевности» — *guilty pleasure* интеллектуалов. Две спирали, разойдясь в разные стороны более чем на десять лет, вновь сходятся. Ролевой моделью Луны можно считать Лику *Star*, так как последняя сумела в свое время укомплектовать в единый образ самое модное, что происходило в мировой музыкальной культуре, а отсутствие вокальных данных ловко компенсировать хайповым техно-попом. Практически во всех эклектических рекомбитантных композициях Луны проступает что-то до боли знакомое, но больше не имеющее конкретных референций. Здесь понемногу всех представителей сексуальной революции: Линды и «Тату», «Гостей из будущего» и *Hi-Fi*, ранних Натальи Ветлицкой и Светланы Владимирской, Анжелики Варум и Алены Свиридовой. Словом, все те пронзительные любовные песни или *torch songs*, небесные элегии и ойнерические образы, которые идут в ход на *YouTube*-вечеринках, она предлагает прожить как что-то, принадлежащее настоящему моменту.

В ее дебютном альбоме «Маг-ни-ты» отражен весь спектр переживаний юношеской любви: и расставания, и танцы на дискотеке, и первая близость, и ночные свидания, и напрасные подозрения, и буйная ревность, и обещания кровной мести. Лирические герои — девочки, не осознавшие своей красоты, — изливают свои чувства к мальчикам-одуванчикам, оперируя самыми безыскусными образами: зима в сердце, одинокая луна, бездонные океаны глаз, дикие пожары и перелетные птицы. Простые слова и банальные рифмы моментально западают в память, как прилипчивые тексты отечественного евродэнса. В своих интервью певица продолжает разыгрывать образ наивной простушки, говоря о личных переживаниях

<https://www.youtube.com/watch?v=s8nCSHINUvM>

и своем внутреннем мире примерно так, как это делала Линда. Стратегия «осознанной наивности», не опосредованной рефлексией, подобно «циничному разуму», следует аффирмативной логике, но в ней проглядывают интуитивное нащупывание болевых точек и свежесть мировосприятия.

Поэтому, отвечая на запросы времени, этот музыкальный проект с самого начала был обречен на успех. Так, несколько ранних клипов имитировало простодушную *DIY*-эстетику. Клип «Осень» снят на дешевый хэндикам на детской площадке среди многоэтажек с пола или дрожащих рук, фиксируя сам процесс съемки, как если бы он был исповедью на веб-камеру. А самую пронзительную песню альбома «Мальчик, ты снег»

«

Сегодня ни одна удачная домашняя вечеринка не обходится без «мэшапа» и попури из шлягеров девяностых.

»

сопровождает лоу-файное дневниковое видео городских буд-

<https://www.youtube.com/watch?v=lq2kC1gZyaY>

ней молодой мечтательной девушки. Оба они как бы создавали певице образ *You Tube*-самородка, аутсайдера, производящего некоммерческую музыку для соцсетей, вроде того же Антохи *MC* или Янга Лина. Здесь не столько «творчество» имитирует «искусство», как это было в малобюджетных клипах девяностых, сколько «искусство» — «творчество», что стало успешной стратегией самопродвижения, которой пользуются коммерческие артисты. Причем само ощущение вирусности — как некой формы низового подрыва истеблишмента — важнее его реальной виральности.

Луна — «Бутылочка»

<https://www.youtube.com/watch?v=Q5poL9j1nDo>

Другие клипы — «Грустный дэнс», «Бутылочка» и «Лютики» — заигрывают с эстетикой рейвов нового *dancing generation*, которое не помнит никаких девяностых. Видеоряд «Химии в бутылочке» рассказывает о наркотическом отчуждении и освобождении на танцполе (вроде «Улетели навсегда» Никиты), где юношеские комплексы преодолеваются в коллективном танце и растворяются в пульсирующих стробоскопах. Клип **«Лютики»**, представляющий нежные отношения между двумя девушками, рисует их не в сексуальных, а в тактильных терминах (сведение женской любви к генитальности, как показали феминистки, было чисто мужской фантазией, которую и эксплуатировала группа «Тату»). В момент музыкального бриджа — интерлюдии, соединяющей две части песни, — героини танцуют в люминесцентной краске, а видео удваивается и создает типичный для девяностых эйфорический «кислотный» эффект. Клип на песню **«Грустный дэнс»**, наоборот, передает чувство одиночества и самодостаточности, обыгрывая идею о раннем видеоарте как «медиуме нарциссизма»: героиня «ловит сигналы», которые сама же себе посылает через камеру на монитор,

<https://www.youtube.com/watch?v=z0XgeBBvprw>

https://www.instagram.com/viktorya_coxa/

«

Возвращение музыке ее «души» совершает обратный переворот, как бы лишая ее телесности и сексуальности.

»

замыкая систему обратной связи. (Кстати, тот факт, что он был снят в киевском Центре визуальной культуры, тоже намекает на восстановление утраченной связи между современным искусством и массовой музыкой.) В самоироничном клипе, сделанном при помощи приложения *Face Swap*, «Он с тобой не...», в котором участвовала визажист и *Instagram*-мем **Виктория**

Коха, можно увидеть легкий намек на квір вроде «Падшего ангела» Лики *Star*. Последнее же видео певицы «Нож», снятое московской студией *Grate Fruit*, недвусмысленно отсылает к наркоманскому шику «Одинокой луны» и криминальным раз-



Плакаты Луны на концерте в «Известия Hall»

боркам (в которые, как известно, была впутана и сама Лика). На протяжении нескольких минут, пока наемный убийца, по-видимому, возвращается в своем «Москвиче» с задания, главная героиня, находясь в состоянии опьянения, предается автоэротизму, так что все пространство поддается галлюцинаторной и либидинальной интенсификации. Но эта роковая девушка в неглиже, убившая своего возлюбленного, — не объект мужских манипуляций, как в клипе Федора Бондарчука, а женщина-субъект, которая выдает свое желание через разрыв между актом говорения и смыслом говоримого — все четыре с половиной минуты она поет в трубку: «Никогда мне не звони».

На одном из плакатов, которые продавались на концерте Луны в Москве, можно увидеть единственную эксплицитную аллюзию на девяностые — логотип культового подросткового журнала *Cool*, известного помимо прочего своими постерами. За этим ироническим жестом стилизации скрывается, пожалуй, самый важный элемент этого музыкального проекта — попытка в эпоху, когда по определению уже не может быть доминантных культурных линий, заявить о себе как о фанатской певице. И действительно за несколько месяцев она сумела собрать тысячи поклонников, которые наизусть заучили все ее песни! Но если провести элементарный позитивистский анализ, то окажется, что ни один клип Луны не собрал и миллиона просмотров (для сравнения: *Quest Pistols Show* собирает 20—40 миллионов). За игрой в наивность и потакание массовой музыке легко обнаруживается стратегическое лицемерие. По своей сути музыка

Луны нарциссична и ориентирована на вполне определенного потребителя — один из треков с ее нового *EP* называется «В городе модников». Она действует как «субкультурный капитал», т.е. особая форма музыкального потребления, которая повышает статус меломана и отличает его от членов других субкультурных групп. Другими словами, Луна парадоксальным образом превращает универсальность, утраченную популярной музыкой, в атрибут субкультуры, но делает это иронично, как бы критикуя саморепрезентацию в медиа и социальных сетях. Станет ли она действительно массовой поп-певицей или же, наоборот, сохранит образ музыканта для избранных, станет понятно со временем. Но уже вполне очевидно, что созданной ей образ девушки, усвоившей базовые уроки эмансипации, рассчитан на те социальные группы, для которых сексуальная революция имела формативный характер.

Темпоральность этой музыки выстраивается иначе, чем в вышеописанных примерах. Она основана не на фигуре вытеснения, а, скорее, на структуре предызъятия. Фантомные девяностые, к которым она апеллирует, полностью вымышлены. Это не ностальгические воспоминания о детстве, молодости или более динамичной эпохе, но именно грезы (неудивительно, что так называется одна из вечеринок *VV17CHØU7*) — видения в состоянии бреда, полусна или опьянения, желания, которые ждут своего осуществления как своеобразная форма «слабого мессианизма». Сновидения сливаются с явью, как в песне «Он с тобою не...», наделяясь предсказательной силой, но оставляя образ грядущего смутным и неразборчивым. Такая сомнамбулическая гибридная темпоральность (философы Армен Аванесян и Сухейл Малик называют подобные мутации времени «постсовременным», а теоретик Хэл Фостер — «поставленным в обратном порядке» (*preposterous*), подчеркивая наличие сразу двух приставок — *pre* и *post* — в одном слове) может называться «предевяностые», где целое освободительное десятилетие было изъято, как если бы его не было вообще. В ней нет той провокативности, которую принесла сексуальная революция, как если бы ее не было *еще* или же, наоборот, она была уже преодолена.

Призрак у Деррида — это не только тот, кто уже умер, но и тот, кто еще не родился. Луна предвосхищает прошлое (которого не было) в форме будущего (которого, возможно, не будет). Но, несмотря на отсутствие явной будущности (а это в свете последних событий свойственно не только постсовет-

ским странам), она прерывает порочный круг воспроизводства прошлого, интуитивно схватывая новые и еще не оформившиеся исторические сценарии. Сексуальная революция, как подсказывает нам призрак, была буржуазной революцией, социалистическая сексуальная революция находится в необозримом, утопическом «там». Однако, как предупреждал Деррида, ухватить призрак не так-то просто, он может быть гоним той самой охотой, которую мы сами развязали.

Автор благодарит Бориса Ключникова, Алексея Таруца, Екатерину Осипову и всех, кто помог в написании текста, а также комментаторов в социальных сетях. С согласия главного редактора журнала Глеба Напреенко, в текст было внесено несколько небольших, но существенных правок.

Да, мы секта



Александра Сухарева.
Прощай, взгляд. 2015

Егор Софронов об алхимическом искусстве Александры Сухаревой как зеркале нашей репрессивной эпохи

Критик Егор Софронов, анализируя работы Александры Сухаревой, задается вопросом, затронутым в предисловии к этому номеру «Разногласий»: насколько можно считать современное искусство субкультурой?

I. Аллегория

Наступление обскурантизма в политике и искусстве дает о себе знать в моде на герметизм, в миграции значения прочь от навигируемой программы в сторону аллегорического. Как писал Вальтер Беньямин: «В царстве мысли аллегория то же, что в царстве вещей — руины»¹. Руинированной в царстве мышления сегодня оказалась способность прояснять.

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. Перевод с немецкого Сергея Ромашко. — М.: Аграф, 2002. С. 185.

Аллегория ставит перед нами насущную задачу толкования, аналитической дешифровки, но требует также соблюдения предосторожности и с уважением относиться к паутине отсылок, опутывающей возможность интерпретации. Раскрытие механизмов производства аллегории аналогично стремлению развенчать пелену мистификаций, сформировавшихся под гнетом цензуры, которая блокирует проговаривание причинно-следственных связей. Дискурсу искусства не останется ничего другого перед лицом все большей непрозрачности мира и нарастающего кризиса познания, кроме как учреждать, связывать и просвещать.



Александра Сухарева.
Айсберг. 2008, Гетеборг

Контроль и закрытие публичной сферы государством приводят к психастениям, к реабилитации мистики, к различным эскапизмам, к распаду общества на закрытые микросообщества. Сегодняшний реакционный автократический зажим, подавляющий рационалистическую артикуляцию озабоченностей, причин, следствий и выводов, приводит к кризису способности действовать и к шифровке высказываний. В обществе надзор, слежка и сетевая квантификация рожают триумф подозрительности и сомнения. В философии реанимируются анимизм, объектно ориентированный витализм, антропологический плюрализм. В экономике торжествует постфордистская прекарность, которая — из-за табу на критический классовый анализ — компенсируется примиряющей с жизнью психотерапией и новыми

культами. Для анализа интересен не только сам уход в кружки и в подполья, но и субъективности, которые в них порождаются — словно в пузырях идеологических блужданий.

Производство аллегорий как художественный метод может стать вновь актуальным в России 2017 года, во времена все более милитаризирующейся правой диктатуры. В 1970—1980-е годы для атаки слева на модернистский канон искусствоведа Крейга Оуэнса и Бенджамин Бухло задействовали фрагментирующий принцип аллегории как монтажа и коллажа — развенчивающий и пересобирающий вновь. Так и в межвоенной Европе, вторя методам дада и сюрреализма, Вальтер Беньямин с помощью понятия аллегории осмыслял историческую память в период краха революции и подъема тоталитаризмов. И сегодня художественным и критическим практикам следует быть внимательными к аллегорическому изъятию и сопротивлению.

«

**Контроль и закрытие публичной
сферы государством приводят
к реабилитации мистики,
к различным эскапизмам,
к распаду общества на закрытые
микросообщества.**

»

Именно изъятие и развенчание объекта — метод наиболее, пожалуй, известных произведений художницы Александры Сухаревой, например, «Айсберга» (2008) и «Мракобамбры» или «Без названия» (2009). Этот метод лег в основу серии художественных игр с восприятием массы. Созданные из бумаги, раскрашенной акварелью под шпон, объекты Сухаревой казались намного тяжелее, чем были на самом деле. Эти работы не только отсылали к вернакулярным интерьерам позднего коммунизма и постсоветской бюрократии или к североамерикан-

скому минимализму, но и задействовали хрупкую ненадежность современного художественного объекта: совмещение рисования акварелью и скульптурного объема породило то, что теоретик и критик Хэл Фостер, рассуждая о современной методологии объектного производства, называет «прекарностью». По Фостеру, прекарность объекта искусства — эстетический аналог прекарности труда, постоянно подрывающей общественный договор и порождающей социальное исключение².



Александра Сухарева.
Мракoбaмбpa. 2009

Сейчас Сухарева ведет годичное исследование оккультных квазилитературных кружков блокадного Ленинграда и, шире, феноменов эзотерической социальности в период высокого сталинизма. В этих феноменах она находит аллегория сегодняшнего общественного состояния: тогда миноритарные идентичности — сродни сегодняшним субкультурным — выживали и пожирали себя во время гнетущей реакции, государственного насилия и отравляющей идеологической гегемонии. Проект, получивший название «Гребень в траве», продолжает мотивы двух прошлых произведений Сухаревой: во-первых, работы «Свиде-

² Foster H. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. — London: Verso, 2015.

тель» (2015), — черно-белого альбома фото и стихов о разрушенной усадьбе, в которой проходили собрания розенкрейцеров до того, как советское правительство учредило там химический комбинат; во-вторых, инсталляции «Это есть, тебя нет» (2014), построенной на «Манифесте-10» в форме оккультистской часовни и вместившей документы о блокаде Ленинграда.

Сохранившиеся сведения об арестах, предательствах, миссиях и эксцентричных жизненных историях Сухарева находит в литературе, в дневниках, в походах в архивы в Москве, Санкт-Петербурге и Узбекистане. Среди ее героев можно найти много примеров для идентификации. Например, психиатр Густав Рейтц, совмещавший научную и медицинскую работу с интересом к парапсихологии. Или археолог Михаил Герасимов, эксгумировавший гробницу Тамерлана в разгар Второй мировой. Или женщина-психоаналитик Сабина Шпильрейн,

«

Сухарева ведет годичное исследование оккультных квазилитературных кружков блокадного Ленинграда.

»

попавшая в психоанализ в качестве истерической пациентки и впоследствии своими исследованиями подтолкнувшая Фрейда к открытию влечения к смерти. Ее научная карьера была прервана вытеснением психоанализа из Советской России, а жизнь кончилась расстрелом немецкими оккупационными войсками. Сведения о героях проекта дополняются топографическим вниманием к локациям, хранящим память: например, к санкт-петербургской психиатрической клинике, где работал Рейтц, или к полуразрушенному павильону «Шапель» в Царском Селе, где прошло последнее собрание Ордена мартинистов перед тем, как репрессивная машина прекратила его существование.

Микроистории подобных несвоевременных жизней и хро-

нотопов ткнут у Сухаревой мозаику незаметных, бесполезных, провальных, заплутавших или глубоко заблуждавшихся творческих усилий и интеллектуальных притязаний, сложно сверхдетерминированных и зашифрованных актов сопротивления и желания. Будучи стертыми из записанной памяти и недоступными для историзирующего прояснения, они должны были быть преданы совершенному забвению. Именно это и мотивирует Сухареву, пользуясь фразой Бенямина, «чесать историю против шерсти». Но насколько факт и нарратив, передаваемые через искусство в новом проекте Сухаревой, смогут избежать вторичной символизации в загадочную иносказательность или немоту вещи? Впрочем, проект планируется сопроводить публичной программой — во имя большей междисциплинарности и ориентации на производство знания.

«

Соавтор в момент нанесения раствора вообразил себе, сконцентрировавшись, образ Девы Марии.

»

Помимо новой для Сухаревой ориентации на художественное архивное исследование продолжают перемены в ее работе с объектами. От поэтики реди-мейдов и инсталляций, от почти невесомой бумажной скульптуры конца нулевых в десятые годы Сухарева перешла к живописной абстракции и ручную сделанным зеркалам и прозрачным стеклам с нанесенной на них эмульсией.

«Миро», — говорит она мне, указывая на круглое стекло, положенное для фотосъемки на небольшой белый холст. Стекло покрыто застывшими выплесками черного пигмента, действительно напоминающими сюрреалистские кляксы Хуана Миро. Аналогия с каноническим, признанным искусством впечатляет, когда стоишь в мастерской художницы и внимательно киваешь, пытаясь почтительно узнать подробности о ее твор-

честве. Фамилия мэтра сюрреализма призвана дать возможное толкование одной из работ новой серии Сухаревой. В этой еще не названной серии художница использует медный раствор, прося приглашенного соучастника нанести его своими руками: работа становится своего рода записью сеанса встречи с другим. Соавтор в момент нанесения раствора — согласно подписям, предназначенным для этикетажного сопровождения каждого из стекол, — воображал себе, сконцентрировавшись, образ Девы Марии. Миро и Дева Мария — как это тонко, если не обманчиво в своей завуалированности как интерпретация для совершенно однозначной формы. Эксплицитно фаллическая, непристойно эякулирующая манифестация присутствия если не отражает некое темное желание, то способна вызвать мысль о нем — будто бы запечатленном как эмульсия случайности и необходимости на этом прозрачном носителе. «*Glanz*», — произношу я, пытаюсь донести свое прочтение. «Помнишь языковую игру в одном из текстов Фрейда: о блеске на носу у женщин и о взгляде фетишиста? Игру, которая задействовала перевод и омонимию?»



Александра Сухарева.
Разворот из альбома
«Свидетель». 2015

«Миро» в работе Сухаревой кодирует, во-первых, английское *mirror*, «зеркало», как некий остаток нарциссизма, во-вторых, первое имя художника — Хуан — или, если быть точным, его созвучие матерному русскому обозначению фаллоса. Сублимация неустранима из художественного произведения, детерминирует его как побуждающая причина. Тем не менее какие именно формы она примет, зависит у Сухаревой не от рассчитанной программы, но от тонких сплетений и наслоений химических соединений, слов, мыслей, образов, чей рисунок генерирует эффект свободы от какой-либо детерминации.

II. Эллипсис

Эллипсис лежит в начале: это операция изъятия, сокращения, умолчания. Как поясняет словарь Ожегова: «В языкознании: пропуск в речи какого-н. легко подразумеваемого слова, члена предложения». Синтаксическая неполнота предполагает сложное конструирование опоры, которая способна удерживать пропуск, — здесь дают о себе знать символистские, в духе Малларме, истоки модернистской поэтики, охотно прибегавшей к эллипсису. Эллипсис в серии медных стекол Сухаревой, фиксирующих ее встречи с соавторами, удаляет миметическое подобие или индексальный след из конвенции портретирования — жонглируя логиками фотографического, живописного и скульптурного. От идеи портрета тут остается только предполагаемое психологическое подобие, утверждаемое словом и основанное на вере.

«

**Сухарева вручную заливала
зеркала на серебряной
амальгаме, повторяя
рецепт из найденного
учебника по прикладному
экспериментированию
сороковых годов.**

»

Для своей серии медных стекол художница обращается к приемам, аналогичным абстрактной фотопечати. Формула эмульсии была обнаружена Сухаревой случайно, в процессе поисков утерянной пропорции состава для зеркала на медной амальгаме. Успешно создав одно, с розовым оттенком, она тщетно пыталась повторить его, попутно обнаружив, что процедура заливки двух последовательных растворов дает хими-

ческие реакции псевдоморфического замещения, создания гальванических пар и восстановления. Таким образом, после единичного успешного создания зеркала, оптического аппарата самосозерцания, произошло эллиптическое изъятие и блокирование видимости. Основа всех работ серии одинакова: это круглые стекла с заостренным поясом сужения по краю, иногда монтированные на готически острую треугольную подставку. Композиционное устройство стекол содержит в себе символическую диаграмму из числительных: на треугольной схеме опоры возникает двойная логика зеркального отражения. С 2011-го по 2015-й Сухарева вручную заливала зеркала на серебряной амальгаме, повторяя рецепт из найденного учебника по прикладному экспериментированию сороковых годов, а также прибегая к помощи отца, изобретателя-любителя, уже несколько лет посвятившего поискам бестопливного двигателя. Сухарева сопоставляет свое детское обучение фотопроявке с тем, как многие из бывших в свободном доступе в его юности реактивов попали под запрет или теперь доступны в строго ограниченных количествах.



Александра Сухарева.
Собака, женщина, мотылек
(Гость). 2013

Объясняя суть химического процесса и интересующее ее при этом значение, художница ссылается сразу и на темный материализм, и на Парацельса и Меркурия ван Гельмонта. Мастерская Сухаревой с многочисленными склянками, полными опасных и редких веществ разных оттенков, изящными колбами и сосудами и впрямь напоминает алхимическую лабораторию, в которой возвращается то, что было вытеснено Новым

временем как иррациональное. Сухарева словно напоминает своими стеклами, что полагаемый прозрачным для разума рефлексивный самоконтроль созерцающего себя субъекта современности — исторически обусловленный конструкт, который строится на токсическом загрязнении и на фетишистской вере, на агрессивном отчуждении и насильственном перемещении масс людей в крупные города, стремительно растущие капиталистические центры производства и потребления, пронизанные взглядами, злобными или вождедеющими. Называя одно из особенно удачных серебряных стекол «Пагубным объектом» (2014), а в целом серию «вредоносной», Сухарева отсылает к злему глазу Лакана, связанному со скопическим влечением, где нераздельны проклинающая зависть и нарциссизм.

«

**Оберег-апотропей
из двух прозрачных,
оклеенных приставшей
грязью колб, помещенных
в гробоподобный саркофаг
с ребристыми стенками.**

»

Неоднократные попытки создать зеркало собственными силами породили еще одну параллельную серию работ: Сухарева писала крупномасштабные абстрактные холсты, в которых пигмент был изъят и заменен на хлор, то есть отбеливающее вещество. В некоторых из них, вроде диптиха «Докса» (2012), можно было прочесть каркас кубистской геометрии — геометрии, обязанной своим изобретением обращению художников к непривычным формам изобразительности африканских племен и тем самым всегда сталкивающей абстракцию и фигурацию. Изъятие здесь работает как позитивный метод художественного производства, где тысячелетняя установка на нане-

сение красящего вещества, понимавшаяся как синонимичная искусству, вновь получила убедительный отказ. Сухарева в работе над этой серией холстов, не используя грунта, перешла от кисти к валику, а затем и к пульверизатору, устраняя всякое живое касание. Эта серия могла бы стать одним из ключевых предметов обсуждения в прошедших с тех пор дискуссиях о возвращении медиума живописи, но этого не случилось, так как эти работы не выставлялись с осени 2011 года.



Александра Сухарева.
Вид мастерской, 2008

«Тонкачество», — повторяет далеко не чуждый современному искусству собеседник, которому я пробую рассказать о творчестве Александры Сухаревой. Да, оно герметично до мистификации, чем может вызывать возмущение, особенно у зрителя неискушенного. Большинство авторских описаний работ тоже не добавляет ясности, а дублирует аллегоричность самой художественной практики: идет ли речь о трактовке через последние философские новинки³, об освещении антро-

³ Огурцов С. Как измерить кроличью нору во время полета? // Диалог искусств, № 2, 2014 г.

пологического импульса⁴ или о том, как Сухарева вызывает разнообразные асинхронные темпоральности⁵. Всем этим описаниям недостает внимания к собственно производительному средству. Этот эффект усиливается, когда в самоописании называют себя во множественном числе — «да, мы секта», а образом жизни служат неврастеническая смесь и циклическое повторение затворнического уединения и социализации по принципу тусовки, упадка и гипомании.



Александра Сухарева.
Докса, 2012

Узнаваемый теперь в качестве визитной карточки Сухаревой — экономный скульптурный диптих из простых реди-мейдов, двух пластиковых стаканчиков, поставленных вертикально один отверстием к другому. Этот диптих создает эффект многозначительности не только своей простой и при этом синтаксически сложной (по отношению к языкам скульптуры и реди-мейда) уловкой предъявленной материальности, но и как ребус. Воздух, закупоренный стаканчиками, словно отсылает к герметическому, переставляет банальную повседневность так, будто в ней, несмотря на формальную современность, сквозит гностическое измерение архаики. При этом Сухарева обращается к скульптурным приемам — негативному объему и демонстрации силы гравитации, которыми овладела,

<http://www.colta.ru/articles/art/1555>

⁴ Адашевская Л., Березницкая Н. [Интервью с Александрой Сухаревой // COLTA.RU, 17 декабря 2013 г](http://www.colta.ru/articles/art/1555)

⁵ Shuripa S. Space As a State of Mind // Alexandra Sukhareva. Being of Mother Is the Bone. Exh. cat. — Moscow: V-A-C Foundation, 2012. P. 7—11.

изучая их логику и историю. Эта миниатюрная инсталляция из двух стаканчиков стала одним из первых ее произведений в 2008 году и с тех пор мигрирует в новые произведения и экспозиции, как, например, в «Эураураргу» (2011) или в недавно экспонированную в Музее Сидура «Здесь я сбросил свои сто плащей» (2014—2016) — инсталляцию, изображавшую оберег-апотропей из двух прозрачных, оклеенных приставшей грязью колб, помещенных в грубоподобный саркофаг с ребристыми стенками. Контуры саркофага, как и фальшстены в «Это есть, тебя нет» или треугольная подставка в серии зеркал и стекол, намеренно отсылают к выразительному минимализму миллениаристских сект. В их аскетическом прагматизме маячит ожидание апокалипсиса.



Александра Сухарева.
Случай летающей головы.
2011, MDF

Кошмар Энди Уорхола



The Death Archives:
Mayhem 1984—1994

Борис Ключников про норвежский black metal 1990-х — и дальнейший путь метала через фашизм к левой экологии

8 апреля 1991 года вокалист группы *Mayhem* Пер Ингве Óлин (*Dead*) застрелился в своей комнате из дробовика. Он оставил небольшую предсмертную записку — «простите за всю эту кровь», предварительно перерезав вены. Тело обнаружил его друг, гитарист и идеолог группы Эйстейн Óшет, известный как Евронимус. Вместо необходимого телефонного звонка в скорую он быстро вышел из здания и направился в магазин электроники за новым фотоаппаратом. Так появилась обложка бутлега «*Dawn of the Black Hearts*». На ней мы видим мертвого подростка с проломленной головой, в белой футболке из попу-

лярной в 1990-х серии «*I love...*». Многие музыкальные критики считают, что именно в тот момент сформировалась вторая волна *black metal*, ставшая канонической. Она обрела не только свое звучание и атрибутику, но и что-то вроде «ритуальной жертвы», сформировавшей вокруг себя целое сообщество. Сегодня *Dead* (Мертвый) стал еще и известным интернет-мемом: «*Dead was dead before that became a mainstream*». И действительно: он был мертв задолго до того, как стал мертв, совпав с собственным именем.

Фотографический жест Евронимуса был выражением противоречий субкультуры как таковой, субкультуры как исторической формы. Как часть ситуации после Второй мировой войны, субкультурное объединение молодых людей очень чувствительно к ее травме. Многие группы возвращаются к Второй мировой, пытаясь ввести ужасы середины века в свободную игру знаков. Так интерпретирует Славой Жижек две известные группы — *Rammstein* и *Laibach*. По Жижеку, они вводят в идеологические означающие элемент неоднозначности, превращая их посредством музыки в наслаждение. Это способ сказать о травме, симулируя ее посредством поп-хита. Сам же хит является способом расколоть исторические означающие надвое и удержать два противоположных полюса вместе. Это и есть функция пресловутой «постмодернистской иронии», о которой так много говорили, что почти забыли, как этот прием серьезен по своей сути. Война и идеологические тоталитарные аппараты были настолько экстремальным опытом, что принять их можно, только вытеснив и переместив в музыкальную ткань. Популярная музыка содержит в своих цепляющих мотивах историческую тревогу, которая разряжается посредством дискотечного бита. Социолог искусства Паскаль Гилен вспоминал, как познакомился в юности с песнями *Joy Division*. Они с братом танцевали под монотонные безвоздушные треки и, не зная английского, считали это веселой музыкой. Позже, когда они выяснили, что *Joy Division*, или «отряды радости», — это особое место для сексуальных утех в концентрационном лагере, где нацистские офицеры насиловали пленников и устраивали извращенные свидания с ними, перед ними открылась вся двусмысленность популярной культуры. Поп-культура скрывает и снимает травму смерти, сталкивая между собой концлагерь и дискотеку. Симулируя радость, она говорит об ужасе. В самом известном поп-хите 1980-х от *Orchestral Manoeuvres in the Dark* приятный голос поет:

*Enola Gay, is mother proud of little boy today?
Ah-ha this kiss you give, it's never going to fade away.
(Enola Gay, гордится ли мамочка своим сынком сегодня?
Ах-ха, твой поцелуй, он не исчезнет никогда.)*

Даже эксперты британских радиостанций не сразу поняли, что за сентиментальными, на первый взгляд, словами о любви скрывается отсылка к бомбардировке Хиросимы самолетом *Enola Gay*. Его «поцелуй не исчезнет никогда». «Общество спектакля», о котором писал Ги Дебор, — кукольная сцена, за кулисами которой разыгрывается конфликт культурной жизни вокруг пережитого шока. Переживать войну снова и снова в попытке нейтрализовать ее — такова цель значительной части поп-культуры. Однако блэк-метал 1990-х годов — не столько нейтрализация войны, сколько подчинение логике ее аффектов в капиталистических условиях культурного потребления.

«

Поп-культура скрывает и снимает травму смерти, сталкивая между собой концлагерь и дискотеку.

»

Блэк-метал зародился в 1980-е годы в Британии усилиями таких групп, как *Venom*. Они первые начали использовать сатанинскую стилистику и выстроили узнаваемый образный ряд из бафометов, пентаграмм и ярких сценических образов. Музыкальная тенденция указывала на линию постепенного утяжеления *Black Sabbath*, вокал становился жестче и злее, но в целом черты эпатажной театрализации были основным жанрообразующим элементом. Когда эта традиция была перенята группами из Норвегии, она подверглась череде странных смещений. Имел место *misreading*: подростки из Осло и Бергена воспринимали все нарочито серьезно. Вместо того чтобы

проигрывать на сцене мрак и смерть, они стали ими. Если мы обратимся к практикам питерской группы некрореалистов (они хронологически совпадают с кристаллизацией *black metal*), то заметим, как темы смерти и симуляции становятся центральными для радикальных субкультур того времени (на начало 1990-х также приходится пик популярности экстремального нойза). Однако ранние акции некрореалиста Юфита и его друзей представляют собой полную противоположность ориентации *Mayhem*, *Burzum*, *Dark Throne* и *Gorgoroth*. Некрореалисты всегда показывали, что смерть является бюрократической процедурой и никогда не дана в «непосредственном опыте».



The Death Archives: Mayhem 1984—1994

Смерть всегда симулирована и опосредована такими инстанциями, как судмедэкспертиза, криминалистика и документация. Именно поэтому Юфит никогда не взаимодействовал с настоящими трупами, он симулировал или «играл» трупы, указывая на то, что умирание есть функция письма, записи и клинической бухгалтерии. Блэк-метал шел ровно в противоположном направлении. Фотографический жест Евронимуса, запечатлевшего своего мертвого друга на обложке альбома, открывает, что сама культура и дистрибуция шока теперь неотличимы от повседневной жизни. Привыкнув к эпатажным жестам, мы не можем поверить в то, что смерть вообще может быть реальна. Главная звезда поп-арта Энди Уорхол, когда в того стреляли, сокрушался, что никто не прихватил фотоаппарат. Парадоксальным образом Евронимус воплотил заветы главно-

го художника поп-арта. *Pop will eat itself*. Если некрореализм был эпифеноменом советской некробюрократии, своего рода некроконцептуализмом, понимающим все, и в первую очередь смерть, как текст или инструкцию, то *black metal* второй волны выработал внутри себя новую эстетическую категорию — *true* (настоящее, всамделишное, истинное). Она вошла в аббревиатуру *TNBM (True Norwegian Black Metal)*, указывая на радикальное смещение экстремальной поп-культуры и жизни. «Тру» значило «жить злом», доходить до самого предела в собственных жизненных практиках. Вокалист *Mayhem* переносил из театра *Venom* и *Bathory* элементы в повседневность, удаляя и обращая вспять ироническую дистанцию. Так, он считается первым, кто придумал *corpsepaint* (трупный грим) — характерную маску

« Юфит никогда не взаимодействовал с настоящими трупами, он симулировал или «играл» трупы, указывая на то, что умирание есть функция письма, записи и клинической бухгалтерии. Блэк-метал шел ровно в противоположном направлении. »

блэк-метал-коллективов из 90-х. *Corpsepaint* отличался от грима группы *Kiss: Dead* покрывал свое лицо известкой и землей, а иногда просил закопать себя в землю, чтобы на концерте «дышать гнилью». Он также резал себя на сцене, что пару раз приводило к госпитализации. То, что в поп-культуре всегда было элементом автономного музыкального поля, в радикальном металле постулировалось как этическая максима.

Mayhem rehearsal with Dead

<https://www.youtube.com/watch?v=uSiJCX5Ly3c>

В июне 2016 года вышла внушительная коллекционная серия «*The Death Archives: Mayhem 1984—1994*». В ней участник Mayhem Некробутчер предпринимает попытку демифологизировать образ группы. Он показывает, как это стремление к true входило в череду конфликтов с типичной подростковой жизнью. В каталоге множество фотографий с репетиций группы, раскиданные банки кока-колы, первые попытки напечатать «кровавую обложку», которая из-за дешевой печати оказывается нежно-розовой. Родители, заботливо спрашивающие об уроках и домашних заданиях. О другой, уже французской, блэк-метал-формации 1990-х *Les Légions Noires* в Википедии многозначительно написано:

«

Dead покрывал свое лицо известкой и землей, а иногда просил закопать себя в землю, чтобы на концерте «дышать гнилью».

»

«Крисс *Krissagrazabeth* Овенан (*Kriss Auvenant*) был участником группы вплоть до альбома “*Vampires of Black Imperial Blood*”. Затем Крисс был вынужден покинуть страну из-за переезда родителей, в среде “Легионов” сей поступок был воспринят как предательство».

«Архивы смерти» Некробутчера показывают, как противоречия музыкальной составляющей полностью отражаются в противоречиях социализации подростков — их сатана приходит во время школьных каникул, зло разверзается, пока родители не смотрят. И тем не менее эти элементы противоречия

не снимают друг друга, а, наоборот, усиливают. Чем страшнее событие, тем банальнее его условия. Чем сильнее травма — тем шире улыбка. Кровь *Dead'a* на обложке такая же красная, как и сердечко на его футболке. Позже самоубийство *Dead'a* породило направление *depressive suicidal black metal*, где это противоречие чаще всего выражено в названиях групп.

«

Сатана приходит во время школьных каникул, зло разверзается, пока родители не смотрят.

»

Самые истошные и депрессивные команды выбирают себе странно-жизнерадостный лозунг в качестве названия. Лучшим примером может служить коллектив *Lifelover*. В поле современного искусства 1990-х годов подобная логика разворачивается, пожалуй, в работах Сантьяго Сьерры. Предъявляя миру искусства самую кощунственную эксплуатацию, этот художник подчеркивает, что модернистская автономия искусства на самом деле базируется на постоянном повседневном угнетении и удерживается только благодаря ему: он татуирует свою знаменитую линию на спинах выстроенных шеренгой героиновых наркоманов, показывая, как самое «очищенное» искусство, минимализм и формализм, в буквальном смысле вшивается в кожу исключенных социальных групп. Тем самым он берет на себя функции «зла», делает зло в мире искусства видимым. Похожий конфликт породил и блэк-метал 1990-х годов: он есть результат общества потребления и спектакля, но сам этот спектакль неотличим от воли к смерти, преследующей молодых людей. Приобретая бутлег *Mayhem* с фотографией самоубийцы, вы подключаетесь к музыке, вы потребляете поп-культуру, но также вы потребляете реальную смерть *Dead'a*, превращенную в атрибут группы.

Микрофашизм: сообщество и страсть к Ничто

В начале 1990-х складывается основной музыкальный язык второй волны *black metal*: это бластбит (непрерывная быстрая барабанная очередь), скрим-вокал (особая техника расщепления голоса) и примитивные повторяющиеся мрачные риффы, записанные с помощью дешевого *DIY*-оборудования. Пиком развития этих приемов можно считать сетевую эзотерическую организацию *Les Légions Noires*. Тогда же мы можем констатировать сращение *black metal* и фашизоидного типа организации сообщества. Разрастается сеть национал-социалистического блэка. Для этих групп характерны радикальный шовинизм, возвращение «к корням», национализм и гомофобия, во многом происходящие из влияния песен и идей *Burzum*. Бластбит музыкальными средствами передавал состояние постоянной войны, это были пулеметные очереди барабанов и крики расчеловеченного трансгрессивного существа, в основании которого зачастую оказывался белый подросток. Можем ли мы отделять музыку *black metal* 1990-х от его идеологического итога?

«

Вы потребляете поп-культуру, но также вы потребляете реальную смерть.

»

На мой взгляд, это проблематично. Бенджамин Нойс, приводя цитаты из интервью *Peste Noir*, коллектива, борющегося за «чистоту *true black metal*», в своем тексте «*Remain True to the Earth!*» указывает на то, что сама музыкальная структура блэка 1990-х является эпифеноменом нигилистических, правых аффектов. На мой взгляд, лучше всего эти аффекты выражены в тексте Жюль Делеза о «микрофашизме»:

«В фашизме речь действительно идет о машине войны. И когда фашизм строит тоталитарное Государство, то не в смысле государственной армии, берущей власть, а на-

против, в смысле машины войны, захватывающей Государство. Странное замечание Вирилио указывает нам путь — при фашизме Государство не столько тоталитарно, сколько предрасположено к самоубийству. В фашизме присутствует реализованный нигилизм. Дело в том, что в отличие от тоталитарного Государства, старающегося закупорить все возможные линии ускользания, фашизм строится на интенсивной линии ускользания, которую он превращает в линию чистого разрушения и полного уничтожения. Любопытно, как с самого начала нацисты объявили немцам о том, что они несут — одновременно свадьбы и смерть, в том числе свою собственную смерть и смерть немцев. Они думали, что погибнут, но их предприятие будет возобновлено во всей Европе, в мире, в планетарной системе».



The Death Archives: Mayhem
1984—1994

В этой цитате показано важное дополнение, введенное Делезом в теорию фашизма. Фашизм — это не тоталитарный характер центральной оси власти: он может быть и сетевым. Его главный аффект — страсть к небытию. Она захватывает группы людей на уровне микросообществ. Делез говорит о фашизме семьи, о фашизме малых организаций. На мой взгляд, блэк-метал 1990-х представляет собой судьбу похожих аффектов, реализованных уже в обществе глобализованного капитализма, в том самом планетарном и конкретно-европейском масштабе. Когда мы описываем субкультурные группы 1980-х — 1990-х годов, мы встречаем множество неоромантических тенденций, постро-

енных вокруг романтизации войны.

В блэке 1990-х война и смерть как бы застыли в своем музыкальном постоянстве. Идеология трансгрессии человеческого состояния, обещанного войной, манила многие радикальные сообщества. Они были организованы все по маскулинному типу с самым агрессивным и саморазрушающимся героем как лидером. Именно поэтому иконами этой тусовки стали *Dead* и *Burzum* (впоследствии убивший Евронимуса и получивший культовый статус). В своем интервью лидер *Peste Noire* подчеркивает: «Блэк-метал — это двойной национализм: темпоральный и духовный, вертикальный и горизонтальный».

Эти положения говорят нам не только об истории блэка, но и о странной сущности «сетевого» фашизма — он связан не столько с группами, чье желание угнетается авторитарной личностью, сколько с резонансом аффекта группы с вертикальными структурами, которые вместе начинают двигаться к коллективному самоубийству в страсти смерти. Эта эстетическо-политическая сцепка и предстает перед нами в концепте true. Если мы говорим о проигрывании травмы в треке «*Enola Gay*» или фаер-шоу *Rammstein* — мы всегда имеем дело с дистанцией, которая исчезла у норвежских подростков, превратив мрачное воображение в повседневную позицию.

«

Блэк стремительно левеет.

»

Но возможен ли другой блэк? В последние годы все чаще говорят о том, что блэк стремительно левеет и кардинально видоизменяется. Если мы послушаем последние альбомы, особенно сыгранные в жанрах *atmospheric* и *cascadian black metal*, мы практически не увидим ничего общего с группами 1990-х годов. Звучание стало лощеным, очень качественным, а музыкальные находки *Mayhem* и *Burzum* стали восприниматься исключительно стилистически, чуть ли не как авангардные джазовые эксперименты. В свое время *Mayhem* странно прочли наследие британского метала. Сегодня же и их наследие подвергается череде сдвигов.

Жизнеутверждающий шум: левое крыло сатаны

Black поражает тем, что все три волны обладали огромным влиянием и их популярность среди фанатов тяжелой музыки никогда не спадала. Во многом это связано с тем, что под означаемым «*black*» на деле скрываются три разных независимых течения, лишь отчасти наследующих друг другу. Нечто похожее мы встречаем в интерпретации «Черного квадрата» (тоже *black*). Кто-то может заявить, что это «икона сатаны», кто-то говорит о крестьянском нигилизме Малевича, а кто-то видит в этом начала нового минималистического модернистского стиля. Так и с чернотой *black metal*. В своей книге «*Horrors of Philosophy*» Юджин Тэкер объясняет, что под блэком скрывается целая серия музыкальных и культурных значений. Это: 1) *black as pagan* (языческий); 2) *black as satanic* (сатанинский);

«

**Радикальный шовинизм,
возвращение «к корням»,
национализм и гомофобия,
во многом происходящие
из влияния песен и идей
Burzum.**

»

3) *black as nihilistic* (нигилистический); 4) *black as cosmic* (космический). Чернота может быть разной, отсутствие всегда обозначает отсутствие чего-то конкретного (Бога, Цели или Космической телеологии). Сегодняшний интересный блэк во многом имеет экологические и космические коннотации. Он пытается воссоздать, уже средствами сильной реверберации и сращением с шугейзом (это направление называется *blackgaze*), целостность экосистемы, подвергающейся уничтожению. В центр этого типа мышления помещаются уже не национал-социалистические сообщества, а *RABM* (*red anarchist*

black metal), которые привносят в звук 1990-х больше построка и прикрастованного панка. Одним из самых интересных проектов является *Botanist*. Этот музыкант вообще не использует гитары, а играет на других, более барочных, струнных инструментах и строит свои треки из фантастического мира флоры и фауны, которые расцветают после тысячелетий угнетения. Однако мы все еще можем слышать характерные для блэка гармонии и бластбиты. Экофилософ Тимоти Мортон, разбирая, пожалуй, самую популярную сегодня группу *Wolves in the Throne Room*, тщательно интерпретирует даже название коллектива. Для него это музыка, пришедшая на место эгоистического и уже сгинувшего человека, чтобы освободить «трон» для животных и дикой природы. В их музыкальную структуру вплетаются кроме скрима элементы живого вокала и хиппи-стилистики. Они создают мощные мелодические медитации, возвращая тяжелое звучание назад, к протестным корням экодвижений 1960-х.

Botanist — A Rose From The Dead

<https://www.youtube.com/watch?v=aIQgwFcush0>

Группа *Liturgy* написала целый манифест, озаглавленный «*Transcendental Black Metal*», в котором они призывают уйти от страсти к Ничто и раскрыть иную, солярную, волю к власти (*solar*). Этому соответствует новая техника ударных — *burstbeat*, обладающая более цветущей и сложноразмерной структурой. Мелодика становится празднично-гимновой и лишается любых элементов «мрачности».

Liturgy — Returner

https://www.youtube.com/watch?v=HV00_B3ZirQ

Группа *Oathbreaker* смешивает блэк и хардкор, практически полностью десакрализуя блэк-метал-звучание. Находки начала 1990-х здесь являются почти модернистскими экспериментами со звуком. Космические и возвышенные падающие массивы гитар заставляют слушателя сливаться с чувственностью тотальностей, или, как их называет Мортон, гиперобъектов. Это не просто атмосферная музыка: она и есть сама атмосфера, воспроизведенная при помощи педалей реверба

и дилея. Традиция скрима начинает пониматься как попытка освободиться от антропоцентрической перспективы и на уровне крика совпасть с нечеловеческим. Иногда эти направления называют *hipster black*, что подчеркивает их отпадение от стандартных категорий эстетики 1990-х — «тру»/«нетру». Вместо этих категорий *atmospheric* и *cascadian* возвращают эстетику резонанса и катарсиса как совпадения с космическим. Некоторые теоретики же указывают на то, что блэк-метал может быть музыкой эко-квир-логики с ее вниманием к нечеловеческому.



Wolves in the Throne Room —
«Two Hunters»

Oathbreaker Live

<https://www.youtube.com/watch?v=pLVRg5X7UW4>

В отличие от «классической волны» 1990-х, история современного блэка еще не сложилась, так же как еще не сложилась судьба экологических движений и антикапиталистического сетевого активизма. Музыкальное поле блэка сегодня — поле борьбы различных политических интерпретаций, и мы можем занимать в этих спорах сознательные позиции, потому как популярная

культура является важным теоретическим полем, где способны возникать новые ощущения и возможность альтернатив.

Автор благодарит Диану Селин за ценные комментарии в работе над темой.

«

**Чернота может быть
разной, отсутствие всегда
обозначает отсутствие
чего-то конкретного (Бога,
Цели или Космической
телеологии).**

»

Ментальные укрытия и модели выживания

*Группа «Коллективные действия»
и кружок Щедровицкого научат
вас выживать в сетевом
капитализме. Скачайте презентацию
Horizon Community*

Horizon Community предлагает презентацию о выживании в современных капиталистических условиях. Эта презентация — результат систематизации различных знаний о том, как жить среди постоянных повседневных противоречий. Так называемая четвертая технологическая революция предполагает использование сознания и ресурсов мозга для эффективного управления потоками информации в мире сетей. Сегодня эти ресурсы эксплуатируются и все время подвергаются дисциплинирующему воздействию извне. Поисковые системы ведут вас по проторенным путям, *GPS* регистрирует вашу геолокацию, проектная логика поглощает, а новостные циклы держат в постоянном растянутом шоке — ваши когнитивные способности привязаны к рутинным действиям и решениям. Все меньше остается ресурсов, чтобы скрыться, чтобы использовать иные механизмы ментального (само)управления.

Horizon Community в исследовании альтернативных возможностей принятия решений опирается на опыт двух советских неофициальных кружков: московской концептуальной школы (в первую очередь, группы «Коллективные действия») и кружка философа-методолога Георгия Щедровицкого. В презентации в доступных схемах представлены и сопоставлены практики и методы этих двух групп, которые предлагают воз-

возможности выхода из идеологических противоречий, определяя пространство «внеаходимости». Эти практики и методы основаны на коллективной деятельности микросообществ и помогают им выстроить горизонт открытых возможностей. В современном сетевом состоянии общества и производства аналогичные практики могут помочь сделать закрытые группы стратегически ориентированными.

Открыть презентацию полностью можно [по этой ссылке](#).

[http://
kirillsavchenkov.
com/files/
horizon-community-
raznoglasiya.pdf](http://kirillsavchenkov.com/files/horizon-community-raznoglasiya.pdf)



MENTAL COVER AND SURVIVAL MODELS

Условия среды

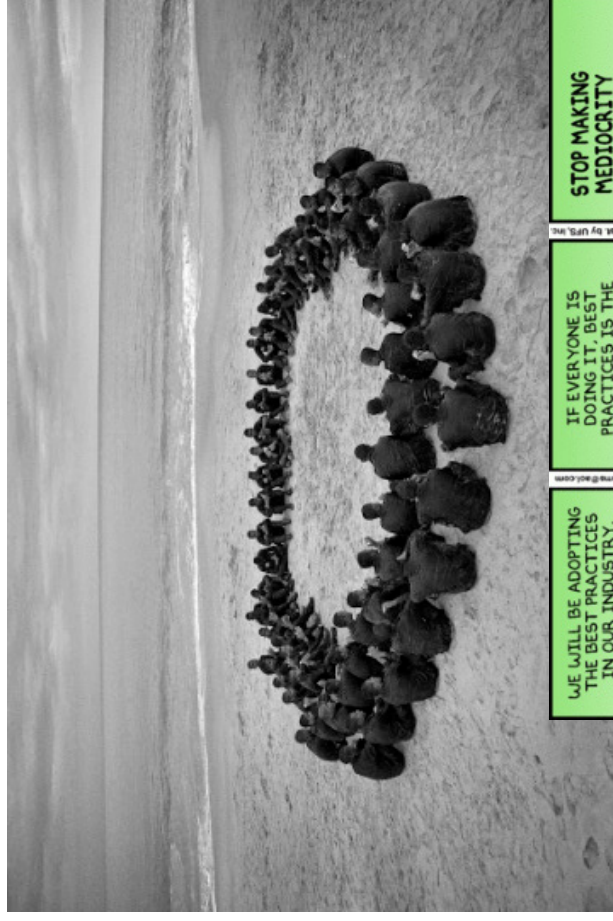
В данной презентации будет рассмотрено несколько принципов выживания, выработанных в микросообществах в условиях противоречивой и парадоксальной среды. Подобные принципы могут быть релевантны в современной ситуации. Поскольку она полна противоречий и парадоксов, и все чаще требует новых моделей существования, быстрой ориентации, управления информацией и действиями. Взятые на рассмотрение модели оформились в маргинальных сообществах, микрокультурах или субкультурах. Название зависит от того, как вы смотрите на социо-культурные отношения. Тем не менее это не так важно, как то, что именно практики и инструменты этих малых сообществ могут в себе нести. Найдены параллели, представленные в методическом докладе, позволяют выявить новые горизонты, а вместе с ними и модели, для деятельности в окружающей нестабильности, мутной постправде и строящихся новых отношениях.

За основу для новой модели взяты практики двух «кругов общения», оформившихся в советском государстве, которое изначально несло в себе парадокс (приведший потом к перформативному сдвигу). Его можно описать фразой: «всесторонняя эмансипация человека, но под контролем партии».

По сути, это версия парадокса Клода Лефора, который заключается в разрыве между идеологическим высказыванием и идеологической практикой современного государства. Купирование такого парадокса происходит за счет апеллирования к «объективной» истине. Размытие такой «истины» обнажает противоречия, что в свою очередь приводит к началу перформативного сдвига размывающего идеологию властной системы изнутри. Фантомы подобных процессов, с оговорками, можно увидеть в процессах Брежнева и выборов Трампа, и постцифровых глобальных преобразованиях в различных областях человеческой деятельности конца 00-х начала 10-х.

Понятие перформативный сдвиг по отношению к позднему социализму было введено А. Юрчаком. Им же проведен анализ процессов разрушения советской идеологической модели «подготовивших» граждан к демонтажу самой страны. Перформативный сдвиг подразумевает, что доминирующая норма идеологического высказывания, ритуала или символа на уровне формы, подразумевала смещения их смысла становясь отличным от буквального заявленного смысла.

Внимание будет обращено на пару частных примеров, а именно на два классических кластера (сообществ, «круг своих»). Один кластер повлиял на ген развития художественных институций и сообществ, другой повлиял в области политтехнологий, управления производственными коллективами и корпорациями. В конце презентации представлен эскиз гибрида, который является рабочей моделью для составителей презентации. Представленные модели кластеров являются мыслительными.



Кластер I

Круг своих, сообщество

Кластер II

Круг своих, сообщество

Гибрид



Mental cover and survival model

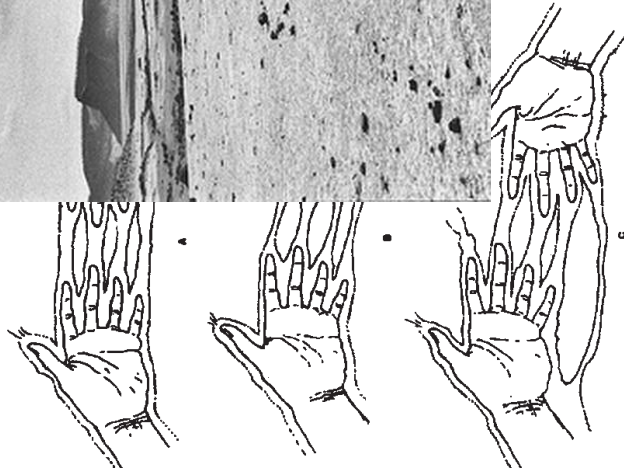
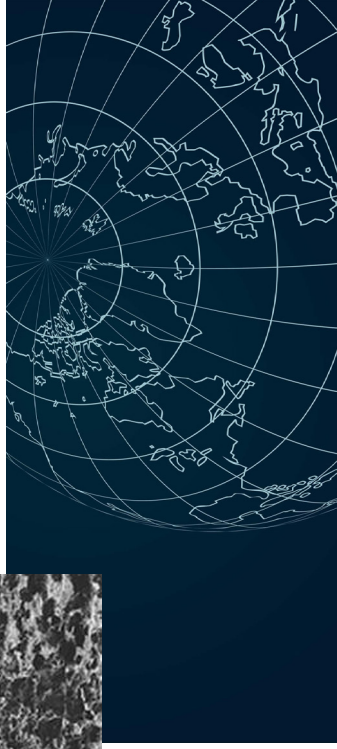
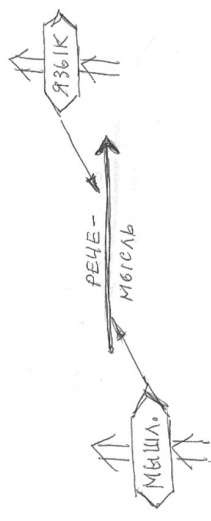
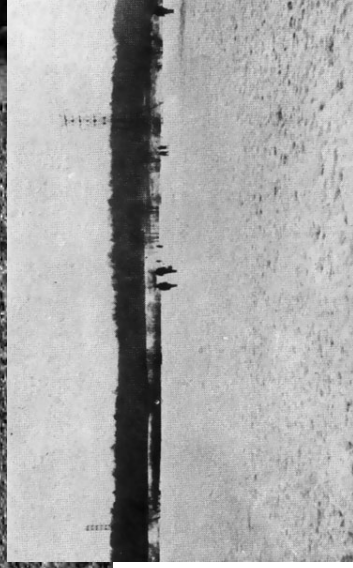
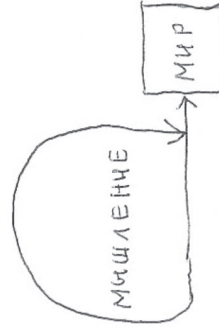
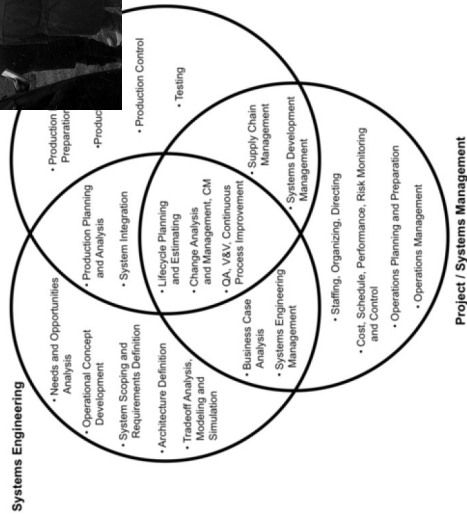


РИСУНОК 7-13: Аура вокруг кончиков пальцев



Кластер I

Художественная группа «Коллективные действия». Московская концептуальная школа (МКШ), период акций 1976-1985 год.



ОСНОВНЫЕ ЦЕЛИ

Цель 1

Необычное восприятие обычного действия или явления

Цель 2

*Понимание неслучайной пустоты через пребывание в состоянии
«безобманности» (Освобождение от самообмана)*

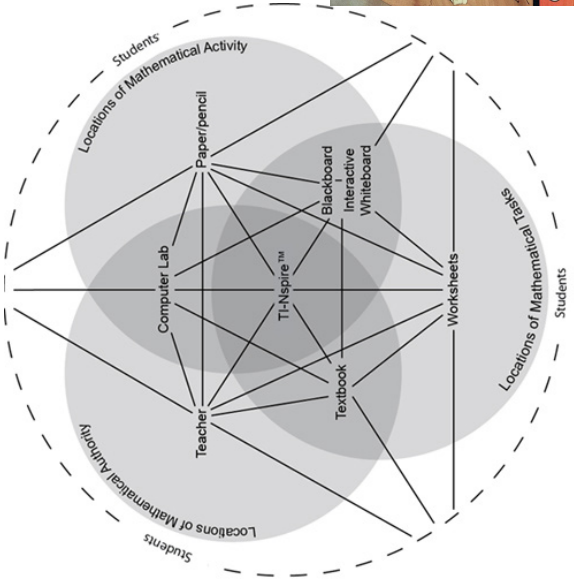
Цель 3

Генерация состояния Внезаходимости в идеологическом дискурсе

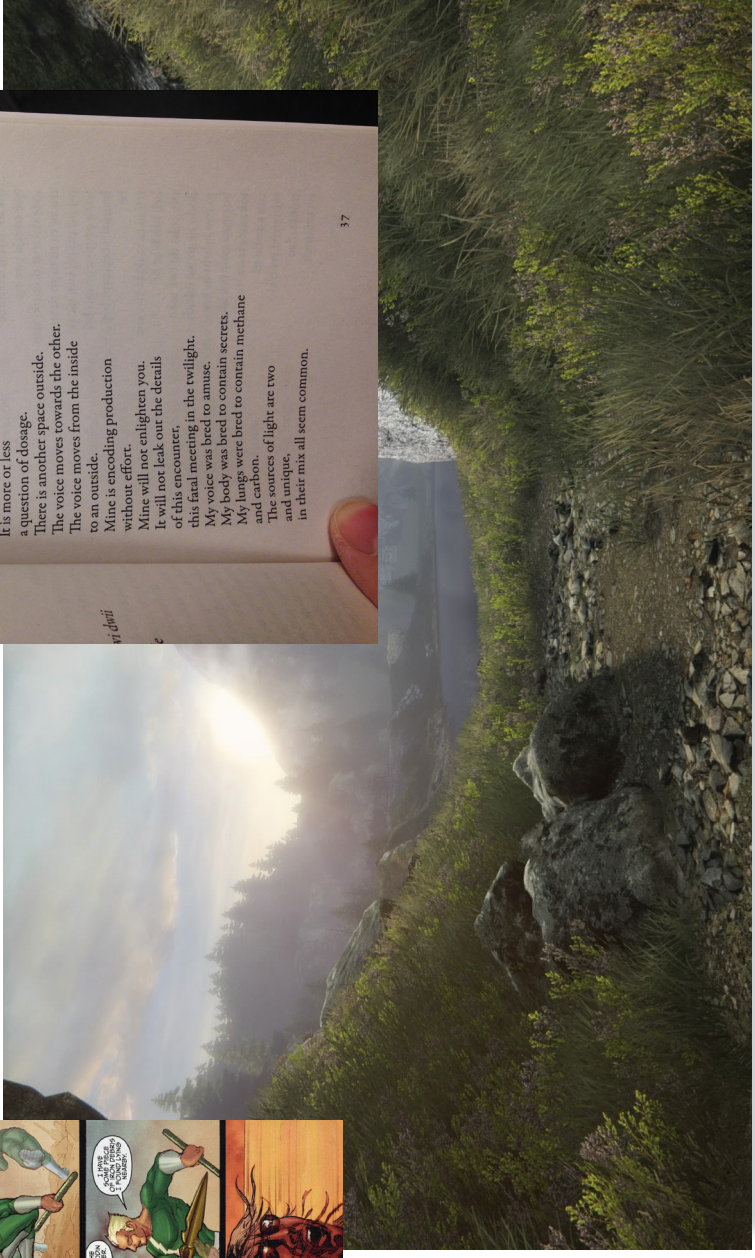
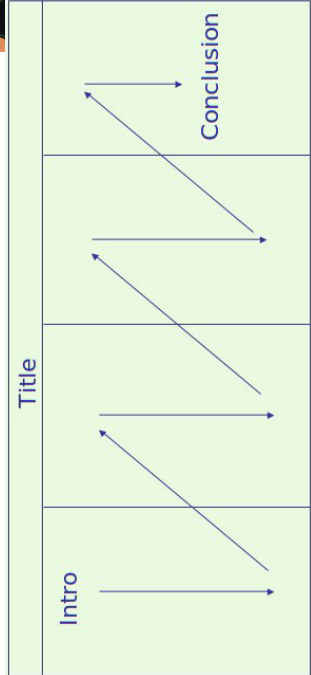
RELIGIONS OF THE WORLD
NEW RELIGIOUS
MOVEMENTS

Elijah Siegler





Without your appetite to swallow,
no secret.
Without your impatience to consume,
no methane produced
in your stomach.
Do you swallow anything I say?
I encode production.
I produce secrets.
I warn about production.
To digest natural
or artificial happiness
it is first necessary
to have the courage to swallow.
To swallow is to self-dissolve
ever so slowly.
It is more or less
a question of dosage.
There is another space outside.
The voice moves towards the other.
The voice moves from the inside
to an outside.
Mine is encoding production
without effort.
Mine will not enlighten you.
It will not leak out the details
of this encounter.
This fatal message I to amuse.
My voice was bred to contain secrets.
My lungs were bred to contain methane
and carbon.
The sources of light are two
and their mix all seem common.



Алгоритм акций

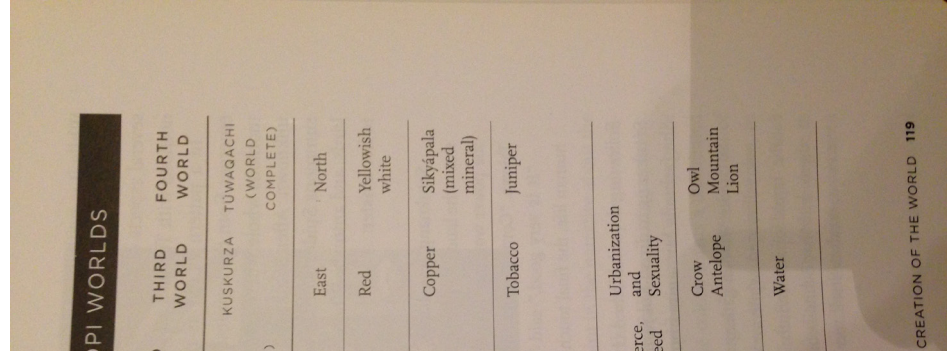
Невидимость

Путешествие к месту события	Пред-ожидание	Форма приглашения
Сохранение сознания освобожденным от обыденного восприятия	Ожидание	Проблема вторжения объекта или события
Сохранение сознания, освобожденного от обыденного восприятия	Пустое место	Очертания границ зоны отношений
Желание понять, что это значит. Интерпретация	Пустое действие	Отвоя глаз от настоящего действия в сознании
Фигура уходит. Она воспринимается на ряду с деревьями и травой.	Ожидание	Демонстрация восприятия. Ожидание на новом уровне
Память. Вспоминание, что настоящее событие было в стороне	Воспоминание	Понимание неслучайной пустоты поля
Состояние между Тут-и-Там. Сейчас и Тогда	Безобманность	Освобождение от самообмана
Выпадение из дискурса идеологических высказываний и норм. Быть здесь и не здесь одновременно	Вненаходимость	Создание нового смысла для обычных или нормальных явлений

Неразличимость



Различимость



ТУТ-и-ТАМ

Противоречивая ситуация с информацией и событиями. Доступ к социальным связям, информации, средствам и инструментам.

Лиминальное положение между тут и там. Выпадение из дихотомии. Субъект и объект одновременно, важнее смычка между ними, их отношение интерпретация из точки А в сторону точки Б, но не достигая точки Б, и не возвращаясь в точку А. Гангелъная система между предметом и зрителем, событием и зрителем. Он и не тут, где стоит и не там, где новые смыслы, он в интенсивных отношениях. На самом деле и не на западе, и не на востоке. Лиминальное состояние.

Сложная и бедная страна, социальное неравенство, повседневность грубых социальных отношений.

Якобы существующие большие возможности. Будущее. Ясные позиции по отношению к проблемам. Свой космос событий.

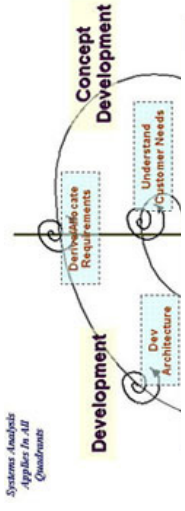
Эмансипированное, социально равное, акселеративное общество, высокие технологии, постцифровое пространство.

Принцип лежащий в sci-fi

Микрокультура практикующая научную фантастику для выхода из парадокса и неопределенности. В том числе и фантастику, частично описывающую процессы того времени — «Волны гасят ветер» и «Stars in My Pocket Like Grains of Sand»

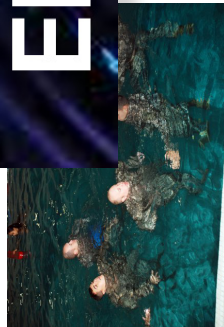
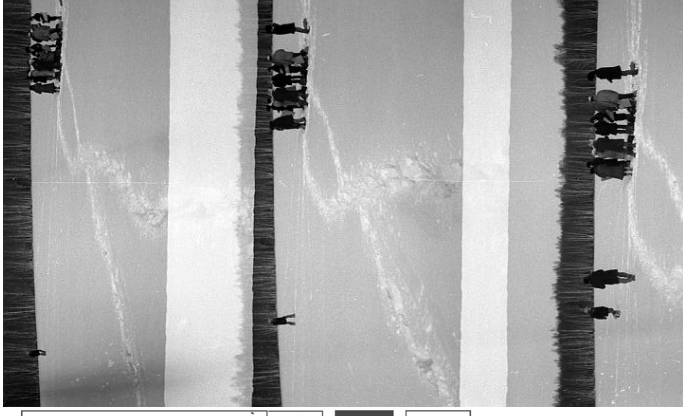
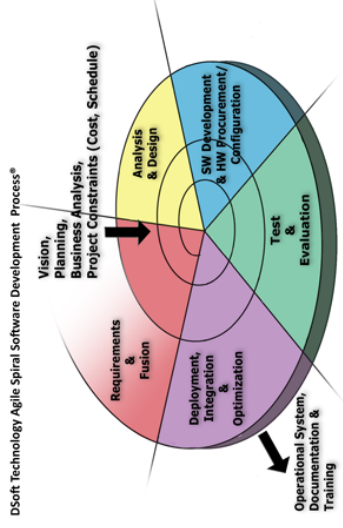
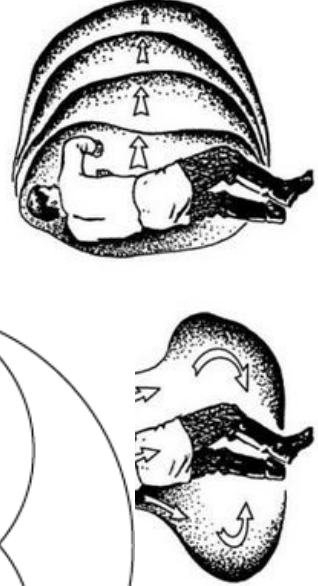
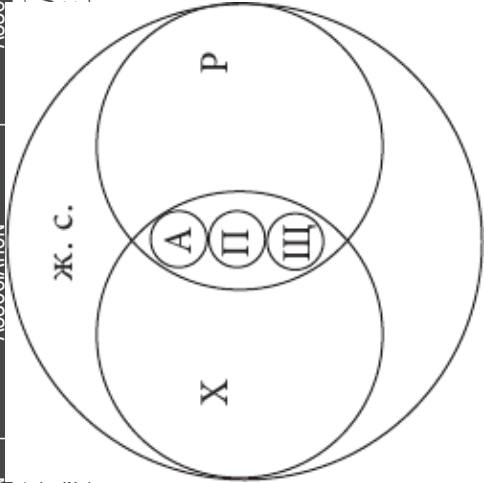
Backwoods





PERSONALITY SPECTRUM™

Highly Sensitive 15-20%	Emotionally balanced 40-45%	In sensitive or less sensitive 40%
?	Autistic Spectrum	ADH personality
DANGER MODEL OF ASSOCIATION TRUSTING MODEL OF ASSOCIATION DISTANT MODEL OF ASSOCIATION		
Insecure Attachir Anxious & Inconsi		
Attachment: & Evasive		

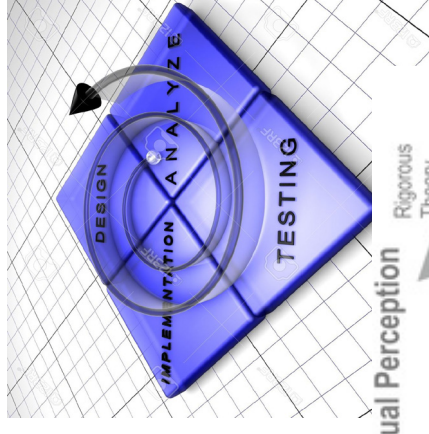
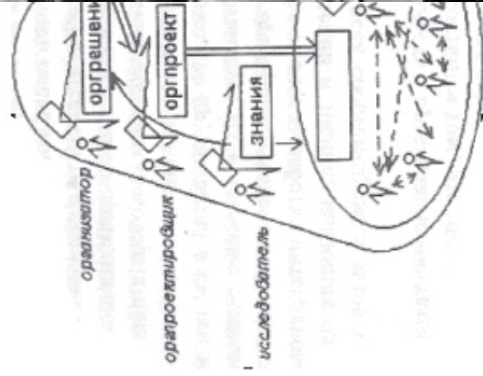


Кластер II

Московский Методологический Кружок (ММК) Г.П. Щедровицкого, СМД-этап 1979 год.

СистемоМыслеДеятельностная методология

- В СМД-методологии все «обычные» слова заняты под необычные их значения.
- СМД-методология подразумевает очень жесткую мыслительную дисциплину, в которой следует весьма необычным и мало распространенным схемам организации мысли.
- СМД-методология имеет не только огромную философскую и теоретическую составляющую, но и не меньшую прикладную и практическую.



ОСНОВНЫЕ ЦЕЛИ

Организаторы в качестве места для организационно-деятельностной игры часто выбирают дом отдыха или санаторий, или занимают на несколько дней аудиторию.

*Полноценный процесс мышлестельности
в различных областях*

Как мыслить

Как действовать

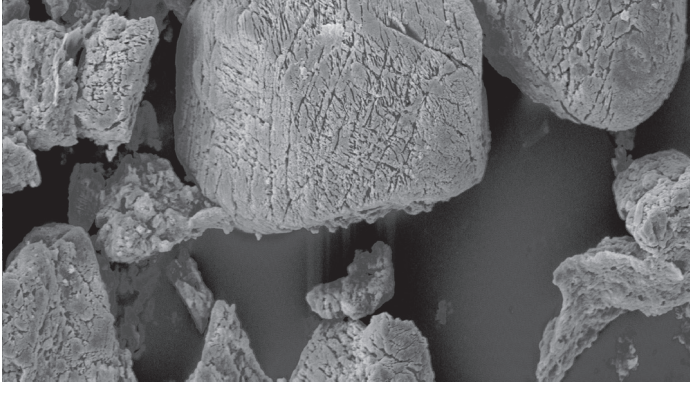
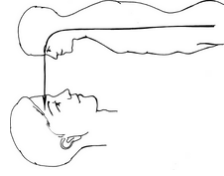
*КМ – Коллективная Мыслестельность – фокус на решение сложной проблемы.
Ситуация в группе – отражение ситуации в общей социальной среде.*

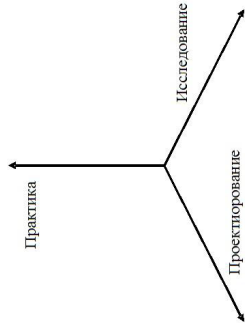
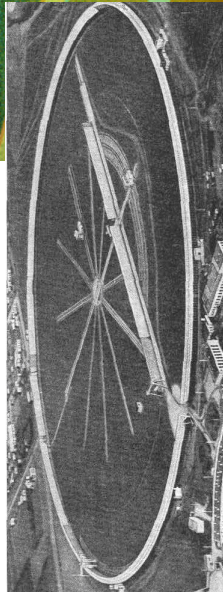
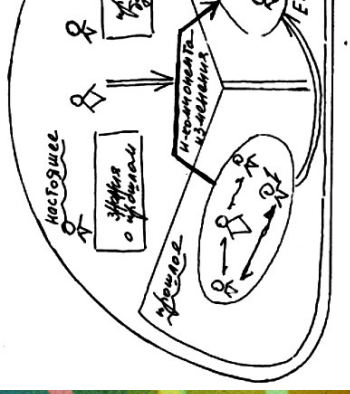
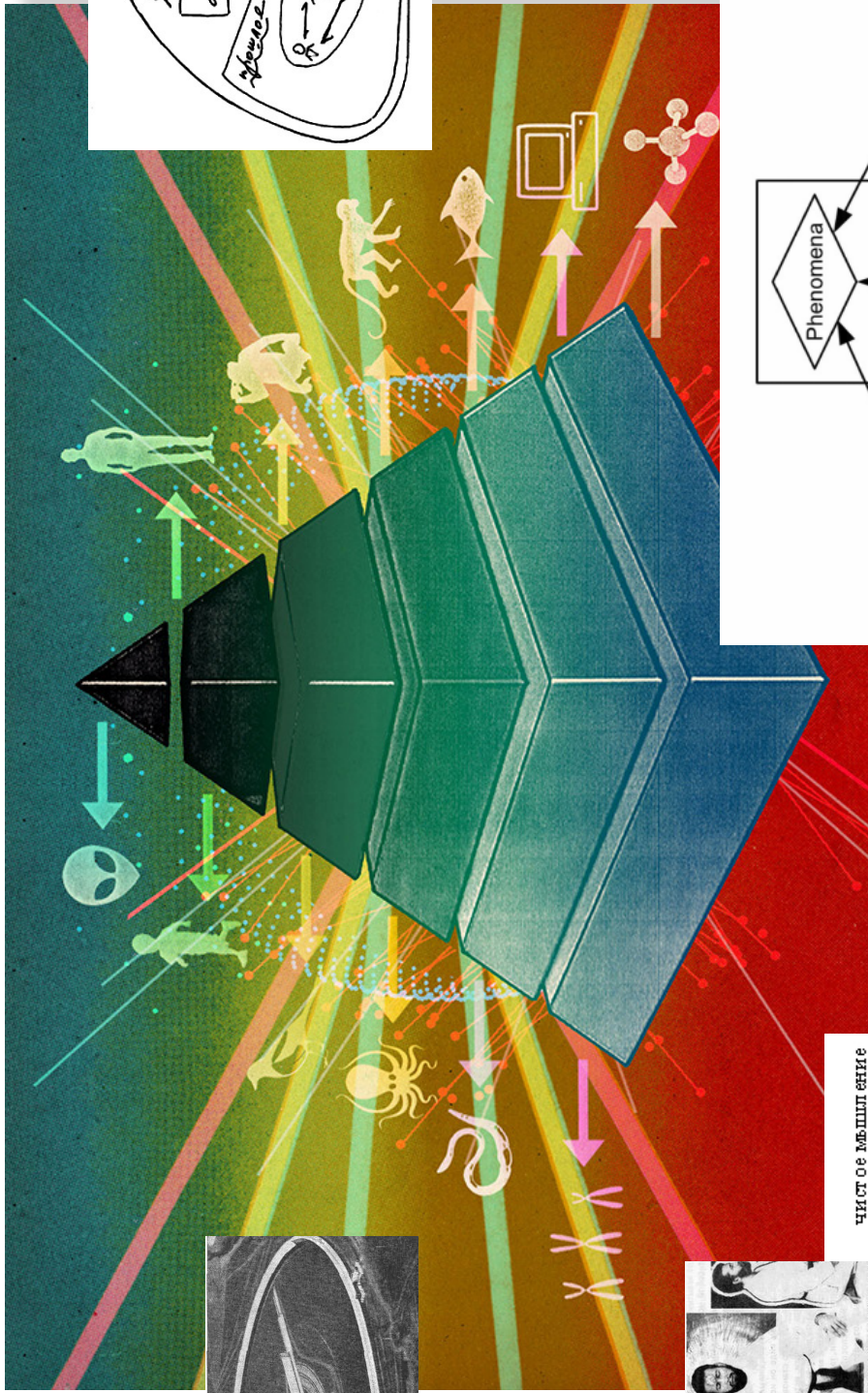
ОДИ – Организационно-деятельностная игра – новая культурно-историческая форма организации коллективной мышлестельности, коммуникации, понимания, рефлексии и чистого мышления людей в условиях целенаправленного коллективного мышлестельствия, обеспечивающие развитие мышления. Игры рассматриваются как что-то более близкое к музыке или литературе или даже командному спорту, как футбол.

Мышление существует реально как субстанция вне зависимости от того, есть люди или нет людей.

«И главное, что есть мышление, а на чем это реализуется... в конце концов в нашем мире реализуется, случайно – на людях, а в другом мире будет на пингвинах, а в третьем мире, как у Дема, на железах.»

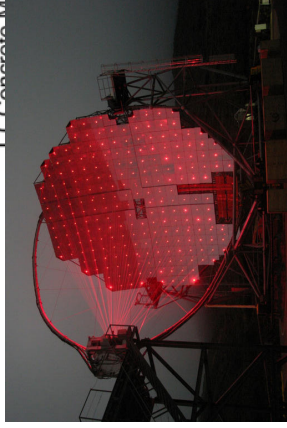
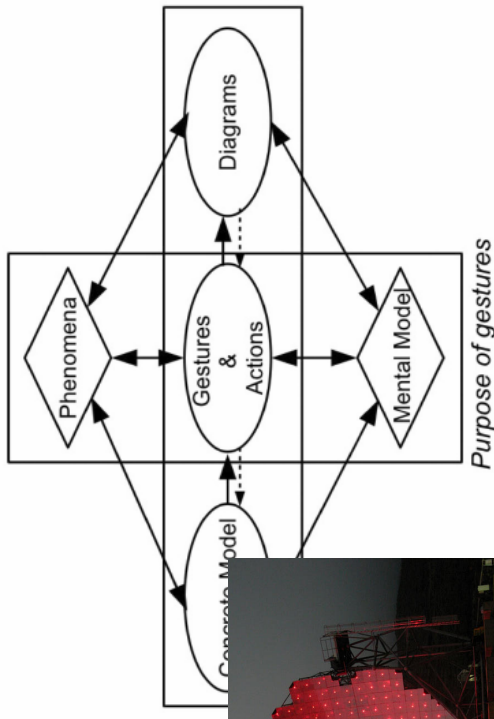
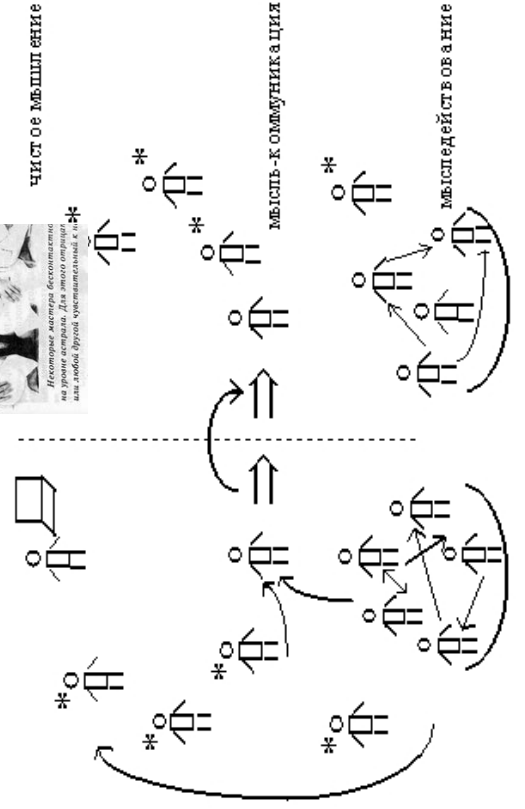
Г.П. Щедровицкий

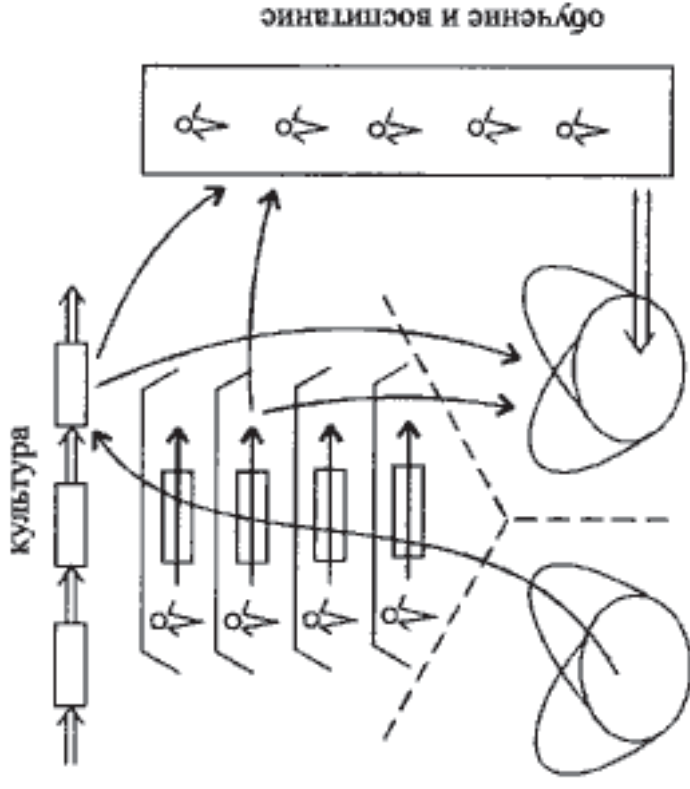




ЧИСТОЕ МЫШЛЕНИЕ

История, мастера бескомпромиссно на уровне генерал. Для этого операции на уровне Второй мировой войны.





— за счет условности и вариативности игры участники выполняют бессмысленные задания или бессмысленные с их точки зрения. Это порождает ситуацию свободного поиска изменений и совершенствования, развития именуемых организационных форм и средств, методов и техник исследовательности.

— участник ОДИ создает знание в процессе игры. В то же время игра может быть средством внедрения организационных коммуникативных новшеств.

— имитация в ОДИ есть не что иное, как создание будущего.

Кружок, сложившийся вокруг идей Г.П. Шедровицкий, создавая практику разговора о мыслении, сформировал практику коммуникации. Она строилась на определенном типе высказывания. Зачастую слова используемые в играх значат не то, что могли бы значить в обычном разговоре между двумя людьми. Именно в этом процессе и генерировалась ситуация Внезаходимости, когда имитация, например, производственные отношения переросла в моделирование невозможного будущего этих отношений. Можно вспомнить хороший пример, когда такая практика применялась к совершенно абсурдной задаче. Была поставлена цель разработать перечень товаров широкого потребления для Свердловской области. Обычно ассортимент формирует рынок, в этом случае была поставлена задача понять, что нужно человеку сейчас, в каком объеме с какими характеристиками дизайна. В санаторий для игры длиной в несколько дней свезли специалистов по производству, продаже, дизайну, распределению и так далее.

Эскиз гибридного кластера

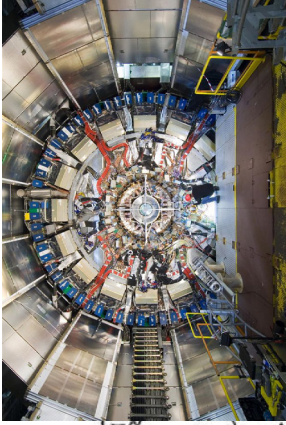
Как можно заметить, существует синхронизация между Кластером I и Кластером II.

Гибридный кластер содержит:

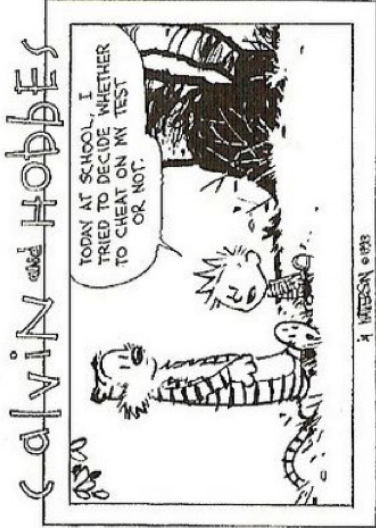
- кластер организован, как закрытое маргинальное сообщество со своей отдельной системой ценностей и смыслов обыденных слов, действий, практик и знаков.
 - кластер подразумевает выезд за пределы города или создание ситуации в отдельном пространстве (не важно в материальном или имматериальном).
 - кластер уходит от оппозиции, дихотомии субъект-объект, и концентрируется на их связи, на пограничном состоянии мышления или интерпретации между объектом и субъектом, предметом и зрителем.
 - деятельность кластера подразумевает, что ее невозможно адекватно задокументировать, описать, систематизировать. Каждое событие уникально, но имеет план-гипотезу проработанную организаторами из кластера.
 - кластер формирует Внезаходимость своих участников по отношению к политическому и идеологическому дискурсу, через создание своей, структурированной, систематизированной в кластере микрокультуры. Это не значит эскапизм, но значит внедрение с целью трансформации экосистемы, через инфекционное смещение смыслов для ряда ее агентов.
- Кластер представляет собой малую группу индивидов генерирующую состояние Внезаходимости помощью коллективных практик, но в которых индивидуальный опыт крайне ценен.

Данное состояние можно описать, как Тут-и-Там (см. слайд 8). Но в общем и целом, это практика научной, и не только, фантастики.

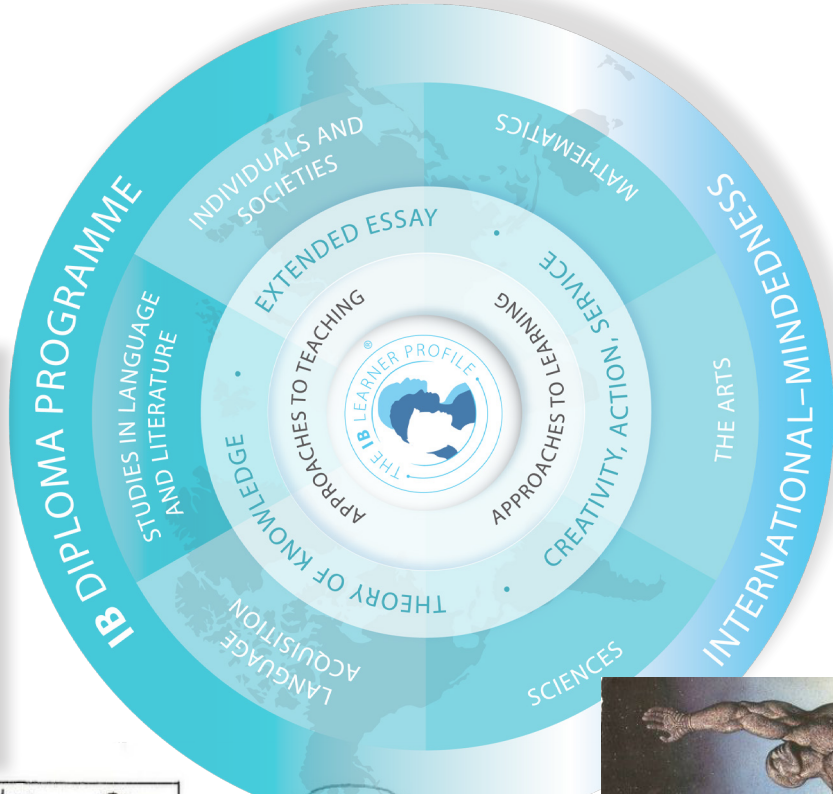
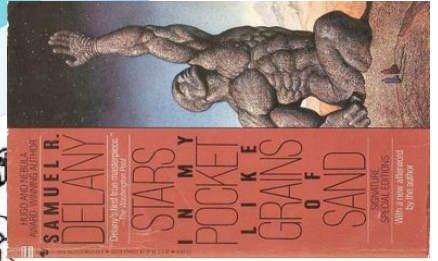
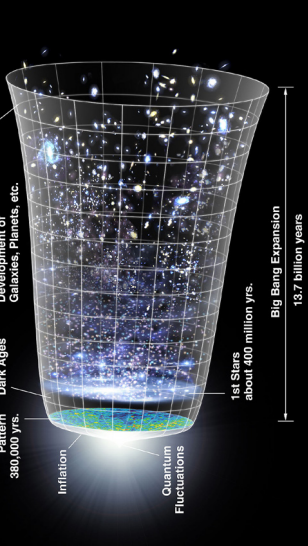
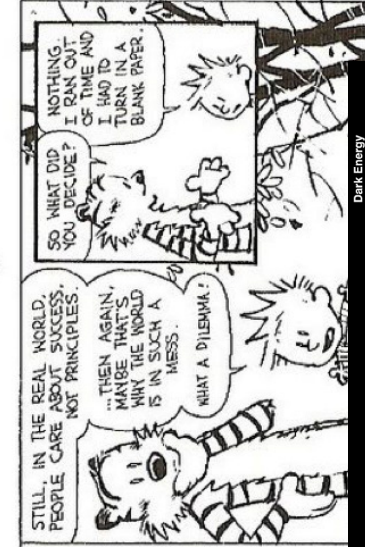
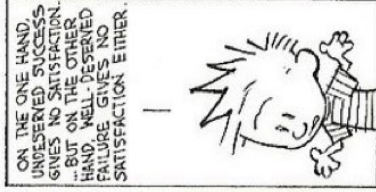




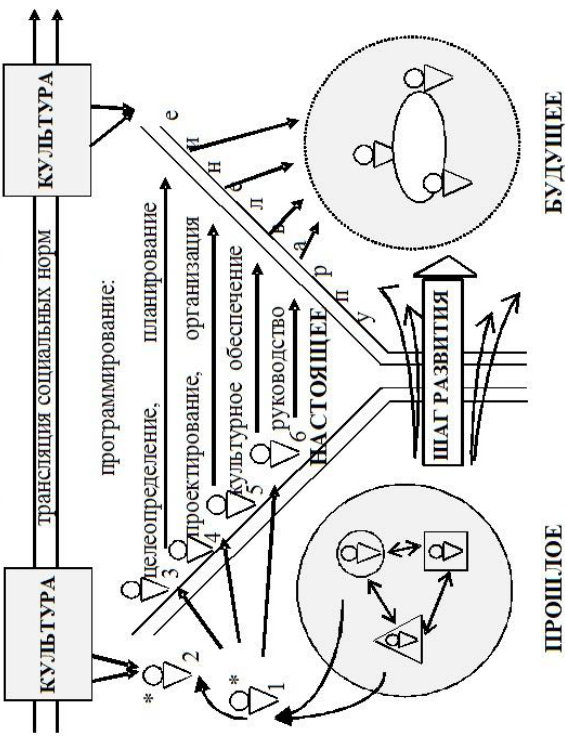
calvin and Hobbes



THEN I THOUGHT, LOOK CHEATING ON ONE LITTLE TEST ISN'T SUCH A BIG DEAL. IT DOESN'T HURT ANYONE. ... BUT THEN I WONDERED IF I WAS JUST RATIONALIZING MY UNWILLINGNESS TO ACCEPT THE CONSEQUENCE OF NOT STUDYING.



РАЗВИТИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СИСТЕМ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



Where does this take place?
 A common place.
 Who is the other,
 this other who will show us
 the inside of the mine?
 One is amusing,
 the other amused.
 But disturbed,
 amused and at the same time disturbed.
 I'm here to encode a warning.
 That you will not be able to decode.
 I'm here to disturb your digestion.
 I'm here to amuse you. So you say.
 If you think there is a contradiction in this
 you are mistaken.
 You are here to swallow.
 The light is artificial.
 It's dark inside the stomach.
 The slightest beam of light
 reaches it when swallowing.
 The voice is inside or outside.
 Mine is the voice of the incorporated
 other.
 The body digests the secret.
 The voice digests the other.
 Inside the stomach all is black.
 This is where consumption happens.
 It is a mine. Nothing is still in this mine,
 production is happening in the stomach.
 Internal secretion relates to
 external elements.
 The incorporated other
 doesn't stay for long.
 I was here to warn you.

THE BIG 4 OF MENTAL TOUGHNESS

Breathe in...
 Breathe Out...
BREATH (arousal) CONTROL
 stress management

MENTAL CONTROL
 Control Positive Inner Dialogue

VISUALIZE SUCCESS
 Win in your mind first!

GOAL SETTING
 S.M.A.R.T. - F.I.T.S & Micro Goals

© 2014 David Swales

Characters

NB Professor of Physics. He works on building quantum-relativistic subatomic models.
 In these models, where the observer is always inseparably comprised in the observation, elements logically in opposition but at the same time complimentary come into play.

AK Detective. Some investigations look like systems where there is no provable reality, with the number of reasons in favour of each action always equalling the number of those against it.

Place

A room with a table in the middle. Three chairs.
 A sofa next to a window. A door. A cupboard.

В «Волны гасят ветер» (А. и Б. Стругацкие) главный герой был прогрессором, который разочаровался в своей деятельности на других планетах, и вернувшись на Землю стал участником поисков прогрессорского влияния сверхцивилизации на человечество. В итоге он нашел подвид людей, которые с помощью определенных манипуляций превращали человека в за-человека (мегагома). Он выглядел как человек, но уже не был человеком, становился пришельцем в собственном биологическом виде.

Методологов ММК, несправедливо называли прогрессорами, цель которых с помощью ОДИ и внедрения своих находок, изменить определенные страны, самого человека и мир вокруг. В деятельность КД (Коллективный Действий), можно увидеть очертания тайного сообщества, занимающегося похжиыми на ритуалы (целью которых и правда было преобразование обычных явлений в необычные) коллективными акциями на аграрно-экспериментальном Киевгородском поле. Если оставаться в рамках метафоры прогрессоров и мегагомов из книги Стругацких, тогда участники КД могут рассматриваться, как мегагомы, пытающиеся манипуляциями открыть новую импульсную систему в человеке.

Отрывок из разговора 2009 года между И. Бакштейна и К. Чухров о положении советских художников во время бума интереса к советскому искусству в конце 80-х:

Чухров: Да, но наш проект ведь тоже был западным. По сути.

Бакштейн: Советский проект? Ну, только отчасти. Он утверждал, что является западным, но модальность его принадлежности к западной культуре, к западной цивилизации под большим вопросом. Я обычно говорю очень неpolitкорректно, пытаюсь объяснить, почему так много иллюзий по поводу России в Европе. Все-таки там до сих пор у них есть какие-то надежды, какие-то ожидания, что русские — они все-таки свои, все-таки часть нашей культуры, нашего круга, нашей цивилизации. Это основано на том, что мы выглядим как европейцы, поскольку принадлежим к так называемой белой расе. Но одновременно мы другая цивилизация, «we are like aliens, we look the same, but we are different».

Что если описанные выше практики являются работающей логикой для существования в противоречивой среде в момент обнажения комплексных парадоксов? Уберем слова про советское, московский концептуализм и секту Щеровицкого, но оставим людей, пытавшихся скрыться от парадоксов, давления, противоречивых ритуалов позантого социализма в альтернативном, существовании, где виден комплекс уникальных возможностей; который настолько предельно в своей вариативности, и дающий возможность быть тут и там одновременно, что может быть важен и сейчас. В условиях противоречивости (постправды) и на фоне новой технологической революции, где важными становятся системы управления и ориентации в разных областях, где главным ресурсом становится сознание и мозг, где приватизируются имматериальные области человеческой деятельности именно такие микрокультурные практики могут быть интерфейсом выживания.



Three Magic Events

Number 1 (to make a couple enemies)

Take an egg and boil it hard and write both a couple's names on it. Then cut the egg in two pieces and give one of the halves to a dog and the other half to a cat.

Number 2 (against rats in the barn)

When the first load of grain is carted in, those who are standing in the barn ask:

- What are you bringing here?
- We are bringing here a load of cats!
- Now they ask what the rats shall have to eat.
- Stone and bone and henbane-root.
- Then the first load is brought in during a dead silence.
- During the following loads one talks about cats all the time.

Number 3 (for white washes)

At the washing a person who comes in shall say:

- I saw a swan.
- Then the clothes will be clean and white. On the other hand the whole wash will be spoiled if he says:
- I saw a raven.

from Bengt af Klintberg's Svenska trollsformer, 1965

Над номером работали

Главный редактор: Глеб Напреенко

Соредактор: Борис Ключников

Дизайн: Анастасия Шенцева

Авторы текстов и переводов номера:

Дмитрий Громов, Борис Ключников, Ларс Банг

Ларсен, Яна Михалина, Глеб Напреенко,

Елена Напреенко, Бенджамин Нойс,

Элла Россман, Кирилл Савченков,

Егор Софронов, Елизавета Чухланцева,

Андрей Шенталь.

Расшифровка аудиозаписей: Наталия Лебедева

Фоторедактор: Сергей Новиков

Литературный редактор: Ирина Тимашева

Ответственный редактор: Лиза Лерер

Выпускающий редактор: Катерина Манько