

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ КУЛЬТУРА



Э Н Ц И К Л О П Е Д И Я

ЕКАТЕРИНБУРГ • 2005



Тони Негри

АВТОНОМИЗМ — один из удивительнейших мифов, которые когда-либо порождали левые. Родиной его считается Италия, а изобретателем — профессор Тони Негри, неординарная личность радикальной политики.

Родоначальником А. считается организация «Рабочая автономия», которую обвиняли в связях с «Красными бригадами». Культ *террора* в сочетании с либертарными ценностями и идеологией классовой войны, поиск «субъекта социальной революции» вне пролетариата, противостояние косному бюрократизму Итальянской компартии и католическому консерватизму сделали А. привлекательным для молодых бунтарей из различных слоев общества, а эффектные акции «городских индейцев» — контркультурного крыла А. — способствовали превращению движения в молодежную субкультуру.

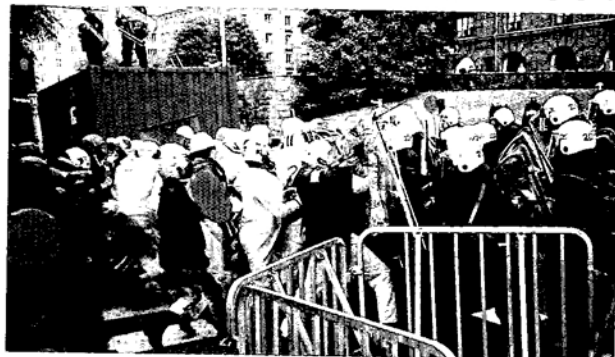
Пока отец-основатель Негри отбывал срок за сотрудничество с «Красными бригадами», его детище в 1980–1990-х годах мигрировало в Германию, где приняло форму

сквоттерского движения, направленного против жилищной политики правящей партии ХДС. При активной поддержке бюргеров, взбешенных рыночными экспериментами консерваторов, А. превратился там в мощную политическую силу.

Сегодня — время упадка, а тактика А. — создание свободных от капитализма зон: молодежных центров, вегетарианских кафе, поддержание *самиздата* и *тактических медиа*. Идет интенсивная ассимиляция в социум. Так, структуры, связанные с *зелеными*, с середины 1980-х систематически оплачивают деятельность экологических инициатив автономов. Кроме того, отсутствие внятной политической перспективы чревато распадом движения. Зеленые и левые социал-демократы предлагают ту же тактику малых дел, что и автономы; традиционные радикальные направления имеют, пусть удаленную во времени, но цель, вместо барахтанья в юношеском максимализме. Посему, повзрослев, автоном идет либо в рядовые избиратели, голосующие за левых, либо в политические активисты. Соответственно, автономы нередко выполняют функции субкультурного «комсомола» для других партий.

А. имел все шансы исчезнуть еще в середине 1990-х годов, когда левые утратили контроль над улицей. Но движение против финансовой глобализации вдохнуло в автономов новую жизнь — под именем *антиглобалистов*. Например, наследники А., — те парни в белых комбинезонах

Встреча автономистов с полицией: в белых касках с номерами — полиция, в белых и разноцветных касках без номеров — автономы





и касках, которых любят показывать в телерепортажах с мест антиглобалистских потасовок. Называются «Ya basta!» и исповедуют смесь анархизма, марксизма и традиционного либерализма; они еще и экологи, верующие в благотворное влияние *Сети* на становление демократии.

В России А. стал синонимом анархокоммунизма. Если на просторах между Калининградом и Владивостоком кто-то называет себя автономом — значит, перед вами идейный наследник Кропоткина и Бакунина, подкрашенный западным неомарксизмом. [В. Задирака]

СМ.: Анархизм, Антиглобализм, Сквот, Социальные центры, Терроризм.



АВТОСТОП (амер. вариант — хичхайкинг) — неконвенциональный способ передвижения в пространстве. Базируется на отказе передвигающегося таким образом индивида от общепринятых услуг пассажирских перевозок, предполагающих оплату проезда в том или ином виде. Основной транспорт А. — тяжелые грузовики, то есть дальнбойщики (дальнобои), преимущественно КАМАЗы; их водители обычно берут попутчиков для компании, чтобы не заснуть за рулем в далеком рейсе, и денег за проезд не требуют. Железнодорожный вариант — передвижение «на собаках», то есть на электричках (раньше с одной ночевкой можно было добраться от Киева до Москвы), после ужесточения пограничного и билетного контроля внутри СНГ крайне затруднился.

С помощью А. передвигаются, как правило, *хиппи*. Соответственно, наиболее популярен А. был в конце 1980-х — начале 1990-х годов, в расцвет хипповской *системы*. Путешествовали в основном по трассе М2, связывавшей Москву с Украиной

и Крымом, между Москвой и Ленинградом (Санкт-Петербургом), между другими крупными городами. Некоторые смельчаки проходили почти всю Россию, от Петербурга до Иркутска — такой маршрут занимал более недели, а наиболее опасными участками считались территория Татарстана и тайга. С открытием границ советско-российский А. освоил и Европу, где подобный способ путешествия, конечно, распространен давно, еще с 1960-х годов. Сегодня же существует специальный автостопный туризм, с *хиппи* ничего общего не имеющий.

Для путешествия А. лучше всего выходить ранним утром, когда дальнбойщики как раз отправляются в рейсы. При себе неплохо иметь «стопник» — карту или атлас автомобильных дорог — и спальный мешок, но последнее, зачастую, — лишний груз. Оптимальная точка старта — в районе городской черты, где выезд из города переходит в скоростную трассу. Если повезет, то можно с самого начала поймать грузовик, который идет напрямик в пункт назначения. Но чаще подвозят на 30–40, реже 100–150 километров, весь автостопный маршрут состоит из таких фрагментов. Машины лучше всего ловить на ровном участке, где вблизи нет ни спусков, ни подъемов, ни поворотов. Нежелательны для А. также дожди, холода, *менты* (как обычные, так и автоинспекторы) и молодежь поселков, расположенных вдоль трассы. Благоприятствуют же — неохраняемые фруктовые сады вдоль обочины, хорошая летняя погода, щедрый водила-дальнбойщик, подкармливающий попутчика в придорожном кафе, и подвернувшаяся вечером копна сена на обочине.

Наиболее запоминается в А. ощущение свободы, оторванности





Джек Керуак
(1922, Лоуэлл, штат
Массачусетс — 1969,
Сент-Петербург, штат
Флорида) — амери-
канский писатель, со-
здатель «спонтанной
прозы», автор культо-
вых романов «На до-
роге», «Бродяги Дхар-
мы», «Сатори в Пари-
же». Учился в
Колумбийском уни-
верситете, служил на
флоте. Вел скитальче-
ский образ жизни, бо-
лел алкоголизмом,
от которого и умер.
Наряду с Алленом Гин-
сбергом и Уильямом
Берроузом, Керуак —
центральная фигура
движения битников.

от каких бы то ни было корней и стен. Время исчезает, разливаясь солнечным маревом по раскаленной трассе. Автостопщик пуст и продут пройденными верстами. Нет ни денег, да они и не нужны, ни городов, только обочина и дорога, и небосвод над головой, дающий незримую трещину со звуком возникающего на горизонте грузовика. Поэтика А. — не изгнанничество, но отстранение, не потерянный рай, но рай постоянно обретаемый. Пройденные дороги никуда не пропадают, они, подобно пыли в рюкзаке, откладываются в том, страховочном участке памяти, который потом очень пригодится в безнадежно дождливый день, когда за окном — ничего, кроме мороси, колышущихся проводов и голых ветвей. Состояние А. задолго до его расцвета прекрасно описал Джек Керуак: «Нужно, чтобы мир заполнили странники с рюкзаками, отказывающиеся подчиняться всеобщему требованию потребления продукции, по которому люди должны работать ради привилегии потреблять все это барахло, которое на самом деле им вовсе ни к чему... Перед мной встает грандиозное видение рюкзачной революции, тысячи и даже миллионы молодых американцев путешествуют с рюкзаками за спиной, взбираются на горы, пишут стихи, которые приходят им в голову, потому что они добры, и, совершая странные поступки, они поддерживают ощущение вечной свободы у каждого, у всех живых существ...»

А. — физический уход от кошмара обусловленности, которым скован индивид, каждодневно курсирующий по одной и той же дороге вплоть до смерти. Контроль осуществляется крайне эффективно, путем перемежающегося бреда семьи/ответственности, учебы/карьеры, работы/отпуска. Свобода пере-

движений при этом ценностном регламенте просто отменяется как понятие. Поездка возможна только по заранее прочерченному и оплаченному маршруту. Напротив, поездка без причин, без зависимости от средств, не «по делам» вызывает подозрение. Такой путешественник третируется как чужак, даже полукриминальный элемент. В крайнем случае, его выбрасывают не только с дороги, но и из жизни — как в фильме «Беспечный ездки». Однако автостопщик всегда выигрывает. Свободу. [Д. Десятерик]

СМ.: Байкеры, Система, Хиппи.

АКЦИЯ — общая категория, формализующая виды действия в актуальном искусстве и радикальной политике.

В А. способом художественного произведения становится жест, содержанием — действенная *провокация* и реакция на нее публики и (или) общества. Первые осознанные, идеологически мотивированные А. в искусстве предпринимали футуристы и дадаисты в 1910–1920-х годах, чуть позже — сюрреалисты. После войны А. как в ее политическом, так и *контркультурном* измерениях была взята на вооружение *Ситуационистским интернационалом* во Франции, а в 1960-х годах этот способ манифестирования вошел в обиход любого уважающего себя радикала. В искусстве, помимо массового распространения *перформансов* и *хэппенингов*, это привело к появлению такого направления, как живопись действия (наиболее яркие представители — Дж. Поллок, Ив Клейн, Р. Мазеруэлл, Ж. Матье, японская арт-группа «Гутай»). Живопись действия ставит в центр внимания не законченное произведение или *объект*, а сам процесс рисования, способы работы художника, его жесты



перед холстом. Для создания картины здесь используются различные, подчас самые неожиданные предметы или способы нанесения краски, кисть может быть заменена и человеческим телом — самого художника либо натурщика. Органичной частью А. является текст ее авторов: пространственные комментарии у художников, прокламации у политиков, манифесты и у первых, и у вторых.

С легкой руки ситуационистов А. заняла заметное место и в политической практике, заметно потеснив более привычную форму многолюдной демонстрации. Многие А. уличных протестантов независимо от их воззрений зачастую выглядят как артистические действия. Цель подобной театрализации — вызвать возможно более широкий отклик в СМИ и социуме малыми силами, за счет продуманной режиссуры, шокирующих аксессуаров; политические акционисты призывают не столько к гражданскому сознанию или убеждениям зрителей, сколько к их эстетическим рефлексам и просто чувству юмора. Именно благодаря точным и эффективным А. во второй половине 1980-х годов достигла феноменальной популярности украинская организация *Лучи Чучхе*; А. «кулинарного *терроризма*» позволяют, несмотря на репрессии и obstruction со стороны власти, удерживаться в центре внимания *Национал-большевистской партии* в России. Крайняя форма искусства действия —

террористическая атака, но здесь уже под угрозой оказывается самое суть А., в своем исконном виде не предполагающей уничтожения аудитории.

Ужас, безобразие либо восторг, красота тех или иных А. — суть бесконечные акты одного и того же социокультурного трагифарса, призванного спровоцировать, пусть кратковременный, сбой во всеобъемлющем и унылом спектакле повседневности. [А. Десятерик]

СМ.: *Боди-арт, Лучи чучхе, НБП, Перформанс, Ситуационизм, Флэшмоб, Хэппенинг.*

АНАРХИЗМ — политическое и этическое учение, сочетающее идеи социального равенства и абсолютной личной свободы.

Парадоксальным образом анархисты, отрицающие всякую приверженность к традиции, любят искать себе родословную и называют своими предшественниками самые далекие движения, от даосов на Востоке до киников на Западе. Однако настоящими родоначальниками А. следует считать Михаила Бакунина и его соратников по Первому Интернационалу. Именно они в полемике с марксизмом, революционным национализмом и буржуазным либерализмом сформировали основы своего коллективистского и при этом глубоко индивидуалистического движения. За более чем 150 лет А. значительно эволюционировал, а его идеи были успешно заимствованы большевизмом, *контркультурой* и *зелеными*. Комплекс причин, который обусловил удивительную живучесть и настолько же фатальную неудачливость анархистов, лежит в том, что, в отличие от марксизма и национализма (*фашизма*), их идеология абсолютно отрицает компромисс с властью или капиталом.

Принципиальная антисистемность А. граничит с *сектантством*. Так, например, российский исследователь А. Михаил Шубин, полагает, что в Испании в конце XIX — начале XX века это, вопреки распространенному мнению, аскетическое (трезвенническое и вегетарианское) движение выполняло функцию протестантизма в не прошедшей антиклерикального освобождения фундаменталистской христианской стране. Лидеры анархистов демонстрировали отречение от мирских благ и почти религиозную веру, основой которой было практическое деяние, направленное на благо как всех трудящихся, так и отдельной личности. Самый известный испанский *террорист* Бонавентура Дурутти, согласно легенде, заявлял, что у него нет никакой собственности, которую он бы не отдал товарищам по первому же требованию, кроме персональ-

ного револьвера. В своей суровой аскезе и жестокой праведности анархисты были учениками Петра Кропоткина, который на примерах из жизни животных и людей доказывал биологически обусловленную моральность человека, искаженную властными отношениями, государством и собственностью. Так, ортодоксальный А. утверждает, что лишение эксплуататоров и чиновников собственности и власти есть благодеяние в первую очередь для них самих. Лишившись возможности эксплуатировать и угнетать людей, они сойдут с чуждого человеческого натуры пути. Именно такие идеи вдохновляли *бомбистов* первой русской революции 1905 года на насильственные действия против классово чуждых элементов.

В странах с сильной протестантской составляющей в национальной культуре (США) или переживших радикальное освобождение от гнета церкви (Франция), анархисты, в отличие от Испании, шокировали общественное мнение своим феминизмом и терпимостью к *гомосексуализму*. Иберийские наследники Кропоткина, напротив, практиковали убийства гомосексуалистов как людей, бросающих вызов природной нормальности, и буржуазных разложивцев.

Пережив ряд революционных экспериментов, закончившихся сокрушительным поражением (Гуляй-польская республика Нестора Махно, испанская революция, боливийская революция в 1950-х годах), А., казалось, должен был сойти на нет. Однако движение «новых левых» извлекло на свет божий старые добрые лозунги. Пережив пик возрождения в середине 1970-х годов, А. продолжал тлеть в тени контркультурных проектов и маломощных федераций до появления *антиглобализма*



Петр Кропоткин (1842, Москва — 1921, Димитров Московской губ.). Князь, из семьи генерал-майора. Обучался в Пажеском корпусе, камер-паж Александра II. Отказавшись от придворной карьеры, стал казачьим офицером, исследовал Восточную Сибирь и Дальний Восток. В 1867 году выходит в отставку и служит чиновником в Статистическом комитете, параллельно изучает математику в Петербургском университе-

те. В 1872 году, во время поездки в Швейцарию, вступил в Первый Интернационал. По возвращении в Россию занялся пропагандой среди рабочих. В 1874 году первый раз арестован. В 1876 году бежал из-под стражи в военном госпитале и эмигрировал. За рубежом становится самым авторитетным теоретиком анархизма. Кроме собственных политических работ, пишет и издает труды по биологии, географии, геологии, этике, социологии и истории. Пытается подвести под этическую доктрину анархизма научную базу: взаимопомощь и солидарность органически свойственны живым существам, и анархия просто раскроет бла-

гое начало в человеке. В эмиграции регулярно подвергался преследованиям за свои убеждения. В Россию вернулся в 1917 году после Февральской революции. Октябрьский переворот в целом принял, но с 1918 года оппонировал Советам, критиковал большевиков за политику террора, отстаивал права свободной прессы, неоднократно встречался с Лениным, чтобы склонить последнего к смягчению репрессий и добиться освобождения своих последователей из тюрем. Когда Кропоткин скончался, большевики согласились выпустить анархистов на волю... под честное слово, на один день, на похороны.



Михаил Бакунин (1814, село Премухино Тверской губ. — 1876, Берн, Швейцария). По образованию артиллерист. Член кружка Станкевича, друг Белинского. В 1840 году отправляется за границу. Сближается с Прудоном, принимает участие в европейской революции 1848–1849 годов, руководитель Дрезденского восстания. В 1850 году приговорен к смертной казни, замененной пожизненным заключением, в 1851 году выдан российским властям. Отбывал наказание в Петропавловской и Шлиссельбургской крепостях, в 1857 году отправлен в Сибирь, откуда бежал. Через Японию и Америку добрался до Лондона. Примкнул к Интернационалу, поссорился с Марксом и до конца дней полемизировал с марксизмом. От радикального демократа эволюционировал в сторону анархизма, создал теорию безгосударственного социализма. Исповедовал демократический панславизм, активно выступал в защиту права на самоопределение малых славянских наций. Оказал влияние на формирование народнического движения.

(*альтермондиализма*). «Классические» анархисты тут же заняли самую радикальную нишу в движении. Так называемый «черный блок» в демонстрациях европейских антиглобалистов и одноименная американская коалиция ультрарадикалов в основном состоят из наследников Бакунина, Кропоткина и Сары Голдман. Более умеренные борцы за налог Тоббина (АТТАС) и экологи находят вдохновение для уличных драк с полицией и радикальными союзниками из «черного блока» в произведениях анархистов прошлого, экономистов-кейнсианцев, либералов XVIII века и публицистике троцкиста Джорджа Оруэлла. Сейчас можно утверждать, что после краха социализма идея анархии с ее моральным, а не историческим, как в марксизме, обоснованием *революции* обречена на стабильное существование или, по крайней мере, на очень медленное умирание. Да и полуторавековая история А. доказывает, что в разных формах он будет существовать до тех пор, пока есть государство.

В России и СНГ А., после большой сталинской прополки и работы прочих «садовников», расцвел вновь во времена Горбачева. Первые, еще общесоюзные объединения КАС (Конфедерация анархо-синдикалистов) и АДА (Ассоциация движений анархистов), насчитывавшие тысячи сторонников чуть ли не в сотне городов СССР (по данным адресной книги входившей в АДА Инициативы революционных анархистов), по большей части распались уже к середине 1990-х годов. Самым крупным на данный момент является «Автономное действие», имеющее представительства в основных регионах России, на Украине и Армении, а также союзников в соседней Белоруссии, где анархисты немногим уступают в популярности большинству

оппозиционных партий. Сплочению постсоветских анархистов способствовали и репрессии: «краснодарское дело» (попытка покушения на губернатора края) и «дело Новой революционной армии». Если власть действительно стремилась запугать наследников Махно, то эффект достигнут обратный. Впрочем, в СНГ А. выступает не как реальная политическая сила, а как неконформистский способ жизни, приобщение к которому происходит через принятие некоего набора культурных ценностей. Не имея ясной программы действий, организации отечественных анархистов становятся кузницей кадров для групп коммунистических радикалов.

Различные арт-группы так или иначе апеллировали к ценностям анархии. На сегодня же наиболее близким к А. художественным и культурным проектом является сайт www.getto.ru Олега Киреева, посвященный «анархо-ориентализму», *тактическим медиа*, оценке политической и культурной ситуации в условиях борьбы с глобализацией. [В. Задирака]

СМ.: Антиглобализм, Зеленые, НБП.

АНДЕРГРАУНД (от англ. underground — подполье, подземелье) — субкультура (сеть субкультур), носители которой исповедуют взгляды и способы творчества, оппозиционные сложившейся, поддерживаемой и принимаемой социумом официальной/массовой культуре, в координатах этой оппозиции называемой мейнстримом, реже — оверграундом.

Понятие А. появилось после Второй мировой войны, когда было поставлено на промышленную основу производство развлечений, как традиционных (театр, литература, жи-



вопись), так и относительно новых (кинематограф, эстрадная музыка). Многомиллионное тиражирование книг и грампластинок, усиленное средствами радио и телевидения, стремительно создало своеобразную диктатуру потребителя. Заказчиком и властителем в ней выступает некий безликий субъект, который требует и покупает именно эту, а не другую песню на грампластинке (по радио), именно эту, а не другую книгу, смотрит именно этот фильм. Конечно, «модных» песен, грампластинок, книг, фильмов производится превеликое множество. Но это иллюзия выбора: в таком потоке индивидуальное своеобразие автора стирается. По сути потребители вынуждены выбирать между вариациями одного, усредненного, стандартизированного культурного продукта.

Таким образом, андерграундное — не значит *маргинальное*. Просто любителю классической музыки бессмысленно даже включать приемник, чтобы найти хотя бы одну FM-станцию, удовлетворяющую его вкусам. Поклонник *артхауса* не имеет шансов провести интересный вечер в кинотеатре большой прокатной сети, перегруженной голливудским *попкорном*. Заядлому книго-

чею придется предпринять немало усилий, чтобы откопать желаемый фолиант среди развалов макулатурных покот-буков («карманная книжка» — формат развлекательной литературы). Одним словом, права субкультурных меньшинств неуклонно игнорируются ради роста прибыли за счет максимального оглушения аудитории.

В качестве реакции на такое положение вещей и возникает А. Как понятие, подкрепленное соответствующими структурами, *контркультурное* подполье проявило себя в 1960-е годы. В первую очередь это касалось *рок-музыки*. Когда крупные звукозаписывающие компании начали активно работать в этой области, вознося до уровня мегазвезд одних исполнителей и игнорируя других, А. расцвел по-настоящему. В первую очередь это касалось, конечно же, *кислотного* подполья — рок-групп, вдохновлявшихся идеями Тимоти Лири и Кена Кизи, таких, как Grateful Dead. АСД-вечеринки этой, во всех отношениях замечательной компании, давно вошли в хрестоматию по эпохе 1960-х годов. Даже в относительно открытом обществе, как американское, андерграундная позиция давала возможность высказываться и действовать, не оглядываясь на многие, тогда еще существовавшие условности. Чем упорнее администрация пыталась не замечать поднимавшегося пацифистского, антирасового, *психоделического* движения, тем сильнее оно становилось. В конце концов, произошло то, что и поныне служит моделью для любых подпольщиков: пассионарность А. превозмогла сдерживающие факторы. Подполье разразилось политической, сексуальной, наркотической, этнической *революциями*, как в США, так и в Европе. Знаменитый лозунг



Сорбонны 1968 года: «Будь реалистом, требуй невозможного» — типично андерграундный. И, вполне закономерно, что многие идеи А. были восприняты и усвоены социумом, а многие подпольщики (те из них, кто выжил) благополучно интегрировались в оверграунд. Вызвав, в свою очередь, новую волну сопротивления.

В СССР любое подполье, даже самое эстетизированное, неизбежно принимало оттенок политического. То есть деятели советского А., будь то художники, рок-музыканты, писатели либо новые левые, желавшие быть «краснее» КПСС, рисковали гораздо больше, нежели их сверстники на Западе. Но зато и А. носил более принципиальный характер. Противостояние официозу обрело романтический, даже театральный модус, требовало сильнейших страстей, героев и жертв, предателей и палачей. Редчайшие появления «на поверхности», как правило, приводили к скандалам и репрессиям. Потому советский А. обжил пространство домашнего салона, сосредоточившись преимущественно на квартирах, кухнях и дачах, в отличие от западного, имевшего опору в частных клубах, заброшенных ангарах, паровозных депо и на фермерских полях. В какой-то момент сложилась парадоксальная ситуация — в А. оказалось все мало-мальски интересное из литературы, академической и рок-музыки, изобразительного искусства. Традиционная операция замещения была возможна не в силу талантов подполья, но только лишь с ослаблением государства. Острое оппонирование донельзя закалило советский А., сделало его суровым и даже во многих отношениях жестоким — что проявилось, когда начали массово печатать, к примеру, тексты Владимира Сорокина, Виктора Ерофеева, Эду-

арда Лимонова. Более того, и поныне в русскоязычных странах существует немало этических и эстетических табу, благотворно влияющих на пополнение подполья. Жесткость и бескомпромиссность предыдущего поколения хорошо усвоена и нынешними экспериментаторами.

На Западе же ситуация принципиально иная. Шоу-бизнес достиг небывалой мобильности, и А. там просто не успевает пополняться достаточным количеством людей и концепций — все мало-мальски интересное очень быстро замечается и ставится на поток. При этом структуры, которые могли бы поддержать движение, — небольшие аудиолейблы, независимые издательства — заведомо проигрывают крупным корпорациям, стремящимся узурпировать весь рынок. Энергия сосредотачивается на социальном, не слишком продуктивном направлении, *в сквотах либо социальных центрах*, либо в борьбе с нормами *политкорректности*.

Впрочем, наличие непослушного, таинственного и пугающего Другого за (под) границами либерального миропорядка — очень продуктивный фактор. Где террорист — там и непротивленец, где рассвирепевший араб — там и рефлексирующий белый. Поэтому Россия, как раз размещенная на линии напряжения «Запад — Восток», или, точнее, «золотой миллиард — третий мир», густонаселенными подвалами оскудеет не скоро. [Д. Десятерик]

СМ.: *Другая проза, Кислота, Мейнстрим, Панк, Самиздат, Сквот, Социальные центры, Срамной рок, Цензура.*

АНТИГЛОБАЛИЗМ — совокупность движений, выступающих против глобального капитала и нового мирового порядка.



Когда рухнула Берлинская стена и распался СССР, антикоммунистическая истерия перешла в антикоммунистическую эйфорию. Однако лишенное интенсивной критики слева западное общество не заметило, как демократия превратилась в элемент биржевой игры. Правительства перестали быть настоящей властью, вынужденные действовать в рамках, установленных международной анонимной бюрократией. Самыми влиятельными людьми оказались не президенты, премьеры и канцлеры, а Билл Гейтс, Джордж Сорос или Тед Тернер, то есть люди, которых никто не избирал.

Нельзя сказать, что интеллигенция не осознавала происходящего. Американский политолог Ноам Хомский писал о «Новом имперском порядке» сразу после краха СССР, но чудака, считавшего не только Советы, но и Штаты «империей зла», никто не принял всерьез. Гром грянул после мексиканского финансового краха начала 1990-х годов, следствием которого стало удачное развитие восстания сапатистов к югу от границы США. Парни в масках, говорившие от имени традиционных сообществ, озвучили новую критику всемирного капитала. Факты было невозможно игнорировать, и воспрявшая левая интеллигенция Франции бросилась на защиту идеалов гуманизма, демократии и благосостояния пролетариата и мелкой буржуазии. Из интеллектуальной игры парижских интеллектуалов и американских университетских преподавателей А. превратился в массовое движение.

К этому моменту эклектичные и слабые «новые правые» тоже обрели второе дыхание. Ведь дальнейшая глобализация потенциально угрожает не только благосостоянию средних слоев, но горячо любимым

неофашистами и неоконсерваторами «традиционным ценностям». Волнения в Сिएтле, Праге, Генуе сформировали движению имидж опасных революционеров, что не совсем соответствует действительности. В стане *антиглобалистов*, как их окрестили в СМИ, очень разная публика: от *анархистов* и последователей Троцкого до националистов; экологи, фермеры и профсоюзные активисты. Разношерстное движение давит на международные финансовые структуры, «Большую восьмерку» и крупнейшие корпорации. Атакам подвергаются и местные структуры: Североамериканское соглашение о свободной торговле (НАФТА), Евросоюз. С точки зрения правого крыла региональная интеграция — неплохая перспектива, а всемирные структуры — от лукавого. С другой стороны, организация АТТАС выступает за ограничение финансовых махинаций и отчисление налога с них на нужды развивающихся стран. Они вдохновляются воззрениями экономиста Кейнса, который считал предельно вредным превращение предпринимательства в необязательное приложение к виртуальному финансовому рынку. Левые антиглобалисты выступают и против местной интеграции: их раздражает не свободное движение капитала, а сам капитал. И всех объединяет требование отмены долгов слаборазвитым странам и России и противостояние распространению генетически модифицированных продуктов.

Практически все антиглобалистские направления отрекаются от названия А., поскольку, согласно их взглядам, глобализация — процесс непреодолимый. И цель их акций, нередко сопровождающихся мордобоем, — демократический мировой порядок. После 11 сентября 2001 го-



АТТАС на демонстрации

да А. пережил глубокий кризис, поскольку теперь третий мир видится европейскому обывателю не безобидным индусом, жалующимся на нестабильность рынка овощей, а арабом в белом саубе с автоматом наперевес. Нападение США на Ирак несколько выправило ситуацию. Самый недоверчивый обыватель мог осознать, что за нефть можно развязать войну, а вранье западных СМИ способно конкурировать с аналогичным по цинизму идеологическим продуктом тоталитарных режимов. Проблема в том, что вторжение США и безобразные игры великих держав на Ближнем Востоке должны оставить у большинства умеренных антиглобалистов неприятный осадок. Теперь непонятно, как мировой порядок может стать гуманнее, если большинство жителей планеты было противниками войны в Ираке, и это никого не остановило.

В России, невзирая на наличие живых антиглобалистов, движение умерло, не родившись. Его лозунги, преломленные загадочной русской душой до неузнаваемости, вошли в обиход российских политических радикалов наподобие НБП, троцкистского Комитета за рабочий интернационал, Автономного дейст-

вия и Российской партии труда (солидаризируются с антиглобалистским «черным блоком» и АТТАС соответственно). О своем А. заявляют *евразийцы*, российские исламисты, коммунисты и патриоты. Режим Путина исповедует правую версию А., причем антизападная риторика удивительным образом сочетается с участием в переговорах по вступлению в ВТО и заседаниях «Большой восьмерки». Критику либеральной экономики подхватили и respectable российские политики, поскольку местные бизнесмены слишком проигрывают от либерализации внешней торговли. Кроме того, российская властная элита — важный игрок в «восьмерке», которому жизненно необходимо не самому быть объектом глобализационных проектов, а в качестве субъекта «заглобализовать» соседей по СНГ. [В. Задирака]

АЛЬТЕРМОНДИАЛИЗМ (от франц. alter — другой, измененный, mond — мир, земля) — более точное и адекватное название программных целей и идеологии движения, называемого антиглобализмом. Годом рождения А. считают 1996 год, когда произошли первые мощные и скоординированные выступления противников мирового финансового порядка в Сиэтле, во время проведения саммита ВТО.

Окончательно движение оформилось (именно как А., а не стихийный и неартикулированный антиглобализм) с началом проведения собственных оппозиционных съездов, первым из которых был социальный форум в бразильском Порту-Алегри. Целеполагание А. — альтернативный глобальный порядок, построенный на более справедливых началах, действительно свободное перемещение товаров и рабочей си-



лы по всему миру, а не только в рамках «золотого миллиарда», сохранение культурного своеобразия, отмена протекционизма — совпадает, в целом, с программными установками большинства левых течений. Однако по самому своему духу, практике и структуре А. бросает традиционным левым серьезный вызов.

Вне сомнений, левые в лице коммунистов, социал-демократов, зеленых, троцкистов пропустили мо-



мент, когда движение «другого мира» начало набирать вес и влияние в развитых странах. А. настолько отличается от организованных протестных партий, что последние просто не знают, как им реагировать на все это. Растерянность сквозит в каждом слове лидера французских социалистов Франсуа Олланда, пытавшегося сформулировать позицию партии по отношению к социальному форуму в Париже (2003): «социалисты изначально противостояли глобализации» (что далеко от истины, учитывая ту роль, которую сыграли социалистские правительства в становлении Нового мирового порядка), а нынешнее поколение пар-

тийных активистов «продолжает ту же борьбу, что вели их предшественники», что нельзя «отстаивать национализм и суверенизм во имя альтерглобализма» (?!), левые радикалы-де «хотят не изменения мира, но организации вражды». Социалисты же не собираются «слишком долго оставаться в оппозиции» и будут бороться за политическую власть и реформирование международных институтов, но при этом требуют для себя на Форуме «скромного, но легитимного места».

Растерянность состарившихся «красных» можно понять. Движение, которое вместо скучных и не всегда эффективных походов во власть и казенных демонстраций устраивает дни хаоса в каждом городе, где проходят саммиты политических и экономических элит, уже действует оригинально — ведь те же коммунисты и социалисты на подобные капиталистические игрища, где реально решались судьбы мира, не обращали никакого внимания. А. во многом перенял практику протестов 1968 года, однако учел и ошибки гошистов. Альтермондиалисты последовательно отказываются от иерархий внутри движения, у них нет ядра, руководящих органов, — а потому с ними сложно вести переговоры, склонять их к компромиссам и пытаться расколоть изнутри. А. удалось избежать и другой опасности — он совершенно не стремится к власти, к участию в выборах — и здесь его также невозможно поддеть. Принципиально неструктурированный, ничем не ограниченный характер движения позволяет ему объединять совершенно разные силы. Бок о бок в альтермондиалистских колоннах могут идти религиозные *фундаменталисты* и радикальные феминистки, троцкисты и активисты профсоюзов, сторонни-

ки *легалайза* и обремененные местечковым национализмом фермеры, маоисты и *панки*. Их объединяет объект атаки — уверенные в своей правоте, идущие всепобеждающим маршем мультикорпорации, влиятельные финансовые организации, лично американский президент (на момент, когда писалась эта статья, им был Джордж Буш-младший), который опять кому-то объявил войну.

От 1960-х годов А. взял еще одну черту, позволяющую ему без проблем собирать на акции десятки тысяч молодых людей — карнавальную, *ситуационистскую* форму всех уличных действий. Их форумы, равно как и протесты, — развеселый театр без режиссеров и зрителей, «экстремальный туризм», энергичный хэппенинг с неограниченным числом участников. Здесь нет чужих, каждый встречный как брат; пол, возраст, вероисповедание, цвет кожи не имеют значения. Еще один залог живучести — сетевой принцип распространения. Имеется в виду не только компьютерная *Сеть* (бесценная для координации альтермондиалистских акций), но и умение находить и вовлекать сторонников по всему миру в «неформальную, горизонтальную и неиерархическую сеть сопротивления»: движение полушутя претендует на статус «межгалактического».

В любом случае, ребячество, отсутствие рамок, вождей, центральных комитетов и прочих взрослых штук делают А. настолько же неуязвимым, насколько и непонятым. А пока власти и их левопартийные оппоненты пребывают в ступоре, всемирный праздник непослушания продолжается. [Д. Десятерик]

СМ.: *Альтернатива, Анархизм, Андеграунд, Антиглобализм, Зеленые, Сеть, Ситуационизм, Сквот, Социальные центры, Революция.*

АЛКОГОЛЬ в искусстве — 1) культ горячительных напитков в литературе, живописи, театре, кино и т. п.; 2) личное пристрастие авторов к А.; 3) использование алкогольных атрибутов в качестве предлога для решения декоративных, философских, социальных, психологических проблем (вплоть до натуралистического воссоздания немецким художником Диком Флейшманом интерьера «Бистро» на 4-й «Манифесте» 2002 г.).

Порою две первые тенденции могут совмещаться (литература и жизненная практика представителей «потерянного поколения» 1920–1930-х годов), но одна свойственна скорее классическому искусству, а вторая всегда существовала в творческой среде. Зрелый модернизм отличает использование третьей тенденции, хотя уже в литературе XIX века А. подвергается разоблачительной интерпретации («Западная» Э. Золя, в 1911 году экранизированная Ж. Буржуа под названием «Жертвы алкоголизма», причем в рекламном приложении А. сравнивается с чумой и войной, маркирующими соответственно быт средних веков, «века железного» и начала XX века). В изобразительном искусстве аналогичная точка отсчета — «Абсент» Э. Дега.

Что касается биографического измерения, то до эпохи романтизма оно представало в качестве фактора малозначущего, внеположного истории искусства. «Золотой век» русской поэзии скорее мистифицирует ситуацию, подталкивая автора к воспеванию «жизненных усад» с их последующей антикизацией («теки, вино, струю пенной, в честь Вакха, муз и красоты!» — Пушкин, «Торжество Вакха», 1818; «весело, хоть на мгновение, Бахусом наполнить грудь...» — А. Дельвиг, «К мальчику», 1814–1819). Да и ранее в миро-



Гийом Аполлинер
(наст. имя Вильгельм-Альберт-Владимир-Александр-Аполлинарий Костровицкий; 1880, Рим — 1918, Париж) — французский поэт, писатель, критик, идеолог кубизма, друг Пикассо (в 1911 году был вместе с ним обвинен в похищении «Моны Лизы»). Фактический родоначальник новой стихотворной поэтики XX века (шоковая образность, отсутствие знаков препинания, лексическая заумь), в драме «Сосцы Тирезия» (1917) изобретший термин «сюрреализм». Происходил из семьи польских политэмигрантов, считал себя потомком Наполеона I. Ушел добровольцем на Первую мировую войну, умер во время эпидемии гриппа. Соч.: сборники стихов «Алкоголи» (1913), «Каллиграммы. Стихотворения Войны и Мира» (1913–1916), мистерии («Цвет времени», 1918), повести, рассказы («Убийство поэта», опублик. 1916).

вой культуре сцены вакханалий и разгульных пиров были распространены, причем преобладал здесь гедонистический настрой, несмотря на понимание неизбежности последствий пирушки (например, в древнегреческой вазописии — у мастера Брига). Подытоживая этот период, Х. Ортега-и-Гассет в эссе «Три картины о вине» (1911) приходит к выводу, что уже Веласкес является «нашим художником»: «он вымостил дорогу, по которой пришло наше время... административная эпоха, в которой мы, вместо того чтобы говорить о Дионисе, говорим об алкоголизме». Тем не менее по инерции отношение к А. остается прежним в акмеизме («прекрасно в нас влюбленное вино» — Н. Гумилев), А. демонизируется символистами («как падшая униженная дева, ищущая забвенья в радостях вина» — А. Блок, «Песнь Ада») — и формализуется кубистами, нередко использующими алкогольные аксессуары вплоть до винных этикеток (Ж. Брак — «Бутылка рома», 1912; «Натюрморт с бокалом», 1914; П. Пикассо — «Стакан абсента», 1914; гротесковая версия пуссеновской «Вакханалии», 1944; среди наших современников к приему винного коллажа прибегнул В. Медведев, воспевавший шардоне). А для Г. Аполлинера в «Алкоголях» тема опьянения — лишь одна из метафор жизненных катаклизмов, что не исключает прямое потребление А. («и ты пьешь, и тебя алкоголь опьяняет, что схож с твоей жизнью: ее ты, как спирт обжигающий, пьешь» — из поэмы «Зона», 1912).

На Руси потребление А. издавна подразумевалось в качестве философии жизни, порою подменяющей или окрашивающей в соответствующие тона все прочие ее проявления. Оттого неудивителен Бог у Вяч. Пье-

цуха, отхлебывающий спирт из фляжки (новелла «Бог и солдат»); или пьяный чудик Шукшина, в хмельном угаре сочиняющий о своем покушении на Гитлера («Миль пардон, мадам!»); а развлекательный киноцикл об «особенностях национальных» времяпрепровождений, претендующий на звание национальной эпопеи, не чурается дзэнского душа. Пониманию идеологии Вен. Ерофеева, сочинившего алкогольную «поэму» «Москва—Петушки», может способствовать наблюдение И. Авдиева: «Пить — это тоже аскеза. Чтобы пить, нужно многое оставить... Сохраняется только братство избранных и Бога... Опрокидывая стакан, человек учится смотреть на небо...» Нечто подобное ранее уже изрек французский моралист Ален (эссе «Опьянение», 1924): «В пьянице есть нечто глубокое, пьянство похоже на отказ от всего...», пришедший, однако, к прямо противоположному выводу: «выпивка с продолжением — наиболее распространенный маневр против серьезности», с чем не согласился бы ни один стоящий русский человек.

Напротив, западная культура делает все для дискредитации алкоголизма, стремясь представить его яркие образцы в качестве досадного эпизода, для исправления которого сгодится и *deus ex machina* («Потерянный уик-энд» Б. Уайлдера, 1945). Экранизируя в 1958 году «Петлю» М. Хласко, В. Хасс переносит ее действие в неопределенное недавнее прошлое, всячески настаивая на нетипичности сюжета для жизни социалистической Польши. Ближе всего нашим людям были битники, в среде которых, правда, наблюдалась дифференциация между наркоманами (У. Берроуз) и алкоголиками (ср.: «я пьянел, ни о чем не задумываясь; все было прекрасно» — Д. Керуак «На

Венедикт Ерофеев (1938–1990) — русский писатель. Оставил сравнительно мало текстов: прозаическую поэму «Москва—Петушки», несколько эссе, пьесу «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», записные книжки. Большинство исследователей ставят Ерофеева по силе и характеру дарования в один ряд с Гоголем. «Москва—Петушки» — преломленная через насыщенное спиртными парами сознание героя картина русской жизни, сравнимая с «Мертвыми душами». Ни до, ни после тема алкоголя не получала столь мощного, трагического воплощения. Поэму Ерофеева принято также называть «евангелием русского алкоголизма».



дороге», 1957). Дальше всех — изысканные и холодноватые эстеты, от Б. Виана, сочинившего в «Пене дней» (1946) пианококтейль с минимальным содержанием А. — до Я. Куннелиса, составившего в 1988 году грандиозную инсталляцию в Шаньши с тысячами стаканов виноградной водки. Невозможен также в отечественном искусстве своеобразный жанр «одинокое кафе» (Ван Гог, Э. Хоппер), акцентирующий состояние экзистенциального одиночества в стерильно чистой и враждебной индивиду среде. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Митьки, Наркотики, Постмодернизм, Психоделия, Хиппи.*

АЛЬТЕРНАТИВА (фр. alternative от лат. alterno — дежурю, меняю) — необходимость выбора между двумя возможностями, которые исключают одна другую; каждая из этих возможностей; отклоняющийся от общепринятого путь развития чего-либо, отличная от господствующей точка зрения; также, последние полвека, в качестве синонима *андерграунда*, излюбленное занятие молодых интеллектуалов.

А., в первую очередь, — не только возможность или необходимость выбора, но и смелость совершить его. А. — преддверие бунта, но она же — лучший способ его усмирить. Именно разнообразие альтернатив позволяет выпускать, канализировать избыток энергии, который образуется в любом, самом сытом

и благоустроенном обществе. Кстати, А. необязательно тождественна всему крайне радикальному, *революционному* — она действует, скорее, в пик сну общественного разума, порождающему, как известно, самых омерзительных чудовищ. Поэтому существует множество плодотворных традиционалистских А. — наподобие нынешнего интереса к аутентичному фольклору, к консервативной идеологии, неугасающего еще с 1960-х годов тяготения западных интеллектуалов к восточным религиям, буддизму в частности.

А. держит удар здравомыслия, составляющего смысловую сердцевину обывательского *мейнстрима*. С точки зрения официоза и оверграунда А. является фарсом, карикатурой на нормативную культуру и политику. Комическое начало в альтернативных исканиях, действительно, очень сильно. На многие вызовы творцы А. отвечают взрывом смеха. Систему не стоит уничтожать, ибо на ее руинах возникнет вовсе безысходный порядок, ее не получилось «залюбить» в 1960-е годы, но засмеять, возможно, выйдет. Однако, обращаясь к шокирующим практикам или прежде забытым традициям, А. движется по траекториям, выходящим за рамки как навязанных культурных стандартов, так и стратегии их ниспровержения. Сверхзадача иная, пусть и не всегда, наверно, осознанная, — созидание новой реальности. Измененной.



Альтернативной. Сущестующей параллельно общепринятой и то и дело обогащающей ее величайшими идеями.

Этот измененный мир — царство талантливейших и бескомпромиссных, полнокровный Элизиум первых *хиппи* и последних *анархистов*, Антонена Арто и Джеймса Джойса, Уильяма Берроуза и Жоржа Батая, Ежи Гротовского и Ги Дебора, Тристана Тзара и Марселя Дюшана. Это то, что можно назвать высокой А., вопреки общепринятому взгляду, не усвояемой общественностью — последнее может лишь выдергивать отдельные драгоценные фрагменты, упрощать и тиражировать идеи, нимало не разумея их сути. Суть и поныне, спустя десятилетия, а то и века, остается столь же обжигающей, неприрученной, жесткой. Не всякий талант альтернативен — но чем он ярче, тем больший конфликт ему сопутствует.

Так и получается, что наша *реальность* — тень А. Что и требовалось доказать. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андеграунд, Антиглобализм, Артхаус, Вербатим, Контекстура, Панк, Радикал, Революция, Рок, Срамной рок, Театр жестокости, Хиппи, Этника.*

АРТХАУС (от английского art-house, букв. дом искусств, музей) — независимый, некоммерческий кинематограф. Назван так по месту демонстрации: арт-хаузами в США называют кинотеатры при университетах и в музеях. Существует отлаженный артхаусный прокат.

Развитие А. в Америке порождено необходимостью противопоставить массовому голливудскому кино более глубокий, эстетически качественный экранный продукт, рассчитанный как на интеллектуальную

публику, так и на любого зрителя, отвергающего *попкорн*-кинематографию, сконструированную по одним и тем же лекалам на Тихоокеанском побережье. В артхаусном прокате, как правило, идут картины американских независимых режиссеров, а также европейское кино, которому просто нет места в большом прокате, контролируемом голливудскими *мейджорами*. В последние годы, когда разрыв между кинематографическим *мейнстримом* и остальным миром приобрел все признаки антагонизма, А. стал синонимом любого малобюджетного, авторского кино, по большей части, конечно, неамериканского. В США неголландских режиссеров предпочитают называть просто независимыми.

Понятно, что целостная эстетика на таком, более чем размытом фундаменте, невозможна. А. — крайне неоднородное явление, формируемое очень разными работами. Здесь могут быть свои звезды и свои *маргиналы*, свой авангард и своя *попса*. Общий знаменатель, скорее, социальный: А. — все неголландское, неприбыльное, малобюджетное. Главная фигура — режиссер, не продюсер (А. еще можно назвать режиссерским кино). Высшая ценность — авторское высказывание. А. по-настоящему глобален: его лидерами, наряду с европейцами, в последние годы стали режиссеры из Ирана, Южной Кореи, Китая. Основной критерий — мера таланта постановщика. Этические (*политкорректные*) и эстетические нормы нарушаются постоянно. *Цензура*, замаскированная под ограничения по возрастным категориям, не действует. Возможен любой уровень *насилия*, *порнографические* сцены, при этом система жанров упраздняется — невозможно представить



Ларс фон Триер крупнейший и наиболее амбициозный действующий европейский кинорежиссер. Родился и живет в Дании. Постоянно находится в фокусе внимания критики и все более широкой аудитории после своего дебюта в 1984 году. Удостоен наград на Каннском кинофестивале. Фильмография: «Элемент преступления» (1984), «Эпидемия» (1987), «Европа» (1991), «Расекая волны» (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000), «Догвилль» (2003), «Пять преград» (2003, неигровой). В данный момент снимает «Мандалей» — вторую, после «Догвилля», часть трилогии «USA».

себе архаусный боевик или фильм катастроф. Хотя жанровое кино постоянно, охотно и успешно эксплуатирует находки А.

Уход или скатывание в самоповторы многих выдающихся мастеров 1960–1970-х годов позволили критике к концу первого столетия кино вести разговоры о «смерти» изобретения Люмьеров. Исследователи констатировали идейный и художественный тупик, убыль пассионарности, эпохальную лагуну, заполняемую легковесными вариациями от *постмодернизма*. Положение изменилось после провозглашения в Дании манифеста *Догма-95*. Режиссеры, объединившиеся вокруг Ларса фон Триера, провозгласили оппозицию сложившемуся порядку вещей в кино. Добровольно налагаемые ограничения (отказ от искусственного освещения, титров и спецэффектов, съемка с плеча и т. д., — так называемый «Обет целомудрия») должны были способствовать радикальному обновлению киноязыка. Первые Догма-фильмы — «Торжество», «Последняя песнь Мифунэ» и, в особенности, «Идиоты» фон Триера, основательно встряхнули Европу. Впрочем, главный «догматик» почти сразу от собственных нормативов отказался, что в его характере. Вообще, Триер, с его умением сводить противоположности, на сегодня — ярчайшая персона режиссерской кинематографии. Он умудряется совмещать в себе качества и наиболее успешного, и наиболее радикального представителя А. Начав с изысканно-цитатной «Е-трилогии», в которую вошли абсолютно непохожие «Элемент преступления», «Эпидемия» и «Европа», завоевал всенародную популярность в Дании, сняв мистико-врачебные сериалы «Королевство» и «Королевство-2»; для каждо-

го своего нового фильма создает отдельную, продуманную эстетику. Последний на сегодня игровой фильм Триера, «Догвилль» — вне сомнений, настоящая сенсация и позволяет говорить об А. как о возрожденном и обретшем энергию явлении. Именно последние работы датского гения преодолевают имморальность постмодерных *игр*; отлаженный формализм сочетается с острой постановкой этических вопросов. Героини «Расекая волны», «Танцующей в темноте» и, особенно, «Догвилля» находятся в невозможных ситуациях и выбирают невыносимое. Определенно трагический выбор провоцирует адекватное переживание у зрителя, переживающего настоящий катарсис.

Это, в свою очередь, позволяет говорить о *новой искренности*, преобладающей сегодня в А. Формальная изощренность, в сочетании с высоким этосом характерны и для других лидеров А.: Такеши Китано (Япония), Михаэля Ханеке и Ульриха фон Зайделя (Австрия), Генриха Бина и Ларри Кларка (США), Кима Ки Дука (Южная Корея), Вонга Карвея (Гонконг, Китай).



Такеши Китано



Кира Муратова
русско-украинский режиссер. Родилась в 1934 году в г. Сороки (ныне — территория Румынии). В 1962 году окончила режиссерский факультет ВГИКа в Москве. С 1961 года живет и работает в Одессе. Награждена рядом призов: почетный «Леопард» МКФ в Локарно (1994), «Серебряный медведь» Берлинского МКФ (1989). Избранная фильмография: «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971, вышел на экраны в 1987), «Познавая белый свет» (1978), «Среди серых камней» (1983), «Астенический синдром» (1989), «Чувствительный милиционер» (1992), «Увлеченья» (1994), «Три истории» (1997), «Второстепенные люди» (2000), «Чеховские мотивы» (2002).

На постсоветском пространстве понятие А. синонимично более традиционному «авторскому кино», явлению, по понятным причинам, изрядно политизированному. Фильмы, положенные на полку, изрезанные цензурой, снятые вне основного потока мелодрам, комедий, публицистики, уже давали право их постановщикам именоваться «авторами». С крушением советского кинопроизводства ситуация изменилась. Мейнстрим, в лице, к примеру, Никиты Михалкова с его многомиллионным «Сибирским цирюльником», освоил превалирующие позиции, поддержанный массовым вторжением американской продукции. Костяк творцов А. в таких условиях составили независимые мастера еще советской эпохи: Александр Сокуров, Алексей Герман, Кира Муратова. Наиболее интересны, конечно, двое последних. Своим «Хрусталеv, машину!» Герман буквально расколол не только Канн, но и российских интеллектуалов. Если же вести речь об активно работающих, генерирующих новые идеи режиссерах, то Муратова — на первом плане. Она — наиболее активный и неординарный кинематографист бывшего СССР, значимый и во всеевропейском масштабе. Бескомпромиссность взгляда, нелинейная структура сюжета, беспощадные шокирующие эпизоды, особый стиль работы с актерами приближают картины Муратовой к вершинам А. Ей, как никому другому, удастся разрушить зрительскую заангажированность кинозрелищем, просто показывая собак в клетке («Астенический синдром») или эстетизируя убийство («Три истории»). С ней неудобно, ее не встретишь ни в расхожие искусствоведческие клише, ни в привычный треп о добре и зле. Выводя на экраны «второстепенных людей» во

всей их ничтожности («Чеховские мотивы»), Муратова не редуцирует их до положения хрестоматийных «маленьких человекoв», хотя в каждом есть своя толика величия и страдания. Другой, маргинальный фланг А. воплощен в фигуре Евгения Юфита (СМ.: *Некрореализм*).

В целом диалектика существования А. предполагает и безбедную жизнь мейнстрима. Чем заметнее становятся массовость, крупнобюджетность и безвкусица второго, тем безупречнее своеобразие и новаторство первого. Инвестиции, интеллектуальные и финансовые, в оба направления также увеличиваются параллельно.

Но процесс гармоничен лишь внешне. Мейнстрим вымывает самое суть кинематографа, превращая его в конвейер, где фильмы собирают из единого набора штампованных деталей. А. — оставляет за кино право на уникальность, на эстетическое сопротивление грядущему тысячелетию пошлости. [Д. Десятерик]

СМ.: *Видеоарт, Мейджор, Монтаж аттракционов, Некрореализм, Параллельное кино, Попкорн, Трэш.*

БАЙКЕРЫ (англ. амер. biker, от bike — мотоцикл, велосипед) — клубные группировки мотоциклистов, утверждающие свой анархический, независимый, бунтарский статус. Синоним — рокер. Б. следует отличать от мотолюбителей, ибо, кроме любви к мотоциклам, байкерство предполагает еще и определенный стиль, идеологию, образ жизни.

Предпосылки для развития движения Б. заложили еще в 1902 году Уильям Харли и братья Дэвидсон, основавшие фирму по производству мотоциклов «Харлей-Дэвидсон». Их продукцию восприняли не сразу, однако уже в 1930-е годы США

настигла настоящая «харлеймания». А человеком, собственноручно инициировавшим байкерство, считают Кларенса «Пеппи» Хоеля, организовавшего первый байк-фестиваль в Стурджисе в 1940 году. С тех пор этот городок стал своего рода Меккой Б. В 1990 году на ставшее регулярным шоу съехались один миллион человек.

Приток в ряды Б. начал расти в поздние 1940-е годы за счет ветеранов Второй мировой войны. Тогда и появились первые «дикие» мотоклубы — в частности, знаменитые «Ангелы ада». Превращение же байкерства в общенациональное движение связывают обычно с эпохой рок-н-ролла (в частности, хитом Элвиса Пресли «Рокер») и ранних бунтарских фильмов, в первую очередь с молодежным кумиром 1950-х, актером Джеймсом Дином, феноменально прославившимся главной ролью в фильме «Бунтарь без причины». Герой Дина, экспрессивный красавец в кожаной куртке и на мотоцикле, разворошил молодое поколение. Если же добавить к этому раннюю трагическую смерть самого идола, успех других актеров в подобных амплуа (в частности, молодого Марлона Брандо в картине «Дикий»), то станет понятно, почему по всей стране появились десятки клубов, а ряды «Ангелов» начали расти как на дрожжах.

Настоящий прорыв произошел в 1960-х годах, радикализовавших немало неформальных групп. В Америке сложился настоящий культ вольных мотоциклистов. На экраны вышел ныне уже классический «Беспечный ездок», органично вписавший Б. в новую ситуацию психоделии, секс-революции и рок-музыки. Сами рок-звезды разъезжали на мотоциклах (легендарный «Харлей» Дженис Джоплин), даже сочиняли

про это песни — «Рожденный быть диким» группы Steppenwolf. Тогда же был сформулирован и опубликован в *San Francisco Chronicle* первый клубный устав «Ангелов»:

Клубные собрания проводятся раз в неделю в заранее обусловленное время и в заранее подготовленном месте.

За неявку на собрание без уважительной причины взимается штраф в размере 2 долларов. По тем временам, когда писался устав, это была немалая сумма, сейчас штраф вырос до 100 долларов.

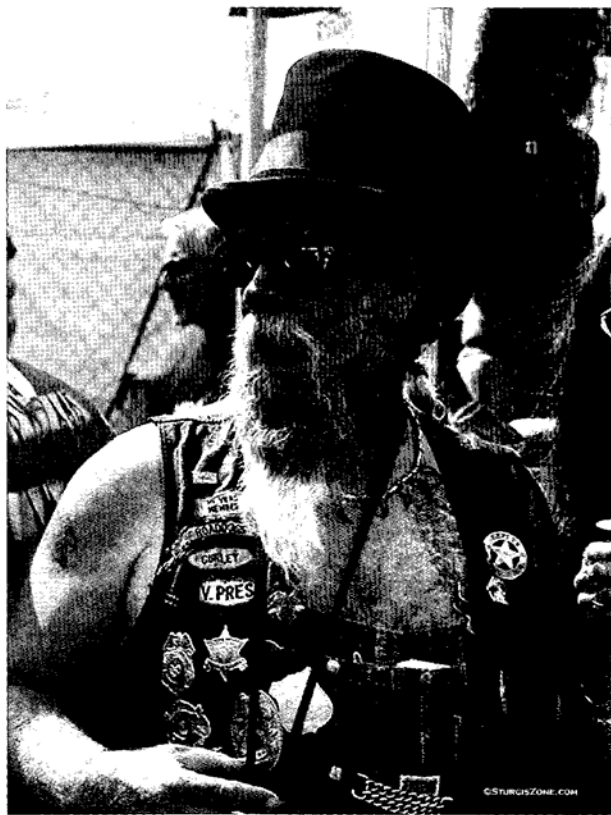
Женщины не имеют права участвовать в собраниях, за исключением особых случаев. Женщина, в целом, является для Б. существом второстепенным, и женщины-«Ангела», к примеру, как и «Ангела»-чернокожего, просто быть не может.

Вступительный взнос составляет 15 долларов для любого из новичков. Клуб выдает своим членам клубные эмблемы, которые остаются собственностью клуба.

Члены клуба не должны драться. Каждый участник драки обязан уплатить штраф 5 долларов.

Прием новых членов производится путем голосования. Двух голосов «против» достаточно для отклонения кандидатуры. Кандидат в члены клуба может быть отвергнут и одним голосом «против», но в этом случае голосовавший «против» должен рассказать, что ему известно о новичке такого, чего не знают те, кто голосовал «за». При двух «против» объяснения не требуется.





Вновь принятые члены должны иметь собственные мотоциклы — обязательно «Харлеи».

Членам клуба следует делиться друг с другом запасными частями либо за плату, либо по обещанию вернуть подобные: *братья* обязаны выручать друг друга.

Члены клуба не должны лгать и воровать деньги и вещи друг у друга. Уличенный в воровстве или вранье подлежит исключению.

Члены клуба не могут состоять в других клубах.

Кандидаты в члены клуба приезжают на три общих собрания на своих мотоциклах. Голосование по поводу их вступления в клуб производится на четвертом собрании с помощью бюллетеней. Испытательный срок продолжается в течение года. Не прошедший в члены

с первого раза имеет право обратиться повторно с той же просьбой через полгода.

Кандидата в члены клуба представляет и рекомендует один из членов клуба. Кто-нибудь из авторитетов клуба приводит на собрание новичка и предлагает проголосовать за него, как за кандидата. Рекомендующий опекает кандидата в течение испытательного срока.

Исключенный из членов клуба не может быть восстановлен. Впрочем, ныне это положение либерализовано: изредка, проштрафившихся восстанавливают.

В пределах Калифорнии стрелять из огнестрельного оружия можно в промежутке с 6 до 16 часов и только в специально отведенных зонах — «Ангелы» до сих пор практикуют пробеги с оружием.

Запрещается добавлять наркотики в напитки, употребляемые в клубе.

Во время клубных пробегов запрещается бросать в костер патроны, а также неоткрытые банки с пивом и содовой.

Запрещается вступать в связь с женами других членов клуба.

Если член клуба в качестве пассажира берет девушку, он может передать ей свой значок. В первые годы такое положение существовало с целью рекламы клубной эмблемы. Ныне правила ужесточены. Никто, кроме «Ангелов», не имеет права носить их эмблему. Потерявший клубный значок — даже если его найдет кто-либо из членов клуба — подвергается штрафу в размере 15 долларов, после чего значок ему возвращают. Со значками вообще связан целый ряд серьезных табу. Запрещается присваивать значок, принадлежащий члену другого отделения клуба. Попытка завладеть значком должна пресекаться «Ангелом» всеми способами, вплоть до драки,



Кен Кизи
(1935–2001) — американский прозаик. Родился в Ла-Хунта, штат Колорадо, в семье владельца маслобойни. Окончил университет штата Орегон, поступил в Стэнфордский университет, но оставил учебу. Пропагандировал психоделики, в психиатрической лечебнице города Менло-Парк экспериментировал на себе, принимая ЛСД и другие препараты, за что получал от лечебницы стипендию. В 1964 году с друзьями организовал группу «Веселые Проказники», предпринявшую знаменитое психоделическое турне по США и Мексике; по возвращении в США арестован за хранение марихуаны, пять месяцев провел в тюрьме. Самый знаменитый роман — «Пролетая над гнездом кукушки» (1962; в 1975 — на шумевшая экранизация с Джеком Николсоном в главной роли, режиссер Милош Форман). Другие заметные произведения — «Неплохая идея» (1964), «Песня моряка» (1992), «Последний круг» (1994).

даже если нападающий — одноклубник. Захват чужого значка, фактически, означает капитуляцию, поражение. Эту особенность Б. часто использует полиция, через своих агентов или осведомителей захватывающая значки. Все дела такого рода должны разбираться собранием клубных старшин.

По крайней мере один из числа старшин от каждого отделения должен присутствовать раз в два месяца на общих собраниях отделения Калифорнии. Заседания президентов отделений собираются раз в полгода.

Очевидно, что «Ангелы» при показной вольнице являлись хорошо организованной и жестко субординированной структурой. Это свойство пытались использовать организаторы рок-концертов, приглашая Б. для поддержания порядка, что в 1969 году привело к печально известному инциденту в Альтамонте на бесплатном концерте Rolling Stones, когда «Ангелы» убили одного из зрителей. Поскольку этот инцидент является, без преувеличения, ключевым для истории современной контркультуры, на нем следует остановиться подробнее.

Основные события того концерта зафиксированы в документальном фильме Альберта Майзелса «Дай мне убежище» (1969) — наряду с «Ездоком», истинным свидетелем эпохи. Фильм Майзелса изрядно уточняет происшедшее. Справедливости ради следует сказать, что с самого начала обстановка концерта была недобрая, нездоровая; казалось, что на толпу зрителей, на всех, кто собрался там, — а это были сотни тысяч подогретых алкоголем и наркотиками молодых людей, — опустилось незримое облако всеохватывающей, беспричинной агрессии. Спонтанные драки, в том

числе и с участием «Ангелов», вспыхивали постоянно. Вполне закономерным в такой атмосфере, в конце концов, стал жест одного из зрителей, чернокожего парня, который, то ли из бахвальства, то ли поддавшись наркотической *паранойе*, выхватил пистолет и направил его в сторону сцены. Первым, кто бросился его урезонивать, был тот «ангел», что лучшим способом умиротворения считал огромный нож, которым он буквально проткнул смутьяна несколько раз. На месте «ангела» мог быть любой из одурманенных и вооруженных зрителей. Сам режиссер вспоминает, что он незадолго до трагедии как раз вел съемку с места, где все произошло, и его попросту заставили убираться, угрожая в противном случае убить.

По сути, «Ангелы», сами того не желая, участвовали в похоронах шестидесятых. Ведь концерт Rolling Stones проходил менее чем через месяц после Вудстока и стал его зеркальным отражением. Та же толпа людей, те же наркотики, та же запредельная энергия — только, на сей раз, энергия абсолютно негативная. Затянувшееся «лето любви» вывернулось наизнанку, финишировав кровавой анархией.

Эта история лишь упрочила криминальную репутацию «Ангелов». Собственно, их нелады с властями начались еще со ссоры с официальной Американской мотоциклетной ассоциацией в 1957 году, когда двое «ангелов» стали виновниками аварии с человеческими жертвами как раз во время «цыганского похода» ассоциации. Ассоциация объявила, что американские мотоциклисты — на 99% законопослушные граждане и лишь на 1% закоренелые злодеи. В ответ «Ангелы» провозгласили себя «однопроцентниками» и даже сделали соответствующие татуиров-



Хантер С. Томпсон американский писатель и журналист. Культурная фигура современной англоязычной словесности. Создатель жанра спонтанной «гонзо»-журналистики. Прославился бестселлером «Страх и отвращение в Лас-Вегасе», по которому английский режиссер Терри Гильям снял довольно успешный одноименный фильм с Джонни Деппом в главной роли.

ки. Говоря по правде, в их рядах было действительно немало условно осужденных или досрочно освобожденных. Впрочем, несмотря на неприятности с законом, без «Ангелов» и Б. в целом трудно себе представить все те же 1960-е годы. Кроме охраны рок-концертов, были и более приметные дела. Еще одна глава в истории *андерграунда* — это дружба «Ангелов» с группировкой «проказников» под водительством культового писателя (автора знаменитого романа «Пролетая над гнездом кукушки») Кена Кизи, подробно описанная в книге Томаса Вулфа «Электропрохладительный кислотный тест». Инициированное Кизи соединение Б. с идеями и практикой ЛСД-движения дало интереснейшие результаты.

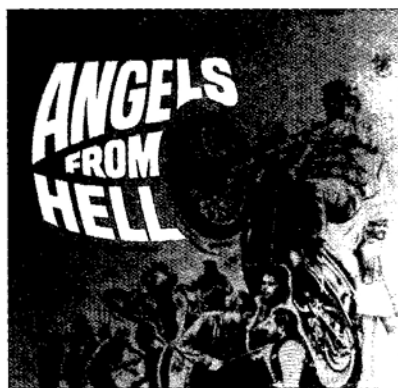
Конечно, про «Ангелов» образчика 1960-х годов писали и будут писать. К книге Вулфа стоит добавить и «Ангелы ада. Странная сага отчаянного джентльмена» пера Хантера С. Томпсона, а также десятки других, менее талантливых и известных текстов и фильмов. Последующие десятилетия Б. оставались в тени, что не мешало им проводить такие акции, как, например, поход «Ангелов» на Стурджис в 1982 году (в их среде эта акция называется «Костер в Кастере»), вызвавший массовую панику у правоохранителей и более

мирных мотоциклистов. Но, в целом, Б. стали столь же привычной частью урбанистического пейзажа, как и *хиппи*, *панки* и прочие бывшие ди-кари системы.

В СССР легендарным аналогом «Ангелов» стала московская байкерская группировка «Ночные волки» во главе с «Хирургом». Долгое время патлатые плечистые парни на невиданных машинах (которые на фоне советских «Уралов» выглядели настоящими лимузинами), оставались в эффектной одиночестве. Мало какой перестроечный фильм на криминальную или молодежную тематику обходился без участия Хирурга и компании. Желанными гостями «волки» были и на рок-концертах, где никаких смертоубийств, к счастью, не происходило. Советские Б. вообще уступали в агрессивности заморским коллегам. Конечно, были знаменитые набеги Хирурга и его команды на *гонимых* и *люберов* (из чувства солидарности к обижаемым гопотой неформалам), да и потом многие «волки» охотно подрабатывали рэкетом. Но, в целом, байкерство оставалось (и во много остается) уделом достаточно обеспеченных ребят: ведь (пост)советская мотопромышленность просто не производит ничего стоящего, а фирменная заграничная машина стоит дорого.

Тем не менее во второй половине 1980-х годов монополия «хирургов» начала рушиться. На сегодня практически в каждом крупном городе европейской части СНГ есть свои Б.-клубы. Как и положено, их члены гоняют по тихим улицам, пугая ревом прохожих, кинематографичными кавалькадами мчатся на очередное шоу, являются желанной добычей для инспекторов ГАИ и частыми гостями на съемках клипов и развлекательных фильмов, иногда разби-

Образ «Ангелов ада» прочно вошел в культуру XX века



ваются вдребезги, иногда не на-
смерть. На полпути между цирком
и кладбищем Б. сполна используют
главную свою привилегию, ставшую
почти добродетелью — скорость.
Ведь в рамках закона и движения,
навязанных городом, слишком тес-
но. [Д. Десятерик]

СМ.: *Автостоп, Готы, Кисло-
та, АСД, Рок, Система, Скины,
Хиппи.*

БОДИ-АРТ (англ. body-art — искусст-
во тела) — направление в современ-
ном творчестве, актуализирующее
поверхностные феномены человече-
ского организма. Изначально более
эгоцентричен по сравнению с *перфор-
мансом*, ответвлением которого яв-
ляется (что наиболее показательно
на примере «Света / Тьмы», обмена
пощечинами между Улаем и Мари-
ной Абрамович в 1977 году), так как
озабочен не социумом, а соматикой.

Покрашенное тело не
хуже модного прикида



Предтечи Б. многочисленны и ав-
торитетны. Хотя, например, Дали,
режущий тело бритвой («Дневник
одного гения»), скорее всего, мис-
тифицирует читателя. Католическая
стигматизация — это уже сакрали-
зованный казус Б., а публичная мас-
турбация Диогена Синопского —
его ранняя концептуальная версия.
В форме косметики и *тату* Б. суще-
ствует много тысяч лет, по-настоя-
щему не являясь таковым, так как
позиционирует себя в качестве кон-
формной части общества, а не его
оппозиционного придатка, каковым
датируется с 1967 года. Питатель-
ной средой для Б. тогда послужили
сексуальная революция, мощный
всплеск *контркультуры*, фактиче-
ская легализация *порнографии*,
в США — отмена репрессивного ко-
декса Хейса в кино, немногим ра-
нее — рождение самостоятельного
жанра стриптиза, а также небыва-
лый доселе интерес к серийным
убийствам, в частности к деяниям
шайки Чарльза Мэнсона, которые
прокламировали извращенную связь
между травмой и спасением как
«высоким» и «низким»: «мы вотк-
нули ей вилку в живот, чтобы ее ре-
бенка никогда не убили на войне»
(фраза, в свое время особо возму-
тившая Набокова). В следующем де-
сятилетии Б. успешно ассимилиро-
ван общественным сознанием, что
обуславливает снижение интереса
к нему и растущую маргинализацию.

Сегодняшняя «живопись тела»
носит откровенно салонный харак-
тер, используя геометрические фи-
гуры, архитектурные мотивы, ими-
тацию верхней одежды, цветы
и фрукты, а также фирменные эти-
кетки. Что тоже не совсем ориги-
нально: еще в 1914 году «Киевля-
нин» информировал: в Париже
«возник целый культ “живописи на
ногах”, армия художников занята

раскрашиванием ножек современных модниц, изображая на нежной, белой коже пейзажи, портреты, идиллические сценки, рисуя бабочек, извивающихся змей, райских птиц...» Разница с днем теперешним только та, что сегодня все это наносится преимущественно на верхнюю часть тела, но модель — все так же, женского пола.

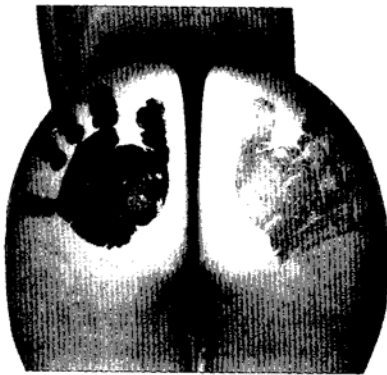
Напротив, увечность является едва ли не основным объединяющим мотивом большинства классических примеров западного Б. Брисли лезет в ванну со льдом, Пейн кромсает себя бритвой, Аккончи кусает свое плечо, Бен бьется головой о стену (впрочем, никакого сравнения с «золотым мальчиком» Леонардо да Винчи, умершим сразу после праздничного представления). Символично звучат названия произведений Аннет Мессанже («Мои мучения», 1972) или Брюса Наумана («Пытки клоуна», 1987), равно как и Регины Галиндо («Боль на раскладушке», 1999) и Стеларка («Событие для горизонтального подвешивания», 1978). Однако западные авторы часто не ограничиваются телесным (уже для Ива Клейна — первого прото-боди-артиста, его знаменитые «антропометрии» были промежуточным пунктом между его «печатами» и «космогониями», но и в этом случае приоритетными для него были «телесные отражения» на бумаге, а не сам процесс их получения), претендуя на присутствие неких высших смыслов. Так, Орлан раздает зрителям поцелуи возле статуи св. Терезы (1970), зрители вкушают облатки, приготовленные из кожи автора («Месса телу», Журньяк, 1961), а в связи с Б. Пейна говорится о «ереси», «миссии», «искуплении».

У постсоветской аудитории Б. нередко отождествляется с «раскра-

шенными телами», фигурирующими в контексте клубной вечеринки или рекламы (реже — экологической акции). В том усматривается продолжение традиций русских модернистов. По свидетельству Бенедикта Лившица, Ларионов «с раскрашенным лицом разгуливал по Кузнецкому, однако Москва еще не привыкла к подобным зрелищам», реагируя на это скандалами. И это не удивительно, ведь даже сравнительно невинная имитация художниками факирического действия в «Бродячей собаке» 23 февраля 1914 года вызвала переполох в зале именно вследствие сугубо боди-артистского приема прокалывания щек, хотя он также вполне укладывается в стереотип фольклорно-экзотического действия. Отечественный радикальный, а посему — немногочисленный, боди-артист, с одной стороны, слишком трепетно относится к своему телу (не исключение — даже Олег Кулик, давно отказавшийся от «собачьих представлений»), с другой, — предпочитает опосредование в форме фото- или видео-акции (фотограф-акционист Борис Михайлов, оттягивающий крайнюю плоть, высокопарно изгибаясь в серии «Я — не я», 1994, впрочем, двумя годами ранее в харьковской галерее Up-down он построил презентацию на мотиве переступания-осквернения через тело автора, затем, чтобы вскоре его реабилитировать). На Руси телесное замыкается на околотелесном: если концептуалист Науман проделывает простейшие манипуляции с лицом, отсылающие к знакам алфавита, то нечто подобное у новосибирского автора Вячеслава Мизина окрашено оттенком ернического подражания («Играй, баян»). Мало кто из наших соотечественников мог бы подписаться под словами Клауса



Аккончи Вито
(р. 1940, Нью-Йорк), американский художник, скульптор и акционер. Учился в Айовском университете (1962–1964), преподавал в Школе изобразительных искусств Нью-Йорка (1962–1964), Калифорнийском художественном институте (1976). Начало творческой деятельности — 1969 год (перформанс, энвайронмент, далее концептуализм и боди-арт). Участник «Документы» в Касселе, Венецианской биеннале.



Ринке, автора программных «Мутаций» (1970): «Я выбираю тело и телесный жест как средство дематериализации...». [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Перформанс, Тату, Хэппенинг.*

БОМБА — взрывное устройство, предназначенное для быстрого и максимально эффективного уничтожения живой силы, техники и материальных объектов противника. История этого инструмента политической и духовной борьбы насчитывает почти полтора столетия, от французских и русских бомбистов до современных шахидов. *Терроризм* как метод революционной и освободительной политики насчитывает две тысячи лет, однако секарии, ассасины или террористы-партизаны периода буржуазных революций рисковали совсем не так, как в XIX веке. Нож, яд, стрела или пуля — частую инструмент заговора и убийства, при котором исполнитель не всегда является идейным вдохновителем, он рискует, но шансы на спасение у него все-таки остаются. Конец XIX века стал крахом надежд на освобождение. Дети тех, кто мечтал о социализме «завтра», относили наступление царства свободы и справедливости на более отдаленный срок. Запад погряз в лицемерии буржуазной демократии. Россия и Тур-

ция агонизировали — косность и отсталость этих империй спасали их от закономерного распада, но и мешали модернизации. В России политический либерализм выродился в споры о системе образования, а насилие распространилось настолько, что простое убийство, не одетое в тогу трагедии или кровавого библейского мифа, уже не трогало общество. Юные идеалисты Запада и Востока взяли в руки оружие, но револьвер с его низкой убойной силой не гарантировал смерти тиранов. Гаврила Принцип — скорее, исключение из правил, — ему повезло всадить убийственный заряд в эрцгерцога Фердинанда. Б. действовала с гарантией. Правда, смерть террориста или контузия были гарантированы.

Но бомбист, как правило, и не собирался бежать с места преступления. Только арест, суд и казнь делали историю в духе житий великомучеников завершенной. И, действительно, чтобы совершить акт, направленный против освященной Богом и Церковью власти, нужны веские основания. А незаконное убийство требовало от революционера готовности заплатить самую высокую цену где-нибудь во внутреннем двореке Петропавловской крепости перед рядом солдат, напавших на государственного преступника стволы ружей.

Мировые войны превратили героическую позу динамитчика в архаичный политический жест. Насилие стало делом всех и каждого во время второй мировой. Впоследствии итальянские «Красные бригады», немецкая РАФ вдохновлялись романтикой гражданской войны, антифашистского сопротивления и партизан третьего мира. Перед ними не столько стояла задача красиво умереть, чтобы убедить, а выжить, чтобы победить.

Жертвенность и Б. снова пересякаются в конце XX века. Исламизм, выступивший как своеобразный заменитель коммунизма, вытянул на свет божий старого доброго воина-смертника, лишь обвязанного изобретенной гяурами взрывчаткой. Если больше века назад Б. была единственным средством, гарантировавшим выполнение приговора, то «пояс шахида» стал ответом на средства безопасности власть предержащих, лишившие партизан надежд на точечные удары. В результате заложниками властей и террористов становятся все граждане страны. На взрыв шахида в людном месте или самолет (крылатую Б.), таранящий небоскреб, государство отвечает ковровым Б.-метанием. Террор шахидов легализует геноцид несогласных. Спираль насилия с каждой смертью захватывает все больше людей, не оставляя места для нейтральных. Террорист своим ритуальным самоубийством смывает с себя подозрение в трусости и подлости и платит ту же цену, что и бомбист прошлого. Сейчас террористу, даже если он попадает в руки правосудия, не дают говорить. Официальная пропаганда твердит, что враг действовал неосознанно, семье заплатили деньги, не все террористы, захватившие самолет, собирались умирать, а водитель нагруженного взрывчаткой грузовика не знал, что везет. Так что исламский террорист — это не народоволец, которому нужно было объяснить обществу смысл своих действий. Мир больше не читает многостраничные труды и последние слова осужденных; государство теперь не должно заказывать ведущим писателям романы вроде «Отцов и детей» или «Бесов». Для лжи есть более приспособленные форматы — новости, кино, сериалы. Доминиру-

ющая культура лишает оппонентов права на диалог и тем самым делает Б. единственно доходчивым методом критики. [В. Задирака]

СМ.: *Война, Нудизм, Терроризм, Фундаментализм.*

БРАТ (братишка, братушка, браток, братан, брателла) — обращение, принятое 1) в криминальной среде, между членами *бригады*; 2) в рамках общины, сплоченной по национальному либо религиозному признаку; 3) в движении *митьков*.

Братство как особое мироощущение, как часть внутренних ритуалов возникает чаще всего в тех *группах*, которые в большей или меньшей степени ощущают свою отчужденность, даже враждебность по отношению к господствующей идеологии, расе или общепринятому порядку вещей. Так, Б., сестра — обычное обращение в гетто небогатых афроамериканцев; отсюда же оно естественным образом перешло в субкультуры *растаманов* и *хип-хопа*. Соответственно в новых церквах или религиозных *сектах* все обращенные являются братьями по вере, членами единой духовной семьи, объединенной вокруг лидера — один из ярких и не слишком давних примеров — «Белое братство». Серьезным фактором внутррелигиозной жизни в последние годы стало движение православных братств (созданных по типу братств XVI–XVII веков), объединяющих приходский актив враждующих друг с другом патриархатов. «Братчики» регулярно оказываются в центре громких скандальных акций, связанных с переделом или захватом церковного имущества, с нападениями на представителей других конфессий. По причине неприятия социумом и криминального образа жизни также «братаются»



Всемирно известный
«брат»

байкеры, в частности, знаменитые «Ангелы ада».

Массовое распространение обращения «Б.» на постсоветском пространстве связано со стихийным поиском языка, который бы противостоял официально-казенному дискурсу «товарищей» и «граждан», с одной стороны, и нарождающимся буржуазным «дамам и господам» — с другой. Инициаторам, еще в середине 1980-х годов, выступило петербургское (ленинградское) неофициальное движение художников *митьков*, у которых бытовали задушевные «братишка» и «сестренка». Митьковский стиль пришелся по вкусу стремительно набиравшим популярность *рок-группам* «Кино» и «Аквариум», а через них передался вширь растущей с каждым днем молодежной *альтернативе* — *хиппи* в первую очередь.

Параллельно *митькам* и *системе* усиливалась во влиянии и другая, диаметрально противоположная субкультура — *бригады*, или бандиты, иными словами — братва. У них «браток», или «брателла», означает принадлежность если не к семье как таковой, то к очень дружной, связанной тесными узами общности (подробнее СМ.: *Бригады*).

В любом случае, массовое сознание, находясь между двумя мощными субкультурами, почти поголовно охватившими молодежь, довольно быстро приняло узкоконфессиональное обращение в новом качестве. Б. прочно вошел в жаргон 1990-х годов. Венцом стал, конечно, невиданный успех фильмов Александра Балабанова «Брат» и «Брат-2», где главный герой, удачливый бандит-одиночка, действует в системе координат «Б. — не Б.» («не брат ты мне»). Причем Б. или сестрой может оказаться и погибший друг, и случайно подобранная на улице шлюха.

Ныне мода на «братание» сходит на нет. Неолиберальные «господа» медленно, но уверенно берут верх, а «Б.» все больше отходит туда, откуда пришел — к теряющим влияние бригадам; что до *митьков*, то они остались в 1990-х годах — вместе с хиппарями. Ныне новые братья — хипхопперы, противостоящие однородной агрессии *скинхедов*.

Слова — резерв идей. Под лозунгом «все люди — братья» может прийти как новый фюрер, так и новый мессия — что, в общем, одно и то же. Мультикультурный разноробой выглядит предпочтительнее. Но неплохо бывает назвать такого же сумасшедшего, как ты, Б., делая с ним одно и то же, хорошее, до времени никому не нужное дело. [Д. Десятерик]

СМ.: *Байкеры, Бригады, Митьки, Раста, Секта, Система, Фундаментализм, Хиппи, Хипхоп.*

БРИГАДЫ — организованные преступные сообщества; синонимы: группировки, бандиты, братва, пацаны. Журналисты называли их «пятая власть», за собой сохранив «четвертую».

Б. — группы молодых людей, численностью от нескольких десятков до нескольких тысяч человек, занимающихся преступной деятельностью или способствующих такой деятельности. Хорошо организованные, с дисциплиной, близкой к воинской, развитой структурой и иерархией.

Б. — социокультурный феномен, ранее увязываемый с периодом накопления капитала и так называемым «диким капитализмом»; сейчас преобладает точка зрения на них как на явление, сопутствующее крупным социальным потрясениям, своеобразную самоорганизацию народа при «вакууме власти». За период



массового появления и становления, с 1988 по 1992 год, Б. поставили под свой контроль весь негосударственный бизнес, монополизировав многие сферы преступной деятельности. Для буржуазии и обывателей они представляли реальную власть, быстро и эффективно решающую имущественные споры и предоставляющую защиту бизнеса — так называемую «крышу». «Крыша» — специфические взаимоотношения предпринимателя с Б., часто принудительные, предусматривающие защиту собственности и жизни в обмен на регулярные денежные выплаты представителям группировки. Кроме того, братва представляла интересы предпринимателя во внесудебном решении хозяйственных споров, взыскивала долги, регулировала взаимоотношения хозяев и наёмных работников.

К 1992 году Б. разделили всю территорию бывшего СССР на сферы влияния, осуществили расширение и перемещение своей деятельности в страны Европы, составив конкуренцию местным и этническим (албанским, югославским) преступным группировкам. Произошло активное проникновение преступных группировок в местную и законодательную власть. Б. приняли участие в приватизации государственного имущества, в других крупных переделах собственности. Путём коррупции были установлены связи с правоохранительными органами, судом, прокуратурой. Преступные группировки стали владеть собственностью, предприятиями, земельными участками, средствами производства, банками. Следующие пять лет Б. активно боролись друг с другом за новые источники дохода, руководители накопили значительные средства и стали участвовать в политике и экономике страны. С 1997 года,

в связи с монополизацией бизнеса, усилением роли государства в экономике и общественной жизни, изменением работы правоохранительных органов, усилением уголовной ответственности, Б. численно уменьшились, были вынуждены оставить некоторые сегменты рынка.

В настоящее время сохранившиеся Б. заняты защитой собственного легального бизнеса и практического влияния на экономическую и общественную жизнь стран бывшего СССР не имеют. Их место заняли правоохранительные органы, которые вытеснили бандитов из бизнеса незаконными методами, фабрикуя уголовные дела против руководителей и активных членов группировок. Теперь уже правоохранители предоставляют «крышу», взыскивают долги и воздействуют на неугодных так же, как и бандиты, имея за собой государственную поддержку и обеспечение.

Возникновение Б. связано с ослаблением правоохранительной системы во время либерализации общества, изменением экономических отношений, появлением частного предпринимательства. Первые группировки были этническими, как правило, состояли из выходцев с Кавказа, которые к началу 1990-х годов захватили все крупные города России и союзных республик. Возникшие в противовес им славянские объединения имели смешанный, многонациональный состав, были объединены по территориальному признаку и состояли из криминализованной молодёжи (*гонимков*), профессиональных преступников, а также людей, деклассированных в результате экономического кризиса — уволенных в запас офицеров, безработных, бывших спортсменов, не устроившихся в мирной жизни ветеранов афганской войны,



беженцев и переселенцев из национальных республик.

За основу организации Б. взяли армейскую систему (строгая иерархия, подчинение нижестоящих вышестоящим, организация личного состава в самостоятельные подразделения), специализация отдельных подразделений по видам деятельности (грабежи, мошенничество, заказные убийства, угон автотранспортных средств), а также по функциям, исполняемым в Б. (работчие, боевики). От гопников была взята идея территории — части города или области, которую определённая Б. считала своей, получала дань с работающих на территории предпринимателей и охраняла её от посягательства других Б. Пополнялись ряды братвы также за счёт жителей определённой территории. У местной молодёжи попасть в бригаду считалось престижным.

Идеология, жизненные принципы и нормы поведения были заимствованы у профессиональных преступников, как у наиболее приспособленной к «войне всех против всех» социальной группы.

Для рядового «пацана» высшими добродетелями считались храбрость, верность товариществу, честность, стойкость, упорство, дерзость и ум. Существовал перечень того, чем «пацан» заниматься не дол-

жен, — то, что «запахло». Основные табу касались работы, сотрудничества с правоохранительными органами и предпринимательской деятельности. «Пацан» не должен был работать где бы то ни было, торговать, предоставлять «крышу» торговцам наркотиками и проституткам; общаться с сотрудниками правоохранительных органов, кроме как при задержании, аресте и следствии; выдавать товарищей.

«Пацан» ни под каким предлогом не должен был обращаться в суд в роли потерпевшего, свидетеля или истца.

«Пацан» обязан был отвечать за свои слова, иметь смелость и умение в любой ситуации защитить себя, хранить в тайне всё, что касается деятельности Б. и его лично.

В Б. не было культа денег, накопители уважением не пользовались. Определённую часть заработка полагалось отдавать руководителю, в общак — фонд, из средств которого оказывалась помощь находящимся в заключении и под следствием членам группировки, семьям погибших, осуществлялся подкуп сотрудников правоохранительных органов и чиновников.

За оскорбление словом или действием между пацанами не предусматривался денежный штраф, наказание провинившегося предписывалось в зависимости от тяжести проступка — понижением социального статуса, изгнание из бригады с отъёмом всего имущества или физическая расправа. Честь ценилась дороже жизни. Идеология была кастовой, разумеется, «пацаны» были высшей кастой, а простые граждане, «лохи» — низшей. Кроме того, как вечные враги присутствовали *менты* — сотрудники органов по борьбе с Б.

Первичными были отношения справедливости и равенства, и нару-

шитель, «беспредельщик», подвергал свою жизнь опасности, вне зависимости от своей осторожности и свирепости — наказание было только делом времени. «Пацаны» были убеждены, что насилием можно решить все проблемы, и, как правило, их правота подтверждалась.

«Пацаны» создали свою моду, которую перенимали другие слои молодёжи: мачизм, скоростные автомобили, короткие стрижки, кожаные куртки, спортивный образ жизни. В некоторых группировках был полный запрет на тяжёлые наркотики, в основном на *опиаты*, пьянство не одобрялось. Алкоголизм и наркомания считались уделом гопников, а группировки боролись с последними, и фактически уничтожили их как явление — на своей территории они были единственными хозяевами, не считая милиции.

В начале деятельности Б., по сути, придерживались анархо-коммунистических взглядов, не признавая и не имея собственности, и, подобно террористическим организациям времён 1905–1907 годов, получали материальные средства, торгуя страхом.

Таким образом, Б. представляли собой альтернативную модель экономики и социума, с отличающимися от общепринятого мировоззрением, системой ценностей и моралью. Внешне это выглядело своего рода возвратом к феодализму, с раздробленностью, феодальными войнами, огромной ролью вождя, вассальными отношениями. Но благодаря идеологии уголовников, «понятиям», внутри братвы сохранялась демократия, не прижились коррупция и интриги, соблюдалась справедливость в дележе добычи. Принадлежность к Б. была принадлежностью к мощному тайному ордену, справиться с которым не мог-

ла в то время никакая сила, в том числе и государство.

Постепенно доходы предпринимателей и группировок возросли. Войдя в бизнес, участвуя в прибылях, руководители группировок стали вкладывать деньги, избавились от стихийного анархизма. Произошло имущественное расслоение структуры Б. Те, кому было, что терять, старались дистанцироваться от явной уголовщины, переносили деятельность в экономическую область. Обострилась борьба между группировками, борьба внутри группировок. К тому времени правоохранные органы вступили в эту борьбу на равных, в качестве группировки, с такими же методами и материальными доходами. Кроме этого, милиция и спецслужбы проводили борьбу непрямыми методами, срамливая банды между собой, разлагая их изнутри. Выросло количество умышленных убийств бизнесменов и бандитов. Состав группировок постоянно обновлялся, в среднем 85–90% бандитов, начавших свою деятельность в 1990 году, было убито или приговорено к длительным срокам заключения.

Новые «пацаны» и руководители были, в основном, корыстно заинтересованы, идеология претерпела изменения. Теперь бандиты могли самостоятельно заниматься бизнесом, не только через инвестирование, но и путём непосредственного управления. Фактически все выжившие руководители Б. стали легальными бизнесменами, некоторые — депутатами, что по старым, уголовным «понятиям» — абсолютно недопустимо. По сути, Б. разложил и подчинил себе капитализм.

Типичный «пацан» сегодня — это человек 30–40 лет, с большим отрицательным жизненным опытом, имеющий несколько судимостей,

состоящий на учёте в органах внутренних дел, владеющий постоянным источником доходов. У него есть сложившиеся убеждения, он придерживается тех же запретов, что и в разгар бандитского движения. Держится подальше от государства и его правосудия, не сотрудничает с милицией, не работает по найму, над ним нет начальника из «лохов», и в случае необходимости будет защищать себя и свой бизнес теми же методами, что и раньше: лучше с ним не связываться. Имея перед глазами судьбы своих товарищей, погибших в криминальных войнах или отбывающих длительные сроки наказания, приключений он не ищет. У него зачастую проблемы с алкоголем и наркотиками, применявшимися как средство от стрессов, приобретенных в результате «войн».

Перспективы бандитского движения тесно связаны с развитием стран бывшего СССР. Они появляются при новых кризисах, крупных переделах собственности, они — топливо любой революции. Если же развитие будет мирным и постепенным — превратятся в подобие итальянской мафии в США, о существовании которой обыватель знает из газет и кино, но в жизни мало кто сталкивался с настоящим мафиози. [В. Нестеренко]

СМ.: *Брат, Гонимки, Мент, Насилие.*

ВЕРБАТИМ (от лат. *verbatim* — дословное, изреченное) — техника создания театрального спектакля, предполагающая отказ от привлекаемой извне литературной пьесы. Материалом для каждого спектакля служат интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат герои планируемой постановки. Расшифровки

интервью и составляют канву и диалоги В. (документальной пьесы).

В. зародился в Англии, в середине 1990-х годов, на волне современной драматургии, называемой «New Writing» (русскоязычный аналог — «Новая драма»). Жесткие, наполненные насилием и неадекватными героями пьесы ставились в первую очередь в британском театре Royal Court, ставшем полигоном нового драматургического письма.

Именно представители этого театра привезли В. в Москву В 2000 году в Москве Royal Court совместно с Британским Советом провел семинар «Документальный театр». В феврале 2002 года в Трехпрудном переулке, в подвале жилого дома, открылась постоянная площадка документальной драмы «театр.doc». Сами британцы, кстати, утверждают, что В. вдохновлен раннесоветским театром «Синяя блуза», где спектакли также ставились не по пьесам, а по сценариям, каждый раз заново создаваемым на актуальном материале.

Ныне «театр.doc» стал культовой сценой Москвы. Более того, круг В.-движения значительно расширился: теперь это по-настоящему молодое (многим нет 30 лет) драматургии, актеры и режиссеры, объединенные вокруг фестиваля молодой драматургии «Любимовка», «театра.doc» и Московского центра драматургии и режиссуры. Неудивительно, ведь В., как альтернатива омертвевшим репертуарным театрам, крайне привлекателен. Согласно концепции руководителя «театра.doc», Михаила Угарова, здесь показывают драматические истории, которые не могут идти на других сценах в силу *формата* или по причине провокативности материала, нарушающего эстетические и этические табу. Авторы пьес сознатель-

но работают с непростой аудиторией: обнищавшими шахтерами, бомжами, потенциальными самоубийцами или свидетелями самоубийства, заключенными, инвалидами войны, наркоманами, производителями скандальных телешоу, маргиналами всех мастей. Наиболее известны док-работы «Большая жрачка», «Преступления страсти», «Солдатские письма», «Война молдаван за картонную коробку», «Цейтнот», «Сны».

Родовые признаки спектакля В.: один акт продолжительностью не более часа, исповедальность интонации, постоянный стремительный ритм — выглядят в корне противоречащими тому, что происходит в классическом репертуарном театре. Во многом это задается, конечно, самим материалом. Неприглаженность и шокирующая откровенность того, что говорят герои пьес В., вряд ли могла бы быть конвертирована в традиционное постановочное пространство. В упрек новой драме может быть поставлена злободневность, чрезмерная социальность, ограниченность метода, опасное приближение к границе между подмостками и реальностью, погубившее уже не одно подобное начинание. Однако В. силен не социальной, а нравственной интенцией: сквозь напластования бытовых реалий, *мат*, оговорки и неправильности речи проступают боль, страдания и радости, присущие любому персонажу вне зависимости от степени его социального благополучия. Что до самого метода, то в нем, очевидно, происходят качественные изменения, он развивается и практически, и теоретически. Это подтвердила конференция «новых драматургов» (август, 2002), принявшая нечто вроде манифеста, значительно расширившего сферу применения В. Вот

некоторые его положения: минимальное использование декораций; режиссерские «метафоры», музыка, танец и/или пластические миниатюры как средство режиссерской выразительности исключены; актеры играют только свой возраст и без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа.

Кроме очевидных параллелей с «Обетом целомудрия», сформировавшим кинематографическую *Догму-95*, манифест В. имеет аналоги и в сценической истории. Некоторые его установки перекликаются с принципами «бедного театра», которыми руководствовался легендарный экспериментатор, величайший режиссер прошлого столетия Ежи Гротовский. Однако Гротовский делал упор исключительно на классическую драматургию, а основной целью его реформы было предельное выявление и использование возможностей актера. В. же стремится обновить, скорее, постановочный язык.

На родине В., в Британии, документальная драма составляет не более 5% всех выпускаемых пьес. В России же В. отведена совсем иная роль: он прямо на глазах становится массовой альтернативой, не только театральной: на августовской конференции уже демонстрировались и первые фильмы, сделанные в подобной технике. Близкий духу «дока» Евгений Гришковец моментально стал театральной звездой, его бывший театр «Ложа» со сходной программой хорошо принят за рубежом. Одним словом, острое, жесткое зерно В. упало в России на благодатную почву. Судя по тому, что у В. в одночасье появились свои знаменитости, свои актеры, режиссеры, драматурги, — процесс выходит за рамки модного увлечения. Можно

говорить о формировании радикально иного, чем прежде, русла в сценическом искусстве, где нашла выход энергия постановщиков и драматургов, отторгаемых классическим театром. Театром, который в лучшем случае дорабатывает ресурс идей 20–30-летней давности, затрачивая неимоверные усилия на поддержку обветшавших репутаций, а в худшем — откровенно и пошло развлекает публику.

Будущее В. — в том, чтобы не стать таким же. Задача почти невыполнимая. Но попробовать стоит. [Д. Десятерик]

СМ.: *Догма, Мат, Провокация, Театр жестокости.*

ВИДЕОАРТ — арт-технология, основанная на использовании видеоизображения. Родоначальником В. считается корейско-американский художник Нам Джун Пайк, первым в середине 1960-х годов освоивший монитор, видеокамеру и видеосинтезатор в культурно-подрывных целях. Наиболее знаменитая композиция, созданная им, — Будда, смотрящий в допотопный минителевизор на собственное отображение. С удешевлением оборудования и появлением переносных и цифровых видеокамер

В. превратился в массовую художественную практику. Иными словами, снимать и выставлять кое-как сделанные фильмы начали все, кому не лень. В связи с этим возникли неизбежные проблемы границ жанра.

Сущностным отличием В. от кино является непрерывность изображения. Если кино — это отдельная точка, пунктир, определенная последовательность отдельных кадров, то видео — это непрерывная линия, возможность фиксации событий в режиме реального времени. Однако драматургическая структура не обязательна. Как правило, видеоартовские картины вовсе бессюжетны, направлены, скорее, на передачу определенных философских, эстетических или идеологических посланий, на провоцирование непосредственных, наиболее острых реакций у аудитории.

Важный, уже отмечавшийся аспект — простота производства. Нет необходимости заботиться о бюджете, а значит, устраняется весь комплекс проблем, связанных с финансированием, снимается тяжкий груз производственной цепочки — сценарий, кастинг, оператор, озвучание и т. д. Необходимое и достаточное условие — человек с камерой. Отсюда — массовость В., сопоставимая разве что с любительским кино.

Еще одно кардинальное отличие — в способе воспроизведения. В., как представляется, работает не только с изображением как таковым, но и с пространством его демонстрации. Видео часто является центральным элементом более сложных построений. Происходящее на экране сопряжено с активностью и вне его. Великий акт замещения реальности, к которой стремится, но никогда не достигнет то же кино, ограниченное плоскостью экрана, в случае с В. становится данностью.

Видеоинсталляция
Билла Вайолы



Билл Вайола
родился в 1951 году в Нью-Йорке. Живет и работает в Лонг-Бич (Калифорния). Классик видеоарта. Наиболее значимые сольные проекты: «Deserts» (Вена, 1994), «Похороненные секреты» (павильон США на 46-й Венецианской биеннале, 1995), «Посланник» (Лондон, 1996), «Новая работа» (Саванна, Джорджия, 1996), «Огонь, вода, дыхание» (Нью-Йорк, 1997), «Мир появлений» (Франкфурт, 2000), «Пять ангелов миллениума» (Лондон, 2001), «Going Forth By Day» (Берлин, 2002). Основной теоретический труд — «Причины стучаться в пустой дом» (сборник текстов 1973–1994 годов).



В идеале зрители должны исчезнуть, превратившись одновременно и в персонажей, и в средства демонстрации. Именно поэтому первыми опытами в области В. следует считать ранние ленты французских сюрреалистов 1920-х годов (премьерные показы выливались в скандалы) или кинофильмы Энди Уорхолла периода его Фабрики 1960-х годов. Многочасовые бессобытийные ленты Уорхолла наподобие «Спит» или «Ест» вообще были невозможны в контексте «нормального» кинематографа. Поэтому они демонстрировались на оргиастических *перформансах* на Фабрике, когда ассистенты Уорхолла носили кинопроектор по залу, проецируя пленки не только на стены, пол или потолок помещения, но и на тела зрителей.

На сегодня безусловным авторитетом и прижизненной легендой В. является американец Билл Вайола. Он, по сути, создает свои фильмы как видеополотна, наполненные тайной, страданием либо напряженным ожиданием. Его картины по способу компоновки, работы с цветом и исполнителями иногда переключаются с классической («Квнтет невидимых») или постимпрессионистской («Deserts») живописью. Сквозные мотивы одного из главных произведений Вайолы — «Going Forth By Day» (2002, впервые выставлено

в музее Гугенхайма в Берлине) — стихии воды и огня, путешествие, смерть, воскрешение; в целом композиция прочитывается как впечатляющий метафизический трактат. Весомой фигурой является также Мэттью Барни, создающий на видео дорогостоящие артефакты: его картины граничат с малобюджетным *артхаусом*. Манипуляция аудиторией достигает вершины в проекте канадских артистов Джанет Кардиф и Джорджа Бьюреса Миллера «Театр райка», отмеченной специальным призом на 49-й Венецианской биеннале в 2001 году. Погружая зрителей в атмосферу иллюзорного киносеанса в жанре эрзац-триллера, Кардиф и Миллер с помощью сверхреальных звуковых эффектов начисто стирают грань между «фильмом» и «зрителем», превращая экран и зал в единую территорию опасности и безумия.

На сегодня будущее В., особенно в постсоветском контексте, представляется крайне неопределенным. Искусствоведческий базис разрознан и не сформирован, нет и крупных фигур, сколь-нибудь заметно влияющих на технологическую и идейную стороны процесса. Конечно, большинство более-менее заметных актуальных художников хотя бы единожды работало с движущимися картинками. Однако В. остается, скорее, прикладным, вспомогательным средством, и выделить здесь кого-либо сложно. Любопытны отдельные опусы Вадима Кошкина, Бориса Юхананова (кстати, пытавшегося сформулировать и теоретические основания жанра), Владимира Епифанцева, групп «Синие носы» и «За Анонимное и Бесплатное Искусство». Оригинален Александр Ройтбурд, пытающийся препарировать архив («Психоделическое вторжение броненосца

“Потемкин” в тавтологический галлюциноз Сергея Эйзенштейна», Одесса, 1998). Увы, кажущаяся доступность выполнения ведет к массовой профанации. Продуцирование любых изображений значительно упростилось и благодаря относительному распространению соответствующих компьютерных программ и Интернету. Редко какая выставка актуального искусства сейчас обходится без пары-тройки мониторов с невразумительными экзерсисами на них.

Пока что В. пребывает в тисках чужеродных технологий, являясь вторичным во всем по отношению к кино и телевидению. Ситуация требует противоположного подхода. В. должен стать лабораторией, источником самых невероятных визуальных разработок. Перспектива — в ужесточении профессиональных требований, осознании некинематографической природы В., полной экспроприации интимного пространства зрителя. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Виджей, Инсталляция, Медиа-арт, Параллельное кино, Перформанс, Телевидение.*

ВИДЖЕЙ — человек, манипулирующий видеокадрами (эффектами, картинками) ради создания в режиме

реального времени видеомикса, соответствующего по настроению той музыке, которая в данный момент транслируется в клубе. Видеомикс появился как продолжение микса *диджейского*. Виниловые проигрыватели сменились видеомагнитофонами, аудиомикшер — видеомикшером.

В СНГ пока мало профессионалов, умеющих манипулировать образами: Роман Аникушин из группы евразийского авангарда «Север», Олег Калошин, режиссер и основатель «Ночного телеканала» экспериментальных видеомиксов, Вадим Эпштейн, автор видеоинсталляций и член жюри международных фестивалей «Машиниста» и «Эксперимента». Эти люди ищут видеоматериал, сами снимают и монтируют, находят технику, пульта и экраны, чтобы принести зрителю уже готовый микс. Видеоконтент зависит от манеры сведения, концепции вечеринки. Кто-то предпочитает чернобелые минималистские сэмплы, кто-то пропагандирует суперкрасочное буйство красок, кто-то пользуется всем по обстоятельствам.

По сути, видежинг — новое направление в искусстве, использующее наработки телевидения, *видеоарта* и прочих визуальных технологий. Оно придает клубному дизайну

У каждого виджея — свой видеоарт



многоплановость, выполняя функции от декоративной до социальной включительно. Виджеи — не просто архивариусы интересных кадров, но проводники изобразительного эксперимента, ретрансляторы настроения и публики, и музыканта.

Будущее их профессии непредсказуемое: говорят, что скоро образы можно будет транслировать на движущиеся объемные объекты, на что угодно. И когда прямо посреди танцпола явятся голограммы красавиц и чудовищ, аудитория окончательно потеряет чувство реальности. А разве это не самый желанный результат? [К. Ефимова]

СМ.: *Видеоарт, Диджей, Клуб, Рейв, Техно.*



Инструмент
наслаждения

ВИНТ — объединяющее название для группы *наркотиков* (перветин, джеф, мулька, белый) на основе алкалоида эфедрина. Создаются с помощью ряда операций с лекарством от простуды, содержащим эфедрин, — солутаном. В. по своему воздействию является активным, стимулирующим, потому и называется еще «белый» — в противоположность еще «черному» (героину).

Благодаря относительной доступности и дешевизне солутана распространение В. в первой половине 1990-х годов приобрело массовый характер. Завоевав популярность сначала среди части системы, он довольно быстро вышел за ее рамки. Молодых людей привлекали эффекты воздействия В.: его воздействие побуждало постоянно передвигаться, заниматься мелкой, кропотливой работой, рисовать картинки с множеством мелких, тщательно проработанных деталей, писать построенные таким же образом «психоделические» рассказы или гнать без умолку. Чрезвычайно активизирующее воздействие В. оказывал

и на чувственность, у «винтовых» нередким был групповой секс. Юные экспериментаторы не знали, что в уголовном мире В. пользуется дурной славой как «пидер-вода»: им в тюрьмах колют «опущенных», пассивных гомосексуалистов, ради облегчения удовольствия. Впрочем, заядлым перветинщикам довелось познать и более неприятные свойства излюбленного зелья: после длительного употребления В. мог спровоцировать коллективную паранойю. Известен случай, когда обитатели «эфедриновой» квартиры убили одного из своих компаньонов, посчитав его агентом спецслужб. Более того, безостановочное увеличение дозы было чревато «золотым уколом» — такой инъекцией, с которой организм уже не мог справиться.

Так или иначе, рисунки, устное гонего, литературные пробы и трагические судьбы перветинщиков сложили нечто вроде «винтового» фольклора — ценного как одно из свидетельств странной и неуравновешенной эпохи 1990-х годов. С увеличением разнообразия рынка наркотиков В., как достаточно трудоемкое и опасное средство получения удовольствия, отошел в область преданий. А ближе к концу десятилетия опыт перветиновой революции был обобщен в романе *трэшевого* писателя Баяна Шириянова (псевдоним Кирилла Воробьева) «Низший пилотаж». [Д. Десятерик]

СМ.: *Героин, Гонего, ЛСД, Марихуана, Наркотики, Психоделия.*

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ — искусственное пространство, созданное компьютерами и обладающее всеми признаками *реальности* как таковой, поддающееся проникновению и трансформации извне. При этом в В. Р. возможны



коммуникации не только с другими людьми, но и с виртуальными, искусственными персонажами.

Термин «виртуальность» применялся уже в XVII веке, в разработках классической механики, как обозначение математического эксперимента, стесненной объективной реальностью, в частности, наложенными внешними ограничениями и связями. А собственно формулировка В. Р. встречается уже в XIX веке, в частности, у славянофила-позитивиста, представителя школы культурно-исторической монадологии Н. Данилевского в работе «Россия и Европа».

Уже в самом понятии (англ. virtual — фактический, истинный) заложена двойственность, сочетание иллюзии и подлинности. Вещи привычного мира совершенно неожиданно получают новое, ранее неизведанное приращение, а субъект, в данном мире (первой реальности) живущий, обретает столь же неизведанные способы воздействия, возможности преобразования мате-

рии — хотя бы в ее дигитальном варианте.

Одно из главнейших, наиболее ценимых свойств В. Р. — мощная, отложенная обратная связь, интерактивность. Зритель, слушатель, читатель превращается в сотворца того или иного текста. Тем самым реализуются базовые постструктуралистские постулаты — о равноправии интерпретации и оригинала, о «смерти автора» как неизменной, обязательной и догматической фигуры в тексте. Прямо на глазах аудитории происходит массовое упразднение культурных иерархий, а эстетические объекты утрачивают целостность, становятся проницаемыми, открытыми для вмешательства и перетолкования. Причем диалог пользователя и пользователя, пользователя и виртуального героя становится не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим, многосторонним. Снимаются также традиционные пространственные и временные ориентиры: любой визуально-звуковой

образ, любая информация переносится мгновенно в любую точку *Сети*.

Эстетику В. Р. принято относить к неклассической, более широкой, нежели внешне похожая эстетика *постмодернизма*. В. Р. не копирует и не цитирует реальность искусства, не создает *симулякров*, но, скорее, работает как зеркало, удваивающее *реальность* «первую», «объективную» за счет виртуальных артефактов. По сути, такой виртуальный объект является идеально воплощенной *деконструкцией*, порождением языковой *игры*, в которой исчезает не только означаемое, но и означающее. Артефакт В. Р. попросту вытесняет объективную реальность, заменяет и дублирует ее. А значит, в мир художественных образов, в тело искусства можно погрузиться без особых усилий и опосредования, в буквальном смысле — продолжая свое тело виртуальными голограммами или изменяя тела реальных либо мнимых (здесь, впрочем, различий нет) партнеров по игре. Более того, исчезает неизбежность причинно-следственных связей, нет раз и навсегда установленных жестких сюжетов, наподобие жизни-смерти; любую ситуацию можно перезагрузить, отыграть назад. Убийство — уже не фатальное событие, не ущерб для другого; тема преступления и возмездия, таким образом, также оказывается крайне зыбкой.

Опыты с киберпространством пока что не создали особого, самодостаточного эстетического направления (*киберпанк*, скорее, проходит по департаменту научной фантастики), однако повлияли на кинематограф и общекультурный ландшафт. Первый получил эффект морфинга, композинг, эффективно заменивший комбинированные съемки, воз-

можность отказа от дорогостоящих массовок и громоздкой бутафории. Во втором произошел расцвет *сетевой культуры*, разнообразных и зачастую весьма нестандартных Интернет-журналов, виртуальных *тактических медиа*. Здесь все более успешно используется уже отмеченное свойство В. Р. — раскованность восприятия, важность самого процесса сотворчества сравнительно с результатом.

Конечно, возможности В. Р. имеют предел. Но ее функциональная пригодность очень велика. Виртуальный мир, в котором создаются и передаются фильмы и вербальные тексты, разрабатываются стратегии сопротивления, — истинный Клондайк *андерграунда*. Все это — пока что на довольно дилетантском уровне. Но ведь и самой В. Р. всего несколько лет. Качественный скачок, как представляется, произойдет, когда придут те, для кого компьютер и виртуальный объект — столь же обыденные вещи, как ручка или рисунок, ею сделанный, для нынешних пользователей. [Д. Десятерик]

СМ.: *Альтернатива, Вирус, Киберпанк, Постмодернизм, Реальность, Сетевая культура, Сеть, Симулякр.*

ВИРУС — примитивная, крайне агрессивная, паразитарная форма жизни. Попадая внутрь более сложного организма, В. стремится максимально размножиться, овладеть носителем, тем самым убивая его.

Вирусы обладают способностью к постоянным мутациям и потому часто неуязвимы и для антител хозяина, и для лекарственных препаратов. Расстройства и болезни, вызываемые В., с трудом поддаются лечению, а то и вовсе неизлечимы.

По многим причинам В. стал лейтмотивом субкультур XX века.



Виртуальная реальность «со стороны»

Понятие эпидемии, ключевое для Средневековья, в новейшее время трансформировалось именно в связи с пониманием природы распространения болезни. Эпидемия, пандемия, В. неожиданно оказались связаны с многократно воспетой и охаянной глобализацией. Каждый сезон Европа вкупе с Россией болеет гонконгским гриппом. Эпидемия атипичной пневмонии в 2002–2003 годах привела развитый мир в состояние массовой истерии, а в Гонконге, Сингапуре, на Тайване спровоцировала экономический кризис.

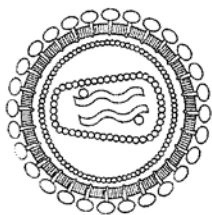
Однако предельная актуализация в культуре, равная разве что чумным карнавалам Средневековья, постигла в наше время В. приобретенного иммунодефицита. Благодаря специфике распространения СПИД поражал в начале, в 1980-х годах или *маргиналов* (наркоманы, проститутки), или творческую элиту — само по себе обещающее соединение. Наиболее знамениты в этом плане американская певица Диаманда Галлас, английский кинорежиссер Джим Джармен и, конечно, фронтмен супергруппы Queen Фредди Меркьюри. Галлас, чей брат умер от СПИДа, построила первые, прославившие ее, альбомы вокруг темы умирания и болезни как метафизического зла, назвав цикл «Маска красной смерти». Мрачные пронзительные песнопения совершенно не похожи на жизнерадостную музыку Queen, которую обособленно называли помп-роком. Но последний альбом, который Меркьюри писал, зная, что умирает, стал лучшим в его творчестве. Наконец, Джармен, герой британского *андерграунда*, которого, наравне с Пазолини, можно отнести к классикам *гей-кино* и *афтхауса*, погиб от СПИДа, не оставив сколь-нибудь значительных экранных рефлексий

на тему своего ухода. Однако такой финал режиссера бросает трагический ответ и на все сделанное им. Трагический здесь — не просто фигура речи. СПИД, от которого у человечества до сих пор нет иммунитета, восстановил трагедию в ее правах, вновь вознес ее на котурны.

В бывшем СССР у В. нет столь богатого арт-контекста. Однако в изобилии имеется то, что Диаманда Галлас точно назвала чумной моралью: отношение к инфицированным как к опасному и обреченному биологическому материалу. Распространение СПИДа и туберкулеза давно приобрело катастрофический характер, следовательно, реакция искусства (при отстранении социума), точнее, его альтернативной части — дело времени.

Наконец, налицо упрочение В. в технологической ипостаси. Принципы все те же. В. в виде программы, исполняемого файла, рассылается через Интернет по всем доступным адресам. Носителями, обреченными на выход из строя, становятся как персональные компьютеры, так и локальные сети различных учреждений, стран и т. д. Симптоматика и последствия столь же разнообразны, как у органических аналогов. С важным уточнением: компьютерный В. на 100% — творение рук человека. И служит, как правило, подрывным целям в руках распространяющих его *хакеров*. Целенаправленные атаки на сайты и серверы крупных корпораций и государственных институций даже дали основания для разговоров о *веб-анархизме*.

В любом случае, амбивалентная природа В. — хорошее подспорье как для создания развлекательной либо антиутопической фантастики, так и для солидных исследований, наподобие «Медиавируса» Дугласа



Вирус СПИД.
Принципиальная
схема без инструкции
по эксплуатации

Рашкоффа, где свойства В. приписываются электронным СМИ.

Одним словом, контролируемый В. — серьезнейшее оружие, пригодное и для глобальной диктатуры, и для столь же всеохватного хаоса. [Д. Десятерик]

СМ.: *Реальность, Рок, Хакер, Сетература, Сеть.*

ВОЙНА — 1) вооруженный конфликт между противоборствующими государствами, нациями, крупными территориальными общинами с участием армий, ополчений или иных боеспособных формирований; 2) непримиримое, бескомпромиссное противостояние в самых разных областях — экономике, культуре, религии, информационной сфере и т. п.

В. является наиболее эффективным средством повышения популярности любого режима, от тоталитарного до демократически избранного. Именно В. или даже ее предчувствие приносит в жизнь обывателя острый, эмоционально богатый сюжет, возможность почувствовать себя героем среди сплоченной общности других, не менее героических личностей, коими в потенциале становится вся страна. В. значительно упрощает выбор, позволяет использовать в качестве мощнейшего компенсатора за неудачи мирного времени — внешнего врага, а воюющие нации получают шанс погрузиться в состояние драчливого тинейджерства.

Альтернативное сообщество использует инструментарий классовой В. и В. против всех. При этом «большая» В., затеваемая государством, вызывает неприятие, резкий протест, рост пацифистских настроений. Так, именно движение против В. во Вьетнаме было генератором наиболее захватывающих контркуль-

турных прорывов 1960-х годов. Однако альтернативное понятие В. червато *терроризмом*. Точкой же сходжения *андерграундного* и государственного понимания В. становится *революция*. Вообще, военный *дискурс* характерен для столкновения идеологий, не суть важно, доходит ли до реальных винтовок. Оружием может служить слово — печатное и устное, баллончик с краской, подключенный к *Сети* компьютер, собственное голое тело, любой творческий жест. В таком понимании В. против всех — бескровный способ сохранения собственной индивидуальности, отстаивания своей позиции. Такую В. ведут андерграундные художники и музыканты, наиболее агрессивные группировки наподобие *панков* и *скинхедов*. Но даже оставаясь принципиальным сторонником ненасилия, воюющему следует понимать, что социум на его вызов ответит неадекватно жестоко. Потому что социум через свою структуру управления — государство — считает только себя вправе объявлять, вести и завершать В.

Но «официальная» В., опять же, вызывает рост подполья и сопротивления, как в политике, так и в искусстве. Именно это сейчас происходит, к примеру, в России — в связи с бесконечной чеченской «операцией» и в США — из-за авантюры в Ираке.

В. была, есть и будет всегда. Но и закончить ее можно одним испытанным способом — объявив ей В. [Д. Десятерик]

СМ.: *Антиглобализм, Анархизм, Бомба, Бригады, Нудизм, Терроризм, Фундаментализм.*

ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ (от лат. hallucinatio — бред) — видение, обман чувств, звуковой или визуальный образ в виде реальных предметов, возникающий

без внешнего раздражителя и представляющийся человеку в измененном состоянии сознания. Галлюцинации видят (слышат, осязают) психически больные или те, кто употребляет *наркотики*, вызывающие галлюцинации — галлюциногены.

Для совершающего *психоделический* либо наркотический трип (путешествие) Г. является желательным эффектом, хотя взгляды на этот феномен восприятия расходятся. Для одних Г. — цель путешествия, для других — возможная помощь в творчестве, бесплатный материал для картин и текстов, поставляемый растревоженным подсознанием, для третьих — средство постижения иных миров и расширения собственных возможностей. Последний взгляд был чрезвычайно популярен в 1980–1990-х годах в связи с распространением псевдодокументальных произведений американского фантаста Карлоса Кастанеды, где он описывал свой опыт самопостижения путем обучения у магов-индейцев и поедания наркотических грибов. Опыт внутреннего психического перемещения, апробированный в 1960-х годах на Западе, дошел до бывшего СССР как идеология спустя десятилетия. По сути, Г., как бы к ней не относились, являлась основной ценностью такого рода проб. В связи с этим возник и культ сумасшествия и сумасшедших: их жизнь, мировосприятие и творчество, можно сказать, вошли в моду.

Смещенная, галлюциногенная реальность прочно утвердилась и во многих видах искусства. Это подкреплялось мощнейшим социальным опытом: ведь советское пространство-время, с его ритуалами, глобальными подменами и дезинформацией, пафосным *пустым* искусством, само по себе воспринималось как психи-

ческий фантазм. Потому, например, в выросшем из *соц-арта* московском *концептуализме* образовалась влиятельная «психоделическая» ветвь (самоназвание — «круг Эстония», или психоделический концептуализм). Художники даже выработали соответствующий жаргон: Анюта — человек, опустившийся под влиянием психоделических практик; Геббельс — человек, который произносит речи в галлюцинозе; хуй — человек, который галлюцинирует стоя; трофей — предмет, вынесенный из глубин галлюциноза; палойа — галлюцинаторное покрывало, полупрозрачный покров, нечто вроде кокона, покрывающий галлюцинирующего (как ему представляется); синдром Меркурия — эффект, возникающий при приеме психотропных препаратов, когда кажется, что ступаешь не на землю, а на тонкую невидимую пленку, слегка над землей; фантазм-отмычка — сочетание образов, провоцирующих дальнейшее «самостоятельное» разворачивание галлюциноза; зибан — существо, которое человек, употребивший наркотик, видит в момент «прихода»; зойс — существо, которое человек, употребивший наркотик, видит в финале своего переживания; тень, фазенда, лотос, грот, холодец, лорнет, кольцо, воздух — термины, обозначающие различные типы галлюцинаторных состояний и т. п.

Таким образом, Г., по традиции занимавшая подчиненное положение сравнительно со сновидением (преимущественно в классической литературе), через признание в начале XX века, в актуальном искусстве вырабатывает автономное поле текстов. Визионерство вновь в почете, и это парадоксально напоминает о средневековых отшельниках и свя-тых, чьи видения составили основу



современного христианского вероучения. Ныне художник отправляется в психоделическое путешествие, чтобы там найти вдохновение; однако удача, как и прежде, сопутствует талантливым независимо от степени опьянения или трезвости. Скорее, больший потенциал — на пути, уже опробованном Кастанедой: Г. могут стать основой насквозь визионерской религии, не столь экзотичной, как учение дона Хуана, но достаточно потусторонней, чтобы снискать немало сторонников. Главнейшим и единственным ритуалом в ней будет причастие, священника-жреца заместит стенографист, секретарь — тот, кто записывает информацию.

А вот место бога, скорее всего, останется вакантным. [Д. Десятерик]

СМ.: *Героин, Гонево, Кислота, ЛСД, Мамудизм, Паранойя, Шизофрения.*

ГЕЙКУЛЬТУРА (гей-лесби-культура) — субкультура секс-меньшинств, гомосексуалов: геев и лесбиянок. Существовала во все времена и во всех странах. Альтернативность обеспечивалась агрессивным общественным неприятием однополых связей.

С биологической точки зрения гомосексуальные отношения — способ саморегуляции вида, встречающийся повсеместно, в том числе

у высших млекопитающих. Мода последних десятилетий на Г., рост гей-комьюнити связаны, прежде всего, с кризисом перенаселения. С другой стороны, любое человеческое сообщество априори гомофобно, так как ориентировано на выживание и размножение. И гомо-, и гетеросексуальность запрограммированы генетически, в определенном проценте от общей численности популяции. Так, в Третьем рейхе геи были уничтожены в концлагерях, однако через год численность их восстановилась.

Отношения в гей-паре асоциальны. Общество в них экономически не заинтересовано, так как требует поддержания рождаемости на определенном уровне. Ввиду своей биологической и социальной непрагматичности Г. необычайно продуктивна. Отсюда парадокс — при маргинальном статусе самого гомосексуализма, гей-кинорежиссеры, поэты, художники создают лучшие образцы искусства на протяжении всей истории человечества. Но говорить о четко оформленном, отдельном виде гомозротического искусства нельзя. Конечно, существует гей-эстетика, которую за обилие ярких красок, манерность самовыражения, однозначное содержание именуют гомосексуальным кичем, — но это уже, скорее, по части шоу-бизнеса и клубной жизни. В целом имеет значение не «ориентация» создателя текста, а сам текст. Ибо, как известно, Автор умер — в том числе, и Автор-гомосексуалист. [А. Курина]

СМ.: *Артхаус, Вирус, Готы, Садо/мазо, Феминизм.*

ГЕРОИН (англ. heroine, жаргон. гера, герыч) — тяжелый наркотик на основе опиатов — алкалоидов морфина, папаверина, кодеина, — содержащихся в млечном соке, выде-

ляющемся из незрелых головок снотворного мака. Угнетающе воздействует на нервную систему. Вызывает быстрое привыкание и последующую трудноизлечимую зависимость. В начале XX века выпускался промышленным способом как лекарственный препарат — болеутоляющий и антипростудный, — наряду с тогда же изобретенным аспирином, но очень скоро был снят с производства. Ныне официально выпускаются препараты на основе хлористоводородной соли морфия — морфин (в качестве болеутоляющего) — и кодеина — кодтерпин (антипростудное).

В промышленных районах СССР — в частности, южной России, южных и восточных областях Украины уже в 1970-е годы опиаты имели широкое хождение в виде самодельного наркотика, «ширки», — вытяжки, изготавливаемой кустарным способом в домашних условиях. Употреблялась также и маковая соломка в сухом виде, и отвар из нее. По некоторым данным, в 1980-х годах в индустриальных областях Украины до 80% подростков «сидело»

на ширке. Привыкание к ней было столь же мощным и катастрофическим, как и к чистому Г., пришедшему уже в 1990-е годы все из той же Азии.

Г. погубил множество рок- и поп-звезд, художников, актеров, как признанных, так и *андерграундных*, и наряду с другими тяжелыми наркотиками сформировал наркомафию как таковую. В некоторых странах (Афганистан) он является основной статьей экспорта. Г. посвящены песни (к примеру, знаменитый «Героин» лидеров нью-йоркского протопанка Velvet Underground), фильмы (недавний пример — британская наркодрама «Трэйнспоттинг») и книги. Среди последних — наиболее удачный роман Уильяма Берроуза «Голый завтрак», с огромным талантом и точностью проникающего в сознание героинщика, описывающий все нюансы его состояний, его страхи и его радости.

Несмотря на приведенные примеры, Г., в отличие от той же *кислоты*, — наименее продуктивный в творческом плане и наиболее криминализированный среди тяжелых препаратов. Это связано, во-первых, с тем, что действие Г. крайне физиологично, он не обостряет, а напротив, притупляет, гасит восприятие. Во-вторых, Г. обладает «сильной личностью» («Трэйнспоттинг»), это наркотик-диктатор, который подчиняет себе реципиента не только во время приема и воздействия, но и вне рамок опьянения. Опиаты формируют у зависимого от них особый распорядок жизни (на постсоветских территориях получивший название *системы*), стиль поведения. Индивидуальность наркомана постепенно растворяется более сильной индивидуальностью Г., требующего работы только на себя. Ка-

Антигероиновый плакат





Уильям Берроуз (1914–1998, кличка — Старый Буйвол Ли) — известный американский прозаик. Наряду с Алленом Гинсбергом и Джексом Керуаком являлся одним из идеологов и основоположников движения битников в США в 1950-х — начале 1960-х годов. Окончил Гарвардский университет, изучал медицину в Вене, объездил весь мир, долгое время вел асоциальный образ жизни, афишировал свою гомосексуальную ориентацию и увлечение гашишем и ЛСД, случайно застрелил свою жену. Первая книга — «Джанки. Исповедь наркомана» (1953). Автор десятков романов, рассказов и эссе. Наиболее известное произведение — «Голый завтрак» (1959, экранизирован Дэвидом Кроненбергом в 1992), запрещено в год выхода Высшим судом штата Бостон и реабилитировано семь лет спустя. Являлся культовым писателем и для последующих поколений альтернативной культуры, его приняли как своего хиппи, а уже в 1990-х годах альбомы с участием Берроуза записали такие известные музыкальные экспериментаторы, как Билл Ласвелл и Том Уэйтс.

ра за непослушание — синдром отнятия, абстиненция (ломка) — может быть смертельной. Любые моральные сдержки также амортизируются. Героинщики в глубокой стадии заболевания способны на воровство, предательство, убийство. Жизнь — ничто, доза — все. Кроме того, последние 20 лет героиновая наркомания жестко связана с распространением СПИДа — именно зависимые от опиатов наряду с гомосексуалами являют собой лидирующую группу риска.

Пейзаж Г. — бедные, полуразрушенные кварталы мегаполисов, кучи пустых шприцев на пустырях, загаженные квартиры, вой полицейских (ментовских) сирен, жесточайшее насилие, больницы, трупы, трупы и трупы. Тотальная, всеобъемлющая безнадежность.

Г. — депрессивная изнанка цивилизации. Победить его невозможно, даже уничтожив все маковые поля вместе с их владельцами в Афганистане и «золотом треугольнике» в Юго-Восточной Азии. Общество предлагает один тип зависимости, Г. — другой. И там, и здесь комфорт на некоторое время гарантирован, а игра идет до смерти. Только сроки разные. [Д. Десятерик]

СМ.: Вирус, Кислота, ЛСД, Наркотики, Система, Хиппи.

ГЛАМУР — развлекательная журналистика в ее наиболее претенциозном, лакированном варианте. Основной продукт — гляцевые журналы формата *Cosmo*, *Elle*, *Vogue*.

Г. дистанцируется от бульварной, таблоидной прессы. Желтое издание — скандалист, сплетник, вуайер; Г. — умудренный советчик, богатый и внимательный друг. Однако отношения притяжения/отталкивания у Г. возникают отнюдь не с его бульварной родней.

При более пристальном рассмотрении Г. преследует цели, находящиеся далеко за рамками простого развлечения. Центральное понятие гляцевой журналистики — успех. Как завязать полезное знакомство. Как наладить семейную жизнь. Как лучше выбрать оружие, накачать мышцы, очаровать партнершу (партнера). С каким платьем лучше смотрится алмазная брошь. Где находится лучший бутик нижнего белья. В чем секрет успеха имярек. Интервью с кинозвездами, миллионерами, фотомоделями. Мир Г. — потребительский рай, которым управляет деперсонализированное, как бы растворенное в пропитанном дорогим парфюмом воздухе, божество успеха. Здесь разводятся легко и женятся счастливо, делают моментальную карьеру, путешествуют куда и когда хотят, ездят в дорогих и очень красивых авто, едят в неслыханно экзотических ресторанах, носят драгоценности килограммами и никогда, никогда не болеют и не умирают. Но подчас балуются благотворительностью.

Г., таким образом — лощенное острие неолиберального проекта. Полностью оторванный от реальности большинства своих читателей, он тем не менее стремится эту реальность задавать. Одно из обоснований — качество производства глянца. Гонорары — высочайшие среди печатных СМИ. Нанимаются лучшие, технически виртуозные фотографы (наиболее наглядный пример гламурной фотознаменитости — Хельмут Ньютон). Над макетами, на самой современной оргтехнике, трудятся мастеровитые дизайнеры. Наемная сила — гиперсексуальные фотомодели. Дорогостоящие средства оправдываются целью. Позиционируя себя как точнейший срез модных тенденций, Г. стремится



властвовать над умами — и ему это удается.

Именно в точке такой, пусть виртуальной, власти Г. смыкается со своей диаметральной противоположностью — радикальной культурой. Радикал также оперирует абстрактными ценностями, пусть и внешне социально обусловленными; он также стремится быть не просто модным, но задавать тон в обществе. Одним словом, и радикализм, и Г. насквозь идеологичны, оба претендуют на доминирование в массах, а их создатели, как положено идеологам, достаточно обособлены, даже одиноки.

Однако радикализм и Г., при всем сходстве их методов, сойтись не способны — незавидная судьба московского *рейв*-журнала *Птюч*, пытавшегося сочетать обе тенденции, яркое тому подтверждение. Дело не только в несовпадении целевых аудиторий. Ценности и радикализма, и Г. принципиально оппонируют базовому консерватизму потребителей. Ведь для последних сенсации должны быть не просто безопасны,

но и достижимы, ежесекундно готовы к употреблению. Сладким мирражам, равно как и очистительным бурям, место в резервации бумажных тигров.

Однако оба проекта продолжают работать. Число вовлеченных медленно, но верно растет, так же, как растут навстречу друг другу глобальный либерализм и сопротивление ему. Объемы действия Г. и *андерграунда* увеличиваются. Возможно, наступит тот день, когда они, проникнув на все этажи общества, сойдутся. Линия встречи станет истинным экзистенциальным фронтиром, а день, когда это произойдет, — началом социокультурной войны, по своим масштабам и последствиям равной разве что событиям мая 1968 года в Париже. [Д. Десятерик]

СМ.: Мейнстрим, Попса, Самиздат.

ГОБЛИНСКИЙ ПЕРЕВОД — травестийное, издевательское переозвучание международных киноблокбастеров петербургской переводческой группой «Полный Пэ» (другое название — «Божья искра») в составе Гоблина (Дмитрий Пучков), Сидора Лютого и Дрона. На момент написания этой статьи ими переозвучены первые две части кинотрилогии «Властелин колец», — «Братство кольца» и «Две твердыни» (в Г. П. — «Братва и кольцо» и «Две сорванные башни» соответственно), «Терминатор-3». В планах на 2004 год у «Божьей искры» — работа над «Матрицей», «Звездными войнами», и, конечно, третьей частью «Властелина колец». Бюджет переозвучки составил 2000 долларов; для сравнения — совокупные затраты на оба фильма Питера Джексона достигают почти 200 млн долларов.

Сами авторы, судя по всему, имеют богатый житейский и культур-



ный опыт. Так, тому же Гоблину молва приписывает работу в качестве милиционера, токаря, библиотекаря, слесаря, кузнеца; нынче же Пучков — «новая звезда российской пиратской видеоиндустрии, за его фильмами гоняется вся Москва» (*Observer*; цит. по Newsru.com, 02.06.03).

Г. П. — это, по сути, звуковой микс, коллаж из поп- и рок-музыки разных лет, саундтреков классических советских фильмов и жаргонного, наполовину импровизируемого текста, начитываемого автором перевода поверх реплик персонажей фильма. Персонажи пафосной костюмированной сказки подвергаются нещадному снижению, представляя чревоугодниками, похотливыми развратниками, запойными пьяницами, наркоманами, типичными *ментами* и *бандитами* из российских телесериалов.

Понятно, что подобный подход вызвал неоднозначную, а то и агрессивную реакцию: «Поклонники Толкиена от злости рвут на себе фенечки, его ненавистники надрывают животы, видеопираты подсчитывают доходы, а продавцы в аудиовидеокиосках старательно выводят надписи “Есть фильмы в переводе Гоблина!!!”» (*Россия*, 11.07.03). Леонид Белозорович, режиссер дубляжа оригинального «Властелина колец»: «Подобные издевательства над фильмом может проделать и ученик средней школы. Гоблинский вариант “Властелина колец” вообще не имеет права на существование. То, что сделал с фильмом этот человек, — пошло, глупо и абсолютно не смешно. Если тебе чем-то не угодил фильм, то пойди и сними пародию на него. Не надо переделывать текст только потому, что тебе картина не понравилась. А идея перевода без купюр весьма спорна. Для того, что-

бы давать текст матом, необходимо обладать высоким уровнем внутренней культуры, а иначе перевод превратится в эпатажный набор матерной лексики» (*Заполярная правда*, Норильск, 10.07.03).

Сам Пучков к своей работе относится достаточно серьезно: «Главная беда — разная сила шуток. Если шутка мощная, то после нее народ над остротами послабее просто не смеется. Но фильм на диске смотрят по несколько раз и постепенно “въезжают” во все шутки, которых напихано очень богато. Главный “неудачный” момент — длина фильма: за три часа зритель просто устает. Вторая часть сделана «в другом ключе, нежели первая... Не вставляли куда ни попадая ожидаемые перлы из советских фильмов типа “Замуровали, демоны!”», а лепили чистую отсебятину. Таким образом, персонажи приобрели выпуклую индивидуальность, а сюжет — еще большую отморозенность» (*Россия*, Москва, 11.07.03).

Базис Г. П. очень широк, поскольку включает городской фольклор, разнообразные жаргоны и крылатые выражения за последние 10–30 лет. *Масскульт* и *андерграунд* позднесоветской, новой российской и западной действительности здесь сплелись воедино. Вот некоторые источники:

— анекдоты, от классических про Чапаева до тех, что ежедневно выкладываются в *Сети*;

— карикатурная, анекдотическая игра с акцентами: здесь и грузинский, и немецкий, и прибалтийский, и белорусский акценты, украинский суржик, плюс пародируется манера речи Ельцина, Лебеда и Лукашенко;

— знаменитые фразы, вошедшие в обиход из фильмов советского кинофонда: «Бриллиантовая рука»,



Логотип «Божьей искры»

«Белое солнце пустыни», «Место встречи изменить нельзя», а также «Собачье сердце», «Бригада» и многих других;

— невероятный музыкальный винегрет: самое раннее — песни в исполнении Людмилы Зыкиной, Владимира Высоцкого, все эти «Течет река Волга», «Умчи меня, лесной олень» или «Если друг оказался вдруг», музыка Эннио Морриконе к «Хорошему, плохому, злому», самое позднее — хиты «Тату», «Виагры», групп Scooter и Rammstein;

— наконец, традиционный литературный прием травестирования имен героев: Фродо Сумкинс — Федор Михайлович Сумкин; Сэм Гэмджис — Сеня Ганджубас; Горлум — Гольм; Гэндальф — в первой части Пендальф, во второй — Саша Белый; Саруман — Сарумян; Арагорн, сын Арагорна — Агроном, сын Агронома; Леголас — Логоваз; Боромир — Баралгин; Гимли — Гиви Зурабович; Мордор — Мордовия; орки — урки и т. д.

Травестия текста не нова. Достаточно вспомнить смеховые переложения образцов высокой античной поэзии и драматургии в барочную эпоху в Украине и России; эти перелицовки для своего времени были крайне возмутительны и экстравагантны, но очень скоро стали самостоятельным жанром. Более свежий пример — кинопрокат Индии. Там есть специальные комментаторы, которые прямо во время показа «импортного» кино импровизируют для зала свою версию сюжета, адаптированную к вкусам публики и ничего общего не имеющую с происходящим на экране. Мастерство состоит в том, чтобы в конце все сошлось и увязалось.

Таким видится и будущее Г. П. как ответа кинематографическому *мейнстриму*. Причем, в отличие от

студентов старинных академий, Пучков и компания имеют дело не с высокими образчиками искусства, но с убогими поделками голливудского конвейера; в отличие от индусов, им не надо разжевывать содержание фильмов для малограмотной аудитории. Уже сейчас часто приходится слышать, что смотреть фильмы в Г. П. намного интереснее, чем оригиналы. Очевидно, что появление «переодетых» блокбастеров как в видеоварианте, так и в Сети, станет регулярным, а работы, подобные «Братве и кольцу», составят активную часть визуального подполья. Конечно, Г. П. вряд ли сработает как полноценная альтернатива, но послужить прививкой против широкоэкранный безвкусицы сможет вполне. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Мейнстрим, Трэш.*

ГОНЕВО (синонимы — гон, гонка, прогон, пурга, прикол, близкие понятия — *стёб, ирония*) — речевой жанр, направленный на то, чтобы сбить с толку, ввести в недоумение, запутать слушателя (зрителя). Отличается от намеренного вранья художественной и мифологической самодостаточностью, часто — бесцельностью. Носители, как правило, представляют радикальные и асоциальные движения. Особенно преуспевают здесь *хиппи, винтовые наркоманы* и вообще любые *маргиналы* с воображением, усиленным приемом *психоделиков*. Г. зачастую сопутствует *параноии*.

Расцвет Г. — типичное следствие ситуации *постмодернизма*. Языковые игры, цитатность, невменяемые герои, размывание понятий высокого и низкого, свойственные постмодерну — органические составные Г.

Чтобы хорошо гнать, необходимы красноречие, житейский опыт,

начитанность не ниже средней, богатая фантазия, некоторая толика беззастенчивости и наплевательства касательно аудитории и, естественно, желание быть в центре внимания. Лучше всего гонится после употребления чего-нибудь психоактивного, чаще всего — *марихуаны*, но достаточно и просто соответственного настроения. Основные темы Г. имеют эсхатологический оттенок: борьба и вмешательство божественных сил, космос, пришельцы, смерть и небытие, небесная иерархия, разоблачение самых разнообразных заговоров. Гонщик выходит на речевую трассу, чтобы, в основном, создать

атмосферу неординарного развлечения, многоуровневого диалога — между субъектом и *объектом*, между слушателями, между разными состояниями внутри одного «я». Так обкуренный патлатый эскапист, которого накрыло *кислотное* эхо, с помощью Г. знакомит себя вчерашнего с собой сегодняшним, ну и со всеми остальными заодно.

Более традиционно Г. можно было бы назвать одной из разновидностей городской былички, психоделического фольклора. Искусство периодически опосредует этот вид низового творчества. Прекрасные образчики жанра даны в хрестоматийном фильме 1960-х годов «Беспечный ездук». Непревзойденным мастером Г. был петербургский музыкант и композитор Сергей Курехин — достаточно вспомнить его знаменитую телепередачу о Ленине-грибе, а также фильм с его участием «Два капитана-2». Впрочем, Г. и искусство, Г. и политика — особая тема.

В постмодерном письме Г. сводится до уровня игрового приема, предназначенного в первую очередь для разрушения линейности сюжета (Владимир Сорокин, Егор Радов, Виктор Пелевин). Г. также используется в интенсивных психологических тренингах, технологиях рефрейминга как способа своеобразного гипноза, введения аудитории в транс и достижения итогового ментального прорыва.

Но настоящее раздолье для пурги — в политике. Элементы параноидального Г. давно и успешно эксплуатируются в так называемом черном пиаре, в популизме предвыборных кампаний, вообще в любых публичных выступлениях политиков. Эгоцентризм последних, их стремление «раскрыть глаза», одновременно утаивая истинное положение



Сергей Курехин (1954, Мурманск — 1996, Санкт-Петербург) — выдающийся российский композитор и музыкант. Музыкой стал заниматься с четырех лет, учился в музыкальном училище имени Мусоргского при Ленинградской консерватории, в Институте культуры. В 1971–1977 годах как рок-пианист выступал с андерграундными группами «Пост», «Большой желтый колокол», «Гольфстрим», в составе джаз-квартета Анатолия Вапирова выступал на крупнейших джазовых фестивалях страны. В первой половине 1980-х годов был в составе

«Аквариума» (аранжировщик и клавишник). В 1984 году создал свой оркестр — «Популярная механика», с которым многократно и успешно выступал как в СССР, так и за рубежом. В шоу «Поп-механики» участвовали музыканты и художники, камерные и симфонические оркестры, фольклорные и танцевальные коллективы, рок- и джаз-группы, фокусники, мимы, укротители, оперные певцы и животные (иногда число участников достигало 300 человек). Помимо этого, выступал с сольными программами фортепианных импровизаций, писал музыку к спек-

таклям и фильмам: «Господин оформитель» и «Ангел истребления» О. Тепцова, «Счастливы оставаться!» С. Белошникова, «Трагедия в стиле рок» С. Кулиша, «Оно» С. Овчарова, «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» М. Пежемского, «Два капитана-2» С. Дебижева, «Замок» А. Балабанова, «Три сестры» С. Соловьева, «Научная секция пилотов» Андрея И; как актер снялся в фильмах «Лох — победитель воды», «Сломанный свет», «Два капитана-2», «Над темной водой», «Комплекс неменяемости». Его дискография насчитывает несколько десятков альбомов. Каждый свой концерт как соло, так и с сопровождением, Курехин превращал в феерический музыкальный хэппенинг. Вел радиопрограммы. Участвовал в создании Национал-большевистской партии. Непревзойденный мастер речевого гона.

дел, превращает Г. в привычный инструмент работы с аудиторией. Упражнения в политическом гоне в том или ином виде разрабатывают теорию заговоров, но тем они эффективнее. Г. — идеальное средство для предвыборных войн. Политики гонят друг на друга, уничтожая рейтинг оппонентов, и гонят избирателям, дабы создать у электората завышенную самооценку («только от вас зависит...»). Власть гонит потому, что это — залог ее выживания. Г. пронизывает социум подобно кровеносной системе.

Однако между Г. властным и альтернативным наблюдается принципиальная разница. Первое рядится в доспехи объективности, открытости, правды, выводит на чистую воду. Второе же не скрывает, что оно — Г., ему имманентны абсурдный юмор и бесстрашная бессмыслица. Радикальная пурга подрывает обыденное сознание и уже тем сродни искусству. Мы возвращаемся к тому, с чего начали.

Г. *деконструирует* обыденную реальность, чтобы создать реальность становящуюся, каждый раз вновь и вновь. И это — реальность без фальши. [Д. Десятерик]

СМ.: *Белый, Дискурс, Ирония, Марихуана, Стёб.*

ГОПНИКИ — околोकриминальная городская страта, возрастом 14–25 лет. Синонимы — гопота, урла, люберы, бегуны, ОАД (Отряды активных действий). Г. упоминаются в одном из романов Константина Вагинова как сугубо ленинградский феномен. С исчерпывающей ясностью описаны в культовой песне «Гопники» (1984) ленинградского же рок-музыканта Майка Науменко (лидер группы «Зоопарк»), после чего слово стало общеупотребительным. Ряды Г. пополняются учащи-



мися ПТУ, старшеклассниками средних школ, детьми из рабочих и неблагополучных семей.

Гопник представляет собой психосоциальное устройство, постоянно работающее в режиме распознавания «свой-чужой». Привычная среда обитания — пригороды, областные города-спутники, промышленные мегаполисы. Иерархия гопничества сродни племенной структуре. Группировки Г. жестко привязаны к районам проживания, которые они предельно агрессивно защищают от любого вторжения. Другие группы воспринимаются как враждебные. В каждом таком объединении есть свой вождь, районный князек, подчиняющийся, в свою очередь, старейшинам — вышестоящим криминальным авторитетам. У каждой банды свои отличительные знаки, в целом складывающие определенную субкультуру. Слушают здесь блатные баллады (нынче почему-то называемые «шансоном»), группу «Любэ» и иную доступную *попсу*, носят спортивные костюмы либо широкие штаны, дутые куртки и кепки. Шик подмосковных Г. начала 1990-х годов — клетчатые рубашки и брюки. Вне группы гопник чувствует себя незащищенным.

Г. живут в состоянии перманентной войны — район на район, «свой» против *ментов*, периферия против центра, голодные против зажавшихся. Особую ненависть вызывают другие группы демонстративного поведения — *панки*,

хиппи, рэпперы, металлисты, скейт-бордисты. Подоплека действий Г. — социальная. Постоянный мотив — стремление уравниваться в статусе и правах с центром. Общее устремление «чистильщиков» — сделать центр пригодным для «правильной» жизни, убрать из пейзажа социальные раздражители. Наиболее сплоченные, оформившиеся и прославившиеся отряды Г. — люберы, дислоцированные в подмосковных Люберцах, и «казанские» — гопота из столицы Татарии. Набеги этих короткостриженных, во всем клетчатом, парней на Арбат и Гоголевский бульвар — места постоянных тусовок *хиппи* — стали приметой перестроечных восьмидесятых.

По сути, Г. были последним массовым (около)пролетарским движением в СССР, руководствовавшимся не только экономическими мотивами. Реакция молодого поколения рабочих на растущую секуляризацию страны могла быть только боевой, уголовной. Именно Г. рекрутировала, в конце концов, первая волна новорусского *бандитизма*; лозунг «делиться надо» — типично гопнический.

Криминальные *бригады*, банды рэкетиров поглотили Г. как явление, попутно погасив серьезный общественный катаклизм. Сегодня потен-

циальные Г. находятся в поле внимания взрослых ультраправых и националистических идеологий. Крайне охотно пэтэушников и старшеклассников рекрутируют в свои ряды *скины* и неонацисты. В 2002 году феномен гопничества получил осмысление в сборнике талантливой прозы Владимира Козлова «Гопники», обобщившей опыт юности писателя в рабочем районе Могилева. И это — четкий признак «архивации» явления.

Однако до тех пор, пока стоят построенные еще в СССР вокруг одного завода города-призраки, пока окраина остается потрепанной подпоркой центра, — Г. снова и снова будут выходить на тропу войны. [Д. Десятерик]

СМ.: *Бригады, Война, Панки, Скины, Хиппи.*

ГОТЫ (англ. goths) — субкультура, накладывающая специфический мрачный, депрессивный, «декадентский» оттенок на своих носителей и на способы их репрезентации.

По общему мнению, течение появилось на спаде *панк*-бунта в конце 1970-х годов. Сработала социокультурная диалектика: сорвавшуюся революцию заместил упаднический гедонизм, разрушительный порыв сменился тотальным уходом в театрализацию, жест-действие продолжился жестом-стилем. Правда, поскольку панк изначально был замешен на густом самоубийственном отчаянии (хайдеггеровско-кьеркегоровское понятие *Angst* — тоска, отчаяние — до сих пор центральное у Г.), то разительной смены в настроениях не произошло. Точнее сказать, волна 1970-х годов разделилась на две равновлиятельные фракции: напор, примитив и агрессия достались *скинам*, а позерство, забота об имидже и депрессивность

Альбом группы
«Зоопарк»





Готы выглядят
примерно так...

унаследовали Г. Основы новой субкультуры коренились еще и в малобюджетной карнавальности панка: обилие черного цвета, садомазохистские аксессуары, вампирский макияж пришли из времен «Анархии в Соединенном Королевстве». Так или иначе, готская составляющая так называемого пост-панка была очень сильна. Прото-Г. (они сохранились и поныне под названием dark punks) мало отличались от панков как таковых — те же «взрывы на макаронной фабрике» и густо черные ирокезы на головах, вообще полное преобладание черного; рваные чулки и кофты-сетки, густо подведенные глаза. Впрочем, больше, чем с прикидами, ранним Г. повезло с музыкой: они не без оснований считали своими столь заметные группы, как Southern Death Cult, Specimen, Sex Gang Children, Siouxsie & the Banshees, Bauhaus, а в особенности, королей депрессии, последнюю великую команду эпохи — Joy Division. У последующих поколений Г., при несравнимо более богатых и разнообразных возможностях внешнего самовыражения, группы готик-рока и готик-металла уступают предшественникам по всем статьям. Географически лидерство принадлежит Германии — родине классической архитектурной готики, где проводится несколько регулярных фестивалей и существует мощный

музыкальный готизм (называемый «черная сцена», Г. именуют gruftie), также субкультура сильна в США и Великобритании.

Движение Г. — типичное дитя постмодернистских восьмидесятых: при более внимательном рассмотрении, чистого стиля Г. не существует — есть лишь определенная жизнетворческая интонация. Г. обильно и охотно заимствуют декадентскую, кладбищенскую, вампирическую, киберпанковскую, хипповскую и даже ковбойскую (что относится к поклонникам американской группы Fields of Nefilium) эстетику, придавая ей необходимую толику «готичности». Оттого существует множество подвидов Г.: «антикварные», «ренессансные», «романтические», «викторианские», «рабы корпораций», «киберготы», «глиттерготы», «цыгане», «хиппи», «фетишисты», «панк-Г.», «вестерн-Г.», «вампиры», «андрогины». Последнее, впрочем, можно отнести ко всей эстетике Г., причем андрогинность здесь односторонняя: налицо явное тяготение к женственности (опять же — привет восьмидесятым), мужская часть движения разнообразно феминизируется вплоть до сложного макияжа и ношения юбок. Стиль Г. вообще очень идет девушкам (в отличие от принципиально асексуального панка). Подтверждением тому — и постоянно озабоченность гота своим внешним видом: достаточно затратная субкультура. Наивный и ребяческий, аристократизм Г. тем не менее требует усилий, ведь многие исходные материалы недешевы: тафта, парча, шелк, люрекс, кружева, кожа для одежды, серебро, полудрагоценные камни, жемчуг для аксессуаров. Есть, конечно, и более дешевые — «припанкованные» — ва-

...или так



рианты, но играть — так играть. Платье, стилизованное под викторианскую или ренессансную эпохи, полноценное «вампирское» или ковбойское убранство, камзол, воротник жабо, корсеты, остроносые сапоги, серебряные кольца, диадемы, браслеты, египетские символы-«анки» (также из серебра, конечно), всевозможнейший пирсинг — все эти «ретроградные» элементы убранства очень эффектно смотрятся на молодых телах, но все это надо где-то доставать. Западным Г. в этом отношении, конечно, легче — есть целые сети, специализирующиеся на аксессуарах, обуви и одежде соответствующего вида (не говоря уже о клубах, специальных лейблах, радиостанциях и журналах), в СНГ же обрядование и досуг подчинены привычному принципу — голь на выдумки хитра.

Настоящий гот, впрочем, помимо забот об одежде, стремится поддерживать и соответствующий образ жизни. Приветствуется все, что, так или иначе, относится к темной стороне бытия, связано со смертью, упадком, изощренным насилием. В распоряжении западных мизантропов — специальные клубы; также облюбованы заброшенные здания

и кладбища — последнего, к счастью для русских Г., хоть отбавляя. Потому излюбленные места собраний Г. в Москве — Введенское и Донское кладбища, в Петербурге — Смоленское и Александро-Невской Лавры. Места упокоения — пространство для меланхолических прогулок в думках о прекрасном и вечном, а также для занятий сексом. Готик-секс вообще достаточно экстремален: кроме некрофильских забав, здесь также рекомендуется практиковать *садо/мазо* (английский аналог — BDSM): на русскоязычных сайтах публикуются подробные руководства по играм такого рода. В кино потребляются ужасы, триллеры, прочая мистика, причем, желательно, классического черно-белого периода 1920–1930-х годов, также экранный трэш более позднего времени. Особенно любим нашумевший когда-то «Голод» с Дэвидом Боуи в роли модного вампира, вооруженного тем же анком; однако полубожественным статусом обладает отнюдь не мрачный, скорее, желчный и совсем несерьезный американский фильмейкер Тим Бартон («Эдвард-Руки-ножницы», «Сонная лощина», «Кошмар перед Рождеством»). Постоянное стремление Г. визуализировать свои фантазмы привело к расцвету *комиксов*; названия — «Вампирелла», «Леди Смерть», «Песочный человек» — говорят сами за себя. Наиболее признан «Ворон», по которому сняты несколько фильмов и одноименный сериал — вне сомнений, стопроцентно готический комикс.

Другие требования более сложны. Например, пресловутая тяга к прекрасному требует возвышенного строя мыслей, а также занятий «артом» (то бишь, живописью) и литературой. Для этой цели у Г. даже имеются что-то вроде поэти-



ко-художественных клубов, журналов и т. д., впрочем, публикуемое там довольно однообразно: автор, как правило, описывает собственные фантазмы или жалуется на жизнь. Лучшие образчики такого рода творчества напоминают бессюжетные зарисовки в стиле Кафки, позднего Тургенева и прочих сильно перепуганных гениев. Со столь тонкой вещью, как самоирония Г., увы, чаще можно ознакомиться в Интернете — названия сайтов говорят за себя: «О чем говорят Г. в постели», «Иисус был готичнее тебя», «Готические способы знакомства». Еще одна, крайне любопытная ипостась — *ролевые игры*; Г. склонны превращать свои *тусовки* в некий inferнальный театр, абсолютно несхожий с игрищами фанатов Толкиена.

Поскольку материальная составляющая культуры Г. очень сильна, центром ее Россия станет еще не скоро. В Москве, если не заходить на кладбища, молодую поросль Г. чаще всего можно встретить на Чистых прудах. Они делают лавочки вперемешку с выпивохами и скинами, действительно грустные и во всем черном. Девочки, как положено, эффективнее мальчиков. Трудно даже понять, что будет с ними дальше.

Однако именно в России Г. могут выиграть за счет того, в чем Запад далеко позади. Не стоит забывать, что бывший СССР — территория, на которой тяготение к смерти было не диковинным «танатофильским» вывертом, но многолетним общенародным устремлением, официально одобренной идеологией. Даже до всякой идеологии — западное декадентство на рубеже прошлого и позапрошлого веков просло здесь пышной порослью, а лучшие поэты Серебряного века были заморожены небытием. Иными словами, с парчой и жемчугами,

может, и трудно, но с поэзией и бескомпромиссной беспросветностью должно получиться. И, вполне вероятно, с течением времени именно в России Г. станут — не по одежке, но по уму — наиболее радикальным и творческим сообществом из всех, которые только можно вообразить. [Д. Десятерик]

СМ.: *Игра, Байкеры, Зрелище, Панк, Рок, Ролевые Игры, Садо/мазо, Скины, Трэш, Хиппи, Чернуха.*

ГРАФФИТИ (от итал. *graffare* — царапать) — первоначально: надписи, слова и фразы, начертанные острым предметом на поверхности древних сосудов или архитектурных сооружений, также в катакомбах; в дальнейшем — отдельный жанр визуального творчества, несанкционированные живописно-графические изображения, испещряющие стены заброшенных домов, заборы, вагоны метро.

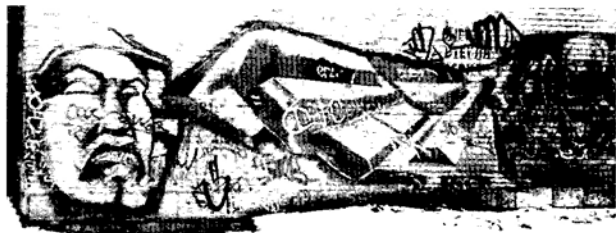
Основное отличие двух видов Г. в том, что первый является хоть и стихийным, но инструментом регулирования общественно-религиозных процессов («Кто меня украдет, тот ослепнет», гласит надпись на протокоринфском лекифе VIII в. до н. э. из Британского музея), в то время как второй заряжен оппозиционностью, создавался выходцами из социальных низов. Среди двухсот девяносто двух Г. храма Софии Киевской большинство принадлежит к памятным, поминальным и благожелательным, создаваемым представителями клира и купечества (типа «Ох, мне, грешнику, недостойному твоему»), бытовые же крайне редки (встречаются «блядь» и «съел Кузьма поросля») — хотя это, возможно, объясняется сакральностью контекста (вот Г. гладиаторских казарм Помпей: «Крескет —

господин ночных девушек»). Само происхождение славянской письменности засвидетельствовано Г. из Гнездова («горухца» X в., слово нормативно-констатационного смысла). Однако возможны исключения: создавая «Последнее приключение 40-летнего мужчины» (1783), Ретиф де ля Бретонн исписывает любовными речами стены и парапеты набережной Сены в Париже (сохранились еще в сер. XIX в.). Текстуальные Г. также используются в политической борьбе, трансплантируются в ткань художественной литературы.

В XX веке сохраняется жанр текстуальных Г. как народной трибуны, достигающий апогея в афоризмах бунтарей Сорбонны мая 1968 года («Сюрреализм жив!» или «Будьте реалистами, требуйте невозможного!»), а также повлиявший на стилистику титров в фильмах Ж.-А. Годара, персонажи которого много и охотно пишут в непредназначенных для этого местах. Шедевр лаконизма Г.: «Coito ergo sum», за авторство которого борются несколько неформальных объединений (по одной из версий, было написано на стене уборной американской военной базы); происхождение иных популярных слоганов из граффити («Янки, убирайтесь домой!») сегодня практически забыто. На Руси Г. неразрывно связано с «заборным творчеством» (вдохновлявшим М. Ларионова), отсюда и модус его бытования. Единственный пример официально одобренной граффити-

зации пространства в советской культуре — настенные росписи Берлинского рейхстага в мае 1945 года, своеобразным ответом-антитезой им стали эфемерные фрески (знаменитый поцелуй Брежнева и Хонеккера) на Берлинской стене в 1989 году, к которым приложили руку профессиональные мастера.

Настоящий расцвет Г. переживает в США, в Нью-Йорке 1970-х годов, позже перебрасывается в Европу (где предтечами Г. считаются Пикассо, Клее, Миро). Среди пионеров — курьер Таки, перенесший свой таг (подпись) за пределы своего района, райтер Хондо, впервые произведший роспись вагона *top-to-bottom* («сверху-донизу»), «Пятерка», возглавляемая неким Ли, которая осуществила граффитизацию целого поезда. Значимость Г. как отдельному жанру придала, несомненно, субкультура хип-хопа, в котором искусство бомбинга (бомбежка — жаргонное название незаконной росписи) признается одним из важнейших наряду с рэпом и брейк-дансом. Уже в начале 1970-х годов весь Нью-Йорк поделили уличные «артели» брейкеров, не только устраивавших танцевально-музыкальные «битвы» на перекрестках, но и раскрашивавших подконтрольные районы, кто во что горазд. Для Г. это было настоящей революцией. До тех пор росписью стен занимались только уличные банды, дабы разграничить зоны влияния. К концу семидесятых в Нью-Йорке началось то, что позже назвали «Войны стилей» (почти в то же время вышел одноименный фильм). Бомбинг захлестнул подземку, все пригодные плоскости были заняты, из-за чего даже лучшие Г. не жили дольше недели. Количество довольно быстро перешло в качество. Художники начали более тщательно отделывать рисунок, работать над кон-



туром, сформировались и граффитистские шрифты — Bomb, FX, Wild Style. Появились легальные стены, дозволенные властями к росписи, с другой стороны, многие художники начали работать с галереями, результатом чего стало превращение Г. из адреналинового бомбинга в некую разновидность радикального поп-арта.

Обычно используемый для современного Г. материал — краски, распыляемые из аэрозольного баллона; бунтарские настроения сочетаются с практикой преобразования окружающей среды на «своем языке». В этом случае (в контексте wild style, признаваемого стилем высшего мастерства) никуда не исчезающие, но заметно потесненные изображением, тексты-Г. пренебрегают лаконизмом и даже читабельностью, напирая взамен на чисто визуальную суггестию, мрачноватую самодостаточность. В 1980-е годы «высокое искусство» успешно адаптирует Г., включив в свой пантеон таких художников, как К. Хэрринг и, особенно, Ж.-М. Баския. С ними связан, наверное, последний всплеск реальной внеположности капиталистическому обществу, что отразилось как в биографиях авторов (смерть первого от СПИДа, «наркотический рок» второго, плюс преследование Интерполом с последу-

ющим заключением в тюрьму Харольда Нагели, лидера «Цюрихских спрееров»), так и в их работах, столь несхожих друг с другом (у Хэрринга — стерильный и юморной декоративизм, у Баския — склонность к взрывчатой депрессии, шероховатость и анархизм). Следующая же волна уличного бомбинга пришла с расцветом новой «гангстерской» школы рэпа в 1990-е годы.

Причудливые Г. в подъезде дома, где находилась «квартира Воланда» в Москве (1970–1980-е годы) — предвестие визуального варианта западных Г. В 1997–1998 годах, наконец, первые Г.-артели появились в Москве и Петербурге. На сегодня таких групп (не считая райтеров-одиночек) более 70, наиболее известны Moby, BFG, Uptown Moscow, SPP, Depict, STC, GZ. На постсоветском пространстве широко представлены образцы как традиционных для нас Г., так и заимствованные с Запада. Оригинальный пример низового *соц-арта* в технике Г. в новейшее время — росписи так называемого Дома Митасова в Харькове, осуществленные местным городским сумасшедшим (апогей активности — 1993 год, пример стилистики: «Союз нерушимый республик свободных на земле нет»).

В сущности, Г. — вечный бастард поп-культуры, ее темная изнанка, причудливо вывернутая наружу в знак манифестации своих идей, за что и наказуемая вечно репрессивным обществом. [О. Сидор-Гибелинда, Д. Десятерик]

СМ.: Хип-хоп, Тактические медиа.



Жан-Мишель Баския
(1960, Бруклин —
1988, Нью-Йорк) —
американский худож-

ник, называемый
«черным Пикассо»
и «Эдди Мерфи от живописи». Сын гаитянина и пуэрториканки. В 1976 году ушел из дому, попробовав ЛСД. Зарабатывал на жизнь, расписывая открытки и футболки. Первые работы (общее число которых достигнет тысячи) продавались за 100 долларов, впоследствии цена возросла до 500

тысяч. Работал с Уорхоллом. Участник касельской Документы (1982), Биеннале Уитни (1983), посмертно — Биеннале в Венеции (2003). Играл на гитаре, делал ассамбляжи из мусора, образцами для себя считал Д. Хендрикса и Ч. Паркера. Умер от передозировки героина. О его жизни снят фильм «Баския» (1996, реж. Д. Шнабель).

ГРУППА — в альтернативной культуре — небольшое объединение людей, занятых тем или иным видом подрывной, оппозиционной, *неформатной* либо неконвенциональной деятельности.

Г. — последняя структурная единица на пороге хаоса, позволяющая своим членам максимально дистанцироваться от социума, не впадая при этом в полный разброд. Г. цемментирует воодушевление собственным одиночеством, отторгнутостью, непохожестью на массу, на *мейн-стрим*, политический либо культурный. Архетип, идеал, последнее воплощение Г. — партизанский отряд в глубоком тылу противника; диверсии (*акции, провокации*) — основной способ заявить о себе. Привлекательные качества Г. — мобильность, спаянность, малая вероятность внедрения чуждых элементов. Потому, к примеру, большинство советских *андерграундных* художников, музыкантов, литераторов солидаризировались именно в групповом формате («групповщина», кстати, в официальной партийной идеологии была одним из серьезных обвинений), в отличие от деления по более масштабным «течениям», «направлениям» и «объединениям», существовавшего в 1920-е годы, Г. легко умещалась в малометражном советском жилище — поэтому так расцвели квартирные выставки, концерты и литературные салоны.

Наиболее массовое воплощение формат Г. получил в *роке*. Г. для рока — базовый компонент, как симфонический оркестр для филармонии. Малочисленность коллектива позволяет эффективно распределять роли в шоу, поддерживать иллюзию демократии и избегать эскалации эгоцентризма, свойственного солистам. Идеально используют возможности группового единения американские экспериментаторы Residents (буквально — «жители»): за своим «стертым» названием они спрятали не только собственные имена, но и самих себя — никто до сих пор не знает, ни сколько их,

ни как они выглядят — все концерты проходят в масках. Но это — случай исключительный. Обычно в любой (не только рок-н-рольной) Г. рано или поздно возникает проблема лидера, потому что даже среди троих обязательно находится двое претендентов на верховенство.

В политическом, точнее, *террористическом* подполье принцип Г. сбоев не дает. Наиболее устрашающие организации — от народовольцев и эсеров до «Красных бригад» и «Аль-Каеды» — строятся как сеть боевых групп, действующих независимо друг от друга. При такой структуре саму организацию уничтожить практически невозможно, даже арестовав руководство.

Впрочем, если исключить крайности террористической войны или терроризирующего государства, то и в условиях того, что именуется глобализацией, Г. — вполне естественная форма самоорганизации. Ведь, при видимом обилии возможностей, бытие индивида постепенно сводится к набору функций потребления. Интерес, силу и полнокровие можно обрести друг в друге. Достаточно лишь отыскать хотя бы еще одного такого же оригинала, как ты, и заниматься с ним чем угодно — хоть хоровым пением, хоть разведением кроликов или разрисовыванием гаражей. Потому что сделанное одним — чаще всего, причуда, а совершенное несколькими, при благоприятном результате (украинская пословица гласит: «гуртом и батька бити легше») — акт творчества.

Как ни парадоксально, но возрожденная таким способом, во всех своих правах и прелестях, Г. — надежнейший фундамент столь желанного гражданского общества. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Клуб, Мейн-стрим, Панк, Рок, Терроризм.*

ДЕКОНСТРУКЦИЯ — понятие, введенное французским культурологом и философом Жаком Деррида. Является важнейшим приемом в *постмодернизме* и постструктурализме. Имеет радикально негативный характер: Д. — это не анализ, разбор произведения здесь не подразумевает конечный простой неразложимый итог, и не критика — и то, и другое, как отдельные структуры, сами подлежат деконструированию. Д. в правильном понимании вообще не может стать регулярно воспроизводимым методом, каждый ее акт единичен и уникален. Иными словами, это нечто ускользающее, постоянно становящееся, четко сформулированное определение здесь невозможно, ибо прервало бы это становление, зажав его нормативными рамками.



Жак Деррида
философ, сделавший
разрушение деконструкцией.

Понятно, что при таком напряженном процессе традиционные оппозиции, к примеру, классика/авангард, уже не действуют. Постоянная подпитка осуществляется за счет *маргинальных*, локальных, периферийных *дискурсов*. Д. не столько разрушает, сколько сталкивает, разбирает ради выявления латентно существующих явлений. Основные объекты деконструирования — излюбленные французскими теоретиками означающее и означаемое, речь, письмо, контекст, бессознательное и другие понятия на границах лингвистики и психологии. Иными словами, идеальным полем для Д. является, как положено, искусство, которое отличается (и это более чем традиционная, даже банальная дифференциация) от цивилизационных наработок науки, религии, социологии и т. п. Именно здесь происходит деконструктивное смещение, сталкивание, смешение языков и стилей, пересечение границ и нарушение табу. На первый план Деррида и его

последователи выдвигают произвольность и оригинальность знака. Знак ничего не означает, не имеет опоры в виде означаемого (конкретной материальной вещи или явления), мир знаков давно стал самодостаточным, и одно означающее отсылает лишь к другому означающему.

Вполне логично, что после такой Д. знака на очереди — столь же важные письмо и речь. Привилегия последней как непосредственного средства коммуникации оспаривается: со времен Платона вплоть до новейшего времени вся философия была и остается письменной. Коммуникативные свойства письма намного выше и важнее, письмо — символическая модель мышления, более совершенная, нежели речь; Деррида даже вводит понятие архиписьма — объединяющего свойства и письма, и речи.

Но особенно привлекательна для современного искусства Д. контекста. Поскольку, как уже указано выше, контексты речи и письма совершенно разные, то любой элемент языка искусства может быть свободно перенесен в другой жанровый, культурный, политический, социальный контекст или же просто вырван из него. И текст, и контекст открыты всем знаковым потокам, вписаны в более широкие контексты, все влияет на все.

Так Д. стала одним из самых фундаментальных оправданий постмодернизма, занимающимся именно таким смешением. Деконструктивные методы опрокидывают традиционную вертикаль духовного и земного, сакрального и профанного, сводят воедино высокое и низкое. Результаты — противоречивые, от гениальных экспериментов Джеймса Джойса («Улисс», «Поминки по Финнегану»), о Д.,

вропрочем, и не знавшего, до однообразной скандальности В. Сорокина и художников позднего *концептуализма*.

Присвоение Д. постмодерном, Впрочем, не может быть слишком долгим — хотя бы потому, что сама Д., если исходить из написанного Деррида, не может оставаться на одном месте. Разобрать одно, чтобы собрать нечто совершенно иное, — такая игра всегда будет привлекать художников и интеллектуалов. Там, где упала одна вертикаль, воздвигаются множество новых — вот уже наступает восторг нового тысячелетия, пафос войны с терроризмом, *паранойя* экологической, демографической, космогонической катастрофы.

Но, сколь грозно ни выглядела *бомба*, собранная поднаторевшими руками, всегда найдется пара других, столь же искусственных рук, руководимых не в меру любопытным умом, чтобы разобрать, собрать и получить на выходе черт-те что, что угодно, кроме взрыва. [Д. Десятерик]

СМ.: *Другая проза, Игра, Ирония, Концептуализм, Постмодернизм, Симулякр, Соц-арт, Шизоанализ.*



Диджей за работой

ДИДЖЕЙ (англ. dj, сокращенное от диск-жокей) — в сегодняшнем понимании — тот, кто манипулирует разнородными музыкальными фрагментами для создания единой, целостной композиции (микс).

Собственно, диск-жокей до определенного времени воспринимался и в СССР, и на Западе как некое подобие массовика-затейника. Функции он исполнял нехитрые — вовремя поменять пластинку с новой песней в радиоэфире или на вечеринке, произнести несколько подбадривающих фраз. Положение дел



изменилось благодаря Ямайке и афроамериканской общине Нью-Йорка, — мощнейшим источникам инноваций в поп-культуре. В конце 1960-х годов, во время бурной эмансипации черных, континентальные братья позаимствовали с острова невиданные доселе сдвоенные вертушки, а также главенствующую роль Д. — не просто безропотного жонглера винилом, но истинного хозяина вечеринки. В свою очередь, Нью-Йорк дал новой традиции адекватную форму — ночной клуб. Уже с середины 1970-х годов диджеи стали неоспоримыми лидерами музыкального космоса черных гетто, помешанных на рэпе, хип-хопе и фанке. Однако настоящая революция в ремесле состоялась при повсеместном утверждении *техно* в 1980-х годах. Если доселе Д. считали «мастерами церемоний» (американское «МС», «master of ceremonies»), работавшими с уже готовым материалом, то ныне произошло казавшееся невозможным — они сами стали производить музыку, компоновать из некоего набора базовых элементов весьма изощренные произведения. Так вне устоявшейся иерархии шоу-бизнеса появился целый океан электронной вольницы: ведь диджеи не просто вели вечеринки, но и создавали каждый сезон десятки новых стилей. О диджеистве заговорили как о новом панке: вновь торжествовали принципы общедоступности (каждый мог, вооружившись вертушками, делать полноценное шоу), дешевизны (аппаратуры)

и близости к аудитории (обеспечивавшейся форматом клуба). Живое исполнение значительно сдало позиции: ведь и пресловутый драйв, и прихотливость ритма, а главное, завораживающая непрерывность музыкального полотна — все это было подвластно Д. даже средней руки, не говоря уже о профессионалах. Причем и классическое понятие виртуозности потеснила информированность как таковая: неважно, насколько ловко имярек владеет инструментом, гораздо ценнее его коллекция ритмов, экзотических мелодий, шумовых фрагментов, акустических эффектов, специальных диджейских пластинок, а также умение составлять из этой обширной азбуки более-менее захватывающий звуковой текст.

В СССР современный вариант диджеяства усвоили почти вовремя: уже в конце 1980-х годов в Ленинграде прошли первые техно-вечеринки. Правда, тогда общее внимание было приковано к тотально торжествующему *року*. Окончательная смена фигур произошла к середине 1990-х годов: место героя с гитарой и микрофоном занял незаметный оператор, затерянный в глубине клубного интерьера. Был в этом умалении некоторый почти революци-

онный шарм, сродни отказу от потребления потока ярких упаковок, подменившего культуру в *обществе спектакля*. Обезличивающий потенциал *рейва* сказался тут в полной мере; однако, все равно, с течением времени появились и свои звезды, и свой *андерграунд*.

Сегодня, когда техноидная эйфория миновала, диджеинг превращается в обычное околomuзыкальное ремесло, продаваемое и покупаемое. Но именно в этой обычности — залог нового подъема. Так Тимоти Лири под конец жизни становится за вертушки, чтобы проповедовать психоделическое восстание детям тех, кто слушал его еще в конце 1960-х годов; так петербургские художники переносят свои эксперименты в звук; так грохочут басовые динамики во время вечеринок в *скваутах* и *социальных центрах*. Д.-радикал столь же возможен, как и рок-бунтарь: важна не форма, но тот, кто вновь и вновь осваивает ее. [Д. Десятерик]

СМ.: *Клуб, Рейв, Техно, Хип-хоп.*

ДИСКУРС (от фр. discours — речь, рассуждение) — тип письма, текста, высказывания, предполагающий прямое обращение к слушателю, исходящее от говорящего (автора высказывания).

Термин введен швейцарским лингвистом Ф. де Соссюром (1857–1913). Согласно Соссюру, Д. — индивидуальный акт говорения и слушания; фраза принадлежит речи, а не языку или повествованию, поскольку повествование как таковое отчуждает высказывание, «события словно повествуют сами по себе». Речь, в свою очередь, — не только устное высказывание, но широчайшее текстуальное понятие. Иными словами, Д. — «это также



масса текстов, воспроизводящих различную устную речь или заимствующих у нее манеру и цели: переписка, мемуары, драматургия, дидактические труды — словом, любые жанры, где кто-либо обращается к кому-либо, высказывается как говорящий и организует сказанное» (Э. Бенвенист; цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991).

Понятие Д. было широко усвоено наукой о языке, вошло в структурализм и постструктурализм как одно из базовых, активно используется в литературной критике, культурологии, искусствоведении, публицистике. В интерпретациях поздних структуралистов (Р. Барт, Ж. Деррида), тем более благодаря активному и разноплановому использованию, концепт Д. обрел идеологический оттенок.

На сегодня Д. является синонимом идеологической линии, проводимой той или иной художественной, политической или социальной группой. В условиях информационного взрыва, нарастающей пестроты социокультурного поля дискурсивная определенность крайне важна, чтобы найти свой сегмент аудитории среди глобального многоголосья.

Это связано с тем, что любая публичная деятельность является текстовой. Политический плакат или телепередача, авангардный роман либо уличный *перформанс*, речь в парламенте или на митинге, выставка концептуального искусства, террористическая акция, правительственное постановление, *артхаусный* фильм, экспериментально остранный спектакль — являют собой совокупности знаков, то есть тексты — словесные либо визуальные, явно предполагающие адресата. Потому и можно говорить о разного рода Д., каждый раз зависящих от того, кто

«говорит» или «пишет». Официальный Д., к примеру, чаще всего является регулирующим, нормирующим, а то и репрессивным. Д. *концептуализма*, в свою очередь — ироничен, открыт для постоянных перетолкований и комментирования, а Д. *артхауса* — герметичный, претендующий на самодостаточность и замкнутость (но с постоянными «защепками» для побуждения зрителя к интеллектуальной работе), или, напротив, лирический, либо провоцирующий (как, к примеру, в последних фильмах Ларса фон Триера и Такеши Китано — все зависит от режиссера), рассчитанный на немедленную эмоциональную реакцию. Д. легального политика подчинен цели (власть для себя, благосостояние для избирателя), террористический тип высказывания — Д. эффекта, максимального информационного эха. Примеры можно множить: «зеленый» экологический Д., Д. *психоделической* революции, феминизма, сексуальных и национальных меньшинств.

Дискурсивное многоголосье — это как раз та определенность, политическая и культурная, которая позволяет игнорировать шаткие конструкции «конца истории», «ситуации постмодернизма» и тому подобные поэмы к всеобщей дряблости. Голос, проговаривающий свою речь, способен не только преодолеть любые барьеры, но и оставить позади самую смерть. Ведь небытие, в конце концов, — не более чем одно из многих других слов. [Д. Десятерик]

СМ.: *Группа, Деконструкция, Другая проза, Концептуализм, Постмодернизм, Провокация, Секта.*

ДОГМА, точнее **ДОГМА-95**, — киноманифест группы западных авторов (основатели — датчане Т. Винтерберг, Л. фон Триер — на данный

момент оба работают в совершенно противоположной эстетике), на некоторое время обусловивший альтернативную общепринятой творческую практику в кинематографе.

Д. — попытка противостояния европейского кино 1990-х годов всевластью технологии, грязная перчатка, брошенная не знающему пределов индивидуализму. Парадокс Д. в том, что алкая ограничений, она зрит искомый идеал в формах откровенно растрепанных, неряшливых, на первый взгляд, неаппетитных. «Обет целомудрия» из десяти правил предусматривает, в частности, отрицание грима, декораций, искусственного освещения, спецтрюков, вообще иллюзии, наложенной музыки, а также от участия кинозвезд (впрочем, все правила постоянно и понемногу нарушаются). Нетронутыми остаются цвет и широкий формат. «Догматики» используют ручную цифровую камеру, синхронную звукозапись, и, как советские художники-бойчукисты 1920-х годов, практикуют безымянность, — хотя личность каждого из авторов обнародуется по мере прохождения ленты в прокат; зато каждый из фильмов Д. получает порядковый номер. Отсюда — определение Д. как «коллективной, очень дисциплинирующей акции, в которой есть что-то милитаристское» (Триер). Также «суть Д. — в перфекционизме, стремлении к совершенству... делать свою работу лучше, если над тобой висят четкие правила» (Доне Шерфиг, участница Д., автор «Итальянского языка для начинающих», 2001).

Ни один из этих пунктов не является исключительно догматическим, ближайшие предшественники — итальянский неореализм и французская «новая волна». Многие из находок Триера и компании

сегодня растиражированы или творчески переосмыслены авторами, в целом чуждыми принципам Д. Обычный прием фильмов Д. — пограничная ситуация, преломившаяся в ячейке разноматных отщепенцев (эмигранты, умственно отсталые, просто неудачники по жизни), что заставляет вспомнить о романах Достоевского. Частым является мотив имитации-мутации («Последняя песнь Мифунэ» К. Г. Якобсена, 1999 — скандинавский вариант «жизни с дураком»), шутовского обличения «на грани нервного срыва», истерического поступка, почти не влекущего за собою последствий, «стриптиза человеческой натуры» («Король жив» К. Леринга, 2000). Герои Д., — как и их создатели — стремятся внести раскол в чопорное буржуазное общество, где, по выражению одного из героев «Торжества» Винтерберга, полы в доме моются ежедневно на протяжении 50 лет, — что не пугает его обитателей от унижительного инцеста. Настрой фильмов Д. камерен, почти интимен, ведь площадка действия — чаще всего семейная крепость, куда врывается праздник хаоса.

Постсоветское кино было и остается догматическим — в традиционном смысле слова; страна «святой простоты» остается чужда живительному процессу опрощения. Неудивительно, что единственный работавший в СССР режиссер, чьи произведения во многом предвещают идеи Д., Отар Иоселиани, нынче прекрасно вписался в контекст западного кино. Сами о том не догадываясь, продолжателями дела Д. — еще и в силу цензуры и ограниченности средств — являются иранские кинематографисты («Цвет черешни» А. Кьяростами).

И хотя Д. вдохновляются столь разные режиссеры, как П. Мориси, М. Фиггис, Х. Корин, а Д.-филь-



Догма № 2: «Идиоты»

мы стали практически статьей датского экспорта, западное кино все же движется по пути возрастающей искусственности и технической оснащенности — от европейской «Амели» до американской «Матрицы». Д. была кратким антрактом, передышкой перед последующим наращиванием скоростей. Тем не менее, пользуясь словами персонажа фильма Леринга, «пока есть дерьмо — есть надежда». [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Артхаус, Некрореализм, Параллельное кино.*

ДРУГАЯ ПРОЗА — корпус текстов, сложившийся в 1970–1980-е годы вне официальной советской литературы, игнорируемый и не признаваемый ею.

Важно сразу же провести различие между Д. П. и диссидентским творчеством: она была с самого начала принципиально неидеологична. Способом видения здесь стал всеразьедающий, мрачный скептицизм, во главу угла легло равнодушие, помноженное на сомнение. Опять же, это было не сомнение ниспровергателей, но, скорее, нечто вроде бытийной сартровской тошноты. По «другим текстам» можно было понять, что авторов тошнит от всего: морализма и политики, пафоса и лирической исповедальности, классической литературы и религии, института семьи и любых институтов вообще. Особое неприятие вызывала учительская традиция русской классики.

Человек в Д. П. не звучал гордо, он вообще никак не звучал — он, скорее... смердел. Выделял физиологическое всеми порами. Но при этом оставался абсолютно закрыт, у его поступков не было ни оправданий, ни мотиваций. Отсюда — перманентная невменяемость. Дей-

ствующие лица Д. П. зачастую неадекватны, просто безумны или подвержены самым необычным маниям и фобиям. При этом на их более подробную прорисовку авторы просто не считают нужным тратить время. Достаточно имени, возраста, пола, пары портретных черт — почти как в анкете. Ломается и привычный строй речи: *матерный* слог становится столь же расхожим приемом, как, например, заушь (до того надежно захороненная в эпохе футуристов) или «поток сознания».

Насилие, отраженное в речи, откликается насилием, захлестывающим сюжеты. Убийство и *самоубийство* уже не являются чем-то экстраординарным; интересны способы и подробности. И даже много больше: избиения и унижения, подробные *порнографические* сцены, все виды половых извращений, пытки, канибализм, копрофагия. Излишними, опять-таки, оказываются слишком человеческие реакции на все это: достаточно все тех же выделений от слишком сильного шока, криков боли или наслаждения. Наслаждения даже, пожалуй, больше. Действительно, герои Д. П. способны получать удовольствие абсолютно от всего. Они смакуют жизнь, смакуют смерть. Но — никакой мизантропии. Д. П. (и в этом ее странное родство с Достоевским, еще более — с Гоголем) — скандальна внутренне, она изобилует абсурдными ситуациями. Даже самые жуткие сцены описаны так, что выглядят в первую очередь как чудовищная нелепость, скорее, не пугают, а вызывают ухмылку. Таковы, например, «поганенькие человечки» Юрия Мамлеева, которые превращают собственную жизнь в диковатый цирк. Впрочем, у Мамлеева, декларирующего умеренный консерватизм, какая-никакая рефлексия еще

остается. Владимир Сорокин и Егор Радов идут дальше: все унижения, оскорбления и мучения проходят как часть холодноватой *игры*, никто ни о чем не переживает, только реагирует на разнообразные раздражители. Тут уже все персонажи — нечто вроде человекообразного орнамента на поверхности языковых игрищ. Сорокин бесконечно тасует стили, пользуясь одним, но всегда безотказным приемом: в какой-то момент тщательно выстраиваемое, линейное, похожее сразу на всю русскую литературу повествование сходит с ума. И начинается чудовищный кавардак, со всеми уже перечисленными признаками; впрочем, более всего Сорокин любит человеческие фекалии и антропофагию, Радов — *наркотики*. Соответственно, у одного мир выглядит как сцена из искаженного соцреалистического романа, а у другого — как галлюцинация бывшего «торчка». Смачный коктейль из психоделики и добротного мистицизма предлагала в своих рассказах Юлия Кисина. Типологически сходный с сорокинским подход и у Саши Соколова, но тут тщательно взлелеянная старообразность стиля становится слишком навязчивой: персонажи, ситуации, метафоры скроены прихотливо и для суровых российских мест диковинно, но приедаются еще быстрее, чем монстры Сорокина и Мамлеева.

Близок к Д. П. и Виктор Ерофеев, умело соединяющий в своих романах порнографию, эсхатологию и умеренный традиционализм. Впрочем, что у него получается лучше всего — это предъявлять счет к российской классике по любому поводу. Витающий над оной призрак морализма, похоже, страшит Ерофеева намного больше, чем самые лихие выходки коллег по цеху. Не так у Эдуарда Лимонова. Его ранние,

наиболее известные тексты полны глубочайшего искреннего отчаяния; он матерится, бунтует и терзает свою плоть все новыми наслаждениями, потому что страшится оказаться в ситуации буржуазной, предсказуемой — отсюда и его дальнейшее знаменитое превращение в собственного героя, отстраивание жизни по намеченному сюжету.

Конечно, истекшая желчью и ядом Д. П. изначально не претендовала на складывание в определенную школу. Но достаточно и того, что она выругалась и выблевалась за все столетия насильственного целеполагания и чуткого руководства, цензуры и революционного узкокобия, цеховой субординации и школярского долженствования. То есть произошла своеобразная санация словесности, во многом однобокая, но достаточная для того, чтобы освободить следующее поколение писателей от тяжеловесных призраков прошлого. [Д. Десятерик]

СМ.: *Евразийство, Готы, Киберпанк, Мат, НБП, Постмодернизм, Провокация, Пустотность, Сетература, Чернуха.*

ЕВРАЗИЙСТВО — концепция русской культуры как феномена, который соединяет в себе западные и восточные черты, но не относится ни к Востоку, ни к Западу. Впервые была сформулирована основателем Пражского лингвистического кружка, филологом Николаем Трубецким в работе «Европа и Человечество».

Антисоветское Е. эмигрантских мыслителей (1921–1929) было реакцией на крах Российской империи. Вместо феодального культа монархии и вассальной зависимости родовой знати окраин от центра была нужна новая концепция, приемлемая как для военной диктатуры, так

и для республики, отрицающая экономический детерминизм, борьбу классов, необходимость освобождения наций. Не столь явно, но не менее интенсивно Е. развивалось и в СССР.

Советская элита начала принимать «особый путь» России и прочий имперский багаж в конце сороковых годов, но прорывом стало возрождение концепции триединства русских, украинцев и белорусов, как наследников Киевской Руси, во время празднования 300-летия Переяславской Рады (1954), когда Украине был передан Крым.

Это — год рождения советского Е. Сворачивание программы мировой революции, исходя из которой строились национальные отношения в СССР, компенсировалось идеологией, сочетающей русский традиционализм и коммунизм. Как следствие, в период оттепели советский патриотизм и либеральный шестидесятилетний «космополитизм» вошли в состояние непреодолимого конфликта, последствия которого ощутимы до сих пор. Советские «красно-коричневые» создали ряд произведений (наиболее известен роман Ивана Шевцова «Тля»), где в неявной форме отражены их идеи. Евразийские идеи развивал и историк Лев Гумилев. Его «этногенез» — по сути, история кочевников и оседлых жителей, прочитанная с евразийских позиций и оправдывающая славяно-тюркский характер Российской империи. Так цивилизационная схема (как успешный антипод марксизма), введенная в советскую науку, начала подтачивать официальную идеологию.

После 1991 года Е. в либеральной оболочке стало одним из суррогатов национальной идеи. А провозглашенное писателем Александром Прохановым соединение черносо-

тенно-монархических идей с державным сталинизмом дало Е. мощный толчок.

Носителями Е. являются не только «жидоеды» из числа традиционных почвенников, кропавших доносы в ЦК КПСС, но и вчерашние эстетические некрофилы и «садистики» из кружка Юрия Мамлеева в Южинском. Последние относили себя к внутреннему диссидентству, противостоявшему не только советскому официозу, но и либерализму «внешнего диссидентства». Программным для них был *самиздатовский* роман Мамлеева «Шатуны», повествующий о новом типе серийного убийцы, что совершает преступления не только ради собственной извращенности, но и во имя постижения некой эзотерической истины. Из этого кружка вышли Александр Дугин, Гейдар Джемаль и еще ряд деятелей *контркультуры* и альтернативной политики, необычайно востребованных впоследствии из-за их умения перевести белогвардейщину, европейский фашизм и сталинский большевизм в модных терминах «новых правых».

Стоит отметить наиболее ярких идеологов российского Е.

Наиболее близок к традиции полсвоенного «советского патриотизма» социолог Сергей Кара-Мурза. Адепты кличут его «народным философом». У него февраль 1917-го превращается в аналог 1991-го, а большевики в контрреволюционеры, что выступили против западного космополитизма, не понимая смысла своих действий. Затем, к счастью, родился Кара-Мурза и осознал истинный характер Октября силой своего интеллекта, — а также с помощью вульгаризированного Эриха Фромма и вырванных из исторического контекста мыслей Ленина, Грамши и Маркса. Причем из

последнего берутся определенные построения, направленные на критику капитализма и преломленные через призму особого пути России, в духе славянофильской и народнической позиций. Крах СССР рассматривается как падение особой «советской цивилизации», противостояние Советов и Запада как извечный конфликт цивилизаций. Творчество этого автора, столь легко перекинувшего мостик между сталинизмом и национал-социализмом, во многом созвучно с немецким историческим ревизионизмом, который ставит перед собой задачу обелить нацизм.

Антисоветскими, фашиствующими и мистическими были взгляды Александра Дугина. Его поколение вдохновлялось оккультизмом и околонуцистской теософией. В начале 1990-х годов Дугин вместе с Эдуардом Лимоновым участвовал в создании *Национал-большевистской партии*, смешивая нацизм, марксизм, анархизм и народничество. Получилось крайне воинственное Е.: объединение силой оружия территорий, заселенных русскими, дестабилизация сопредельных стран, установление российского доминирования на всем постсоветском пространстве и т. п. Позднее Дугин ценой разрыва с Лимоновым совершил поход во власть и создал свое движение «Евразия» с проправительственным имперским пропагандистом Михаилом Леонтьевым в руководстве. Сейчас Дугин проповедует единство интересов традиционного ислама, ультраправого сионизма и русского национализма.

Экономически Е. прописано слабо. Если Леонтьев склоняется к варианту ордолиберализма (мягкое ограничение свободы предпринимательства, когда бизнес в силу стремления к собственной выгоде вынужден подчиняться государству),

то «нацболы» и *младоконсерваторы* предлагают национализацию крупного бизнеса и сохранение чистника в самом низу экономической пирамиды. Программы по развитию отраслей нет, как нет и внятного ответа на вопрос, почему Россия должна идти именно этим путем.

Впрочем, похоже, что после провозглашения Анатолием Чубайсом проекта «либеральной Империи» Е. победило, с ним никто всерьез не спорит, — следовательно, оно начало умирать. [В. Задирака]

СМ.: *Младоконсерваторы, НБП, Телемизм.*

ЗЕЛЕНЫЕ — движение в защиту окружающей среды. Как явление политической жизни появляются на Западе, преимущественно в Германии, в 1970-х годах после краха новых левых. Тогда интеграция угнетаемых в общество потребления стала настолько очевидна, что борцы против капитализма и государства бросились искать новый антагонизм. В конце 1970-х годов З. действительно превратились в самый мощный антисистемный проект.

Стройной идеологии у З. не было — такая себе смесь из социализма, анархо-коммунизма, либертизма (передачи полномочий местным органам власти), борьбы за права животных, антиядерного пафоса и призывов к ограничению потребления. Главный догмат гласит, что капиталистическая экономика иррациональна и контрпродуктивна, создает не оправданное потребностями человека избыточное давление на окружающую среду, чреватое катастрофой, сравнимой по последствиям с ядерной войной. Варварская эксплуатация природных ресурсов ведет к их скорейшему исчерпанию, из-за чего прекратится индустриальное развитие, а возможно, и существова-

ние человечества. Значит, необходимо ограничить промышленные выбросы в воздух и воду, уже сегодня перейти к рациональному использованию ресурсов. Одна из самых больших страховок З. — парниковый эффект, разогрев атмосферы, ведущий к таянию льдов и глобальному наводнению. Хотя изменение климата действительно началось, конец света так и не наступил, а испуганные капиталисты договорились об ограничении выбросов в атмосферу. Чем доказали, что конфликт индустрии и природы глубок, но преодолим.

В любом случае, верх взяли З.-прагматики. Они и вошли в коалиционное правительство Германии. С ними связано политическое поражение партии: бомбардировки в Сербии и первое после Второй мировой участие федеральных войск в операциях за рубежом стали возможны при содействии правительства, в котором «зеленый» Йошка Фишер (бывший леворадикал и уличный боец с полицией) занимал пост министра иностранных дел. Показательна и внутренняя политика З., например, голосование за ограничение прав иммигрантов на въезд в Германию.

Экологические требования стали составной частью программ большинства парламентских и внепарламентских партий. Даже часть нацистских группировок начала выступать под лозунгами защиты окружающей среды. В то же время в развивающихся и постсоциалистических странах экологическое движение подвергается критике со стороны традиционных левых не только как заговор монополий, направленный на ограничение развития (Латинская Америка), но и как несостоятельное с точки зрения здравого смысла (Восточная Европа). Например, в конце 1990-х годов в реках Луганской области (Украи-

на) появились раки — развал промышленности сделал окружающую среду более пригодной для животных, но люди при этом погрязли в нищете и безысходности. Борьба середины 1990-х годов против Одесского нефтяного терминала, объективно вредного для окружающей среды, сейчас может рассматриваться как проект сохранения российской транспортной монополии на нефть Каспия (более цивилизованный метод, чем фактическое расчленение Грузии с помощью войск РФ и вооруженных сепаратистов).

Экология часто является инструментом монополий в их борьбе друг с другом. На Украине и в Грузии партии З. на определенном этапе стали полигоном, где молодые представители государственной и корпоративной бюрократии набирались опыта или реализовывали свои политические амбиции. А радикальные экологи России и Украины (наподобие «Хранителей радуги») растворились в системе коррумпированных неправительственных организаций. Экономическая мотивация — грантов на всех не хватит — стала причиной, по которой активисты не очень стремились к расширению числа участников. Падение актуальности З. идей в мире усилило кризис экологического движения и в СНГ. На данный момент «пациент скорее мертв, чем жив». [В. Задирака]

СМ.: Анархизм, Антиглобализм, Радикал.

ЗИППИ (от Zen professional pagans — профессиональные язычники, вдохновленные дзенем) — новая субкультура, родившаяся в середине девяностых годов на пересечении *рейва* и реликтовой идеологии *хиппи* шестидесятых.

Генезис движения таков. Бывший британский хиппи-шестидесятник по



Предвыборный плакат «зеленых» с ликом Йошки Фишера: «Снаружи министр, внутри — «зеленый»

имени Фрейзер Кларк, чудом доживший до наших дней, от всего, что он перенюхал и выкушал за жизнь, окончательно сплавился мозгами и решил привить молодым коллегам любовь к электронной культуре. Раннее Кларк жил, как и полагается порядочным людям: потреблял *психоделики*, путешествовал по Индии и Дальнему Востоку. В 1980 году вернулся в Лондон. Вместо того чтобы, как и полагается старым *радикалам*, переквалифицироваться в клерка, стал издавать подрывной листок на манер *тактических медиа Encyclopedia Psychedelica International*. Каким-то чудесным образом Кларк понял и принял *рейв*, начал проводить вечеринки в Лондоне и окрестностях. Тут кстати подоспела премьер-консерватор Маргарет Тэтчер с ее запретом на фестивали под открытым небом. Естественно, благодаря запрету начало развиваться движение за преодоление ононого. Кларк открыл клуб «Мегатриполис», наспигованный *техно*, лазерами, хиппи, дешевой едой и проповедями выживших психоделических гуру. Но душа просилась на волю. Навоевавшись с тупыми тори, Кларк решил, что пришло время покорить мир, идеология у него была:

«Система рушится, необходимо снизить потребление на 75%. Если Запад пойдет на это, не будет никаких проблем с экологией. Как же можно убедить миллионы людей добровольно уменьшить свои потребности? Надо создать новый стиль жизни — стиль З. — и сделать его модным. А для этого надо начать с Англии, где зарождается молодежная мода, утвердиться там, а потом перескочить в Америку, которая контролирует большинство средств массовой информации. А оттуда уже можно распространять свои идеи по всему миру».

Весной 1999 года он выдвинул план «Zippi gponoia tour», что значит «Тур провидения З.» Успех был полный: за три месяца — 40 тысяч откликов. В июне того же года Кларк с 14 последователями десантировался в Нью-Йорке, спали чуть ли не в бомжатниках, захватили редакцию какого-то ни в чем не повинного журнала, сошлись с Теренсом Макхеной, провели с ним несколько *акций* и, вдохновленные, двинулись в Колорадо. Рейд столкнулся, однако, с противодействием местного населения. Первый продюсер, которого кларковцы сумели привлечь, был избит местными, а потом арестован. Следующий доброхот согласился дать 750 тысяч долларов, но на совершенно кабальных условиях. З. в ответ переместились в Калифорнию, по пути сделав рейв в горах Колорадо, еще парочку таких же проделок в других местах. Их начали сравнивать с «кислотными проказниками» Кена Кизи. После ряда неудачных попыток состоялся, наконец, грандиозный «Мегарейв Большого Каньона». Динамики разместили на лоне природы, лазерные лучи направили в небеса, а все начинание, соответственно, пропитали индейско-буддийско-марихуановым духом.

Хиппарь такое электрифицированное вторжение пока что воспринимают кисло (во всех смыслах), однако термин З., означающий новую генерацию, то ли мать-природу перепутавшую с танцполом, то ли дискотеку превратившую в джунгли, уже вовсю гуляет по андерграундным и официальным журналам.

На просторах СНГ осторожные начатки движения наблюдаются на гоа-транс-вечеринках, когда диджейские супербасы сотрясают клубы дыма от восточных благовоний, а среди подтянутых технофриков

нет-нет да и мелькнет расхлябанная, патлатая фигура.

З. имеют массу недостатков, которые их могут очень быстро похоронить. Но, в конце концов, у каждого свой способ достичь либо избежать бессмертия. [Д. Десятерик]

СМ.: *Диджей, Кислота, Контркультура, АСД, Психоделия, Рейв, Техно, Хиппи.*

ЗРЕЛИЩЕ — визуально и акустически насыщенное сочетание образов, действий, процессов, возникшее спонтанно, или же подготовленное силами отдельных индивидов (группой) — последних, чаще всего, называют режиссерами.

Со скачкообразным развитием визуальных технологий З. приобрело массу функций, ранее ему почти не свойственных, стало инструментом политической, идеологической борьбы, орудием бунта, восстания и шока; более того, получило новое воплощение в *виртуальной реальности*, где стало одним из средств общения, потеснив даже вербальную информацию.

Современному художнику недостаточно просто создать талантливое произведение — еще и необходимо произвести максимально эффектный жест, на произведение указывающий. Отсюда формирование и невероятный расцвет «искусства действия», поток *перформансов, хэппенингов, инсталляций*, ставших на сегодня преобладающими жанрами актуального творчества. Любой политической силе необходимо не просто выступить с убедительной программой, но и манифестировать себя в ярком, выпадающем из обыденности, действе. Публичная политика в новом качестве предельно театрализована, причем статистами зачастую служит чуть ли не весь социум, а декорациями — вся страна. З. также стало одним из

наиболее прибыльных продуктов. В околмузыкальном шоу-бизнесе, *мейнстриме* голливудского кинематографа, на *телевидении* обращаются колоссальные деньги. Корпорации, работающие в этих сферах, — фирмы грамзаписи, американские *мейджоры*, медиа-холдинги, — производят зрелища конвейерным способом, сводя к минимуму их эстетическую ценность.

По существу, современное постиндустриальное общество стало шоу-обществом, обществом спектакля. Важнейшая попытка осмысления и критики глобального З. сделана в труде «Общество спектакля» французского радикала Ги Дебора. Парадокс, однако, в том, что восставшие в 1968 году студенты, во многом руководствовавшиеся идеями Дебора и созданного им «Ситуационистского Интернационала», по сути, симпровизировали на улицах Парижа великолепное, масштабное, приковавшее к себе взгляды всего мира, З. Но ни одна *революция* и не может быть «нон-спектаклярной».

Точно так же и З. не может быть «плохим» или «хорошим» в этическом смысле. З. можно уподобить фундаментальной стихии социума, вроде воздуха или воды в природе; плазме, пронизывающей все культурное поле. Столь большую энергию можно использовать в любых целях, в том числе и в созидательных.

Кроме того, маленькое, но продуманное З. способно перечеркнуть самое огромное, дорогостоящее, но безвкусное и глупое шоу. Главное — хорошая постановка. [Д. Десятерик]

СМ.: *Акция, Вербатим, Готы, Мейджор, Перформанс, Попкорн, Революция, Ролевые игры, Ситуационизм, Театр жестокости, Хэппенинг.*

ИГРА — сквозной прием и важнейшее понятие актуального искусства последних 20–25 лет.

В ситуации *постмодернизма* понятие И. как изображения, подражания, воссоздания и воспроизведения образов в значительной степени отступило перед И. *иронической*, острающей. Сценой в постмодерне становятся не только подмостки театра, но все пространство культуры, весь объем языка. Постмодернизм играет форматами, жанрами, сюжетами, стилями, в конечном счете, — языками. Иерархия ценностей опрокидывается, местом творения становится не храм искусства, но поле для И. При этом — правил нет, нет и противника — общественных пороков, устаревшего «папиного» искусства, надмирных идей. Вернее, все это есть, но как удобные элементы для составления очередной комбинации игроков. Полная взаимозаменяемость, тотальный футбол. Побеждает, в большинстве случаев, зритель — ибо смешение высокого и низкого происходит, как правило, в весьма занятой форме. В галереях, на страницах романов, на экранах наступает время *аттракциона*, и, в лучших традициях семиотики, комментарий уже не отличить от самого произведения, а описание становится едва ли не преваляющим приемом.

В социальной жизни аналогичный процесс выливается в общую театрализацию и появление все новых ритуалов. XX век стал эпохой массовидных зрелищ, исполнителями которых становились не отдельные актеры, но массы; от открытия Олимпиады до фашистского митинга, от парада на Красной площади до напряженного футбольного матча. И. принимает самые бесчеловечные, даже не театральные, но литературные формы, когда тысячи выстроенных по определенным схемам людей

становятся чем-то вроде строк единого текста, иногда даже в буквальном смысле. И, как обратная сторона — актуализированная *ситуационизмом* и ультралевым движением фигура протагониста-одиночки, играющего роль героя, *террориста*, диссидента, жертвы режима или социальных условий, но обязательно — уникального, единственного.

Такая И. единицы и толпы продолжают и сейчас, даже острее, чем прежде, вопреки жупелу «конца истории». Игры постмодернистов, патриотов, революционеров и террористов, массовки антитеррористов и *антиглобалистов*, призовые забеги в лучшее будущее, часто со стихийной драматургией, но с недурственной режиссурой и, главное, с отличными, бесподобными исполнителями — вселяют уверенность, что главная И. еще не окончена. [Д. Десятерик]

СМ.: *Дискурс, Ирония, Концептуализм, Монтаж аттракционов, Перформанс, Постмодернизм, Ролевые игры, Симулякр, Ситуационализм, Соц-арт, Ультрафас.*

ИНСТАЛЛЯЦИЯ (англ. installation — установка, проведение, назначение на должность) — пространственный арт-объект, обычно многосоставный. Как ведущий жанр современного изобразительного искусства возникает на зрелом этапе западного модернизма 1960–1970-х годов (первые опыты легко обнаружить у Марселя Дюшана в его творчестве 1910-х годов; СМ.: *рэди-мейд*), на грани истощения образной выразительности скульптуры и усиливающихся новаций в области живописи. И. использует тело картины (у киевлянина А. Малых) или скульптуры (экс-даист М. Рэй, «Реставрированная Венера», 1936), преобразая его смысл в неравноправном симбиозе. Распро-



Гюнтер Юнкер
(р. 1930, Вендорф,
Мекленбург) — немецкий художник.

Учился в Висмаре и Берлине-Вейсензе, Дюссельдорфской академии (1955–1958, ее профессор с 1978 года). Первая персональная выставка состоялась в Милане в 1959 году. Член группы ZERO, Дюссельдорф (1961–1966). Издал десять выпусков газеты «Юнкер-цайтунг» (с 1968). Автор фильма «Черное помещение — белое помеще-

ние» (1972), декораций к операм Вагнера («Парсифаль», 1976; «Лоэнгрин», 1979). В 1983 году Юнкеру вручен Императорский перстень. Посетил Сибирь в 1984 году (также Японию, Китай, Монголию). Наиболее известен многочисленными инсталляциями с использованием гвоздей (с 1957), во второй половине шестидесяти обращался к кинетике.

или базальтовых глыб (у Й. Бойса в «Конце XX века», 1983). И. легко вписывается в классическую архитектуру («ВОДАГОНЬ» Ф. Плесси в Венеции, 2001). И. также сотрудничает с видео, принуждая его следовать собственной логике образа (что не исключение даже для Нам Джун Пайка), и сочетает вечное с суетным («Вечная стоянка» Армана, 1982: 60 автомобилей, вмурованных в 1600-тонной глыбе бетона), но доступен ей и бытовой мажор («Электрический стул» А. Дельви, 1999). Полнее всего И. выразилась в русле *минимализма*, хотя и *пост-модерн* не смог не воспользоваться ее удобной матрицей (И. Копыстанский в 1985–1986 годах составляет «Конструкции» из деформированных копий полотен старых мастеров), и она служила отдушиной для мастеров поп-арта (Р. Раушенберг). И. как жизнь — или как пицца: для нее годится все или почти все (с той разницей, что в И. отсутствуют непременно пищевые ингредиенты вроде сыра и томатов, то есть в И., соответственно, больше свободы).

Последние 15–20 лет И. у нас прочно заняла надлежащую ей нишу, разрастание которой, однако, не предвидится ввиду некоммерческого характера этого, наверное, самого емкого и универсального жанра современного искусства. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Видеоарт, Медиа-арт, Объект, Реди-мейд.*

ИРОНИЯ (от др.-греч. ειρωνεία — при творство, отговорка) — 1) философско-эстетический прием, основанный на расхождении между замыслом и результатом, зачастую замыслу противоположным; 2) скептическое отношение к реальности, один из лучших способов сомнения, природное свойство рационального ума.

страня экспансию в традиционных направлениях, И. одновременно генерирует сопредельные изобразительные жанры: разросшаяся, разбухшая И., захватившая плоскость стен — энвайронмент, а ее сокращенный вариант, сведенный до уровня компактной плоскости — ассамбляж. И. — достаточно адекватное зеркало творческих исканий второй половины XX века (уже И. Ансельма Кифера «Летающая палитра», 1983, можно воспринять как метафору современной живописи). И. может реализовываться в формах языческого капища («Врата Солнца» Г. Вышеславского, Киев, 1989) и алтаря (И. москвичей И. Макаревича, Е. Елагиной, посвященная старой писательнице Новиковой-Вашенцевой, 1995), мебели («Шкаф из Вандеи», Ж. А. Вильма, 1989) и музыкальной шкатулки («Военный гроб. Ответ Маринетти», Г. Юнкера, 1968: И., сопровождаемая шумами Сталинграда 1942 года), вариации неисчерпаемы. Инсталляторы используют любые материалы — от пластилина («Народ Хо», С. Мартынич, И. Степина, 1992) до дерьма (П. Мандзони, 1961), — но не отказываются от антиквариата (И. одессита А. Лисовского) или вполне архаичных материалов, вроде древесной лозы (плетения украинки Т. Бабак 1990-х годов)



«Стул № 2»
Гюнтера Юнкера

Уже в Древней Греции иронизирование стало особым искусством, возведенным в ранг риторического приема. Со времен немецких романтиков (формулировка трагической И., возникающей вследствие конфликта между субъективной волей автора, героя и всемогущим слепым и беспощадным судьбой, или И. судьбы дана Ф. Шлегелем в 1814 году) сопутствует любой возвышенности и пафосу. Ведь ироник (*eirōn*), разгадывая И. или же умело пользуясь ею, поднимается над обыденностью, смеется над судьбой, над всем, что порождает страх, добиваясь результата за счет издевательства, притворства, насмешливого сталкивания противоположностей. Оттого в последние два столетия И. эквивалентна особой жизненной позиции.

И. является эффективным способом противостоять «свинцовым мерзостям» жизни, сопротивляться сколь угодно жестоким политическим установлениям, отрезвляться среди массовой истерии, в том числе и проверять на прочность собственные иллюзии. Именно потому с такой тщательностью сталинский и фашистский (а также любые иные диктаторские, *фундаменталистские*) режимы вытесняли малейшие признаки иронического стиля. Все должно было быть максимально серьезно, ведь холодок И. — тихий перманентный вызов, неподчинение на индивидуальной территории. Именно стократно усиленный пафос, лишенный, вопреки заветам Шлегеля, иронического противовеса, лег сокрушительной глыбой на Германию и СССР. Это привело к полному омертвлению официальной культуры и, в случае с СССР, к неизбежному появлению иронического подполья.

И., несмотря на блистательные образчики прошлого — «Похвала

глупости» Эразма Роттердамского, тексты Свифта, далека от сегодняшней злободневной клоунады сатириков. Скорее, сейчас это умение сохранять независимую отстраненность даже в наиболее возмутительных ситуациях. Такое умение держать дистанцию крайне благотворно для совершенствования формы произведения. Так, с 1980-х годов без значительных потерь существует целая школа поэтов-иронистов, пережившая иные современные ей направления, например, «метаметафористов». Насквозь ироничны по отношению к советской реальности были *соц-арт* и *концептуализм* — родные братья по *андерграунду*.

Теперь, во времена *новой искренности* и «новой автобиографии», И. применяется, скорее, по необходимости и не всегда удачно: все-таки это слишком специфическое растение, требующее особого общественного климата и необходимого количества независимых умов. Сегодня же общее моралистское устремление накладывается на странную войну всех против всех; диффузный террор откликается раздерганностью искусства во множестве сомнительных величин. И. — инструмент сродни скальпелю и незаменим в препарации твердых неподатливых социумов; однако и лучший скальпель бесполезен на болоте.

Но это ненадолго. Когда от нового пафоса начнет поташнивать не одну злую натуру, либерализма станет слишком много, а масскульт окончательно утратит инстинкт самосохранения, желчное жало И. вновь вопьется в умы — ради убийства и спасения. [Д. Десятерик]

СМ.: *Гонимо, Игра, Концептуализм, Монтаж аттракционов, Постмодернизм, Соц-арт, Стёб.*

Уже в Древней Греции иронизирование стало особым искусством, возведенным в ранг риторического приема. Со времен немецких романтиков (формулировка трагической И., возникающей вследствие конфликта между субъективной волей автора, героя и всемогуществом слепой и беспощадной судьбы, или И. судьбы дана Ф. Шлегелем в 1814 году) сопутствует любой возвышенности и пафосу. Ведь ироник (*eiron*), разгадывая И. или же умело пользуясь ею, поднимается над обыденностью, смеется над судьбой, над всем, что порождает страх, добиваясь результата за счет издевательства, притворства, насмешливого сталкивания противоположностей. Оттого в последние два столетия И. эквивалентна особой жизненной позиции.

И. является эффективным способом противостоять «свинцовым мерзостям» жизни, сопротивляться сколь угодно жестоким политическим установлениям, отрезвляться среди массовой истерии, в том числе и проверять на прочность собственные иллюзии. Именно потому с такой тщательностью сталинский и фашистский (а также любые иные диктаторские, *фундаменталистские*) режимы вытапывали малейшие признаки иронического стиля. Все должно было быть максимально серьезно, ведь холодок И. — тихий перманентный вызов, неподчинение на индивидуальной территории. Именно стократно усиленный пафос, лишенный, вопреки заветам Шлегеля, иронического противоядия, лег сокрушительной глыбой на Германию и СССР. Это привело к полному омертвлению официальной культуры и, в случае с СССР, к неизбежному появлению иронического подполья.

И., несмотря на блистательные образчики прошлого — «Похвала

глупости» Эразма Роттердамского, тексты Свифта, далека от сегодняшней злободневной клоунады сатириков. Скорее, сейчас это умение сохранять независимую отстраненность даже в наиболее возмутительных ситуациях. Такое умение держать дистанцию крайне благотворно для совершенствования формы произведения. Так, с 1980-х годов без значительных потерь существует целая школа поэтов-иронистов, пережившая иные современные ей направления, например, «метаметаморфистов». Насквозь ироничны по отношению к советской реальности были *соц-арт* и *концептуализм* — родные братья по *андеграунду*.

Теперь, во времена *новой искренности* и «новой автобиографии», И. применяется, скорее, по необходимости и не всегда удачно: все-таки это слишком специфическое растение, требующее особого общественного климата и необходимого количества независимых умов. Сегодня же общее моралистское устремление накладывается на странную войну всех против всех; диффузный террор откликается раздерганностью искусства во множестве сомнительных величин. И. — инструмент сродни скальпелю и незаменима в препарации твердых неподатливых социумов; однако и лучший скальпель бесполезен на болоте.

Но это ненадолго. Когда от нового пафоса начнет поташнивать не одну злую натуру, либерализм станет слишком много, а *масскульт* окончательно утратит инстинкт самосохранения, желчное жало И. вновь вопьется в умы — ради убийства и спасения. [Д. Десятерик]

СМ.: *Гонимо, Игра, Концептуализм, Монтаж аттракционов, Постмодернизм, Соц-арт, Стёб.*

КИБЕРПАНК — по одной версии, термин появился в 1980 году, в фантастическом журнале, издаваемом Айзеком Азимовым, как название рассказа Брюса Бетке, по другой — в кругу писателя, отца К., Брюса Стерлинга. Первым К.-романом стал «Нейромант» Уильяма Гибсона (1984).

Появление К. связано с распространением персональных компьютеров, благодаря чему материализовались многие научные идеи 1950–1960-х годов. Идеология прочитывается в названии: кибер — хай-тек, отрицание природы, панк — анархомаргиналы, бунт против культуры. Сочетание парадоксальное и потому привлекательное. В К.-литературе все синтетическое: одежда, наркотики, плоть, интеллект. Никакого экологизма, в гармонию никто не верит. Специфическое отношение к телесности: имплантанты, нанотехнологии, крионика увеличивают возможности тела, специальные приспособления позволяют осуществить запись сознания и перенос его в компьютер. Соответственно, важная тема — взаимодействие сознания с *виртуальными* мирами, данными в комплексе ощущений, а один из центральных конфликтов — столк-

новение человека с искусственным интеллектом, который начинает мыслить самопроизвольно. К. антигуманен (здесь человек — не мерило всех ценностей), мрачен, но, как сказал Брюс Стерлинг, «эта мрачность честна». Другое свойство — максимализм, по словам Стерлинга: «Во вселенной К. мысль о том, что существуют некие священные границы, в которых должен держаться человек, — заблуждение... границ, защищающих нас от самих себя, не существует».

Кибер-альтернатива плохо прижилась в киноиндустрии, несмотря на развитие спецэффектов. Вначале был «Бегущий по лезвию бритвы» Ридли Скотта по роману депрессивного фантаста Филиппа Дика, затем посредственный «Джонни-мнемоник» по Уильяму Гибсону. Чуть более интересны «Странные дни» Кэтрин Бигелоу. Малобюджетное исключение — фильм Дарена Аронофски «Пи», снятый всего за 70 тысяч долларов. Развлекательный «Газонокосильщик» и сериал «Дикие пальмы» объясняли обывателям *виртуальную реальность*; наиболее зримо это удалось братьям Вачовски в «Матрице», в строгом смысле К. не являющейся. Удачные примеры — «Нирвана» Габриэле Сальваторе и «ЭкзистенЦ» Дэвида Кроненберга, хотя в последнем почти отсутствует хай-тек. Напротив, изящный «Авалон» японца Мамору Осии формально относится к К., не соответствуя его духу.

В любом случае, К., так и не поднявшийся выше жанровой фантастики, скоро коммерциализировался (вплоть до тестов в *гламурных* журналах на «киберпанковость»). Стерлинг неоднократно объявлял о смерти течения. Энергия киберкультуры сосредоточилась в *хаках*. Сам К. стал уважаемым

Обои из матрицы



мейнстримом, в 1990-е годы — субкультурой калифорнийских яппи, дни проводивших в офисах Силиконовой долины, а по ночам изображавших суперменов в *Сети*, в 2000-е годы — увлечением подростков из физико-математических школ или первокурсников столичных вузов. В радикальной среде К. уже синонимичен плохому вкусу. [А. Курина]

СМ.: *Виртуальная реальность, Готы, Другая проза, Панк, Сеть, Хакер.*

КИСЛОТА — разговорное название психоделика ЛСД (диэтиламид лизергиновой кислоты). Производные от этого слова — «кислый», «кислотный» — используются для обозначения тех субкультурных явлений, произведений, направлений, которые, в той или иной степени, инспирированы экспериментами с К.

Пожалуй, никакое иное вещество, кроме, разве что, опиума, не имеет столь богатого культурного контекста, несмотря на относительно недолгую (чуть более 40 лет) историю применения. К. теснейшим образом связана со становлением и расцветом рок-музыки. Именно кислотный рок (acid-rock) стал одним из наиболее влиятельных музыкальных явлений в 1960-е годы, точно так же как эйсид-хаус (acid-house), без преувеличения, превратился чуть ли не в синоним музыки *техно*. Общее в этих двух стилях, вообще во всей музыке, рожденной под влиянием ЛСД, — особый «кислотный» звук, основанный на сочетании усложненного ритма, вплетении в ткань композиции причудливых нюансов в виде еле слышных высоких или мало-различимых сверхнизких звуков. Хорошо выстроенное кислотное произведение приобретает своего рода звуковую глубину, в которую вытягивается слушатель, переживаю-

щий, таким образом, подобие ЛСД-трипа (путешествия), не говоря уже о богатстве ассоциаций. Эффект, естественно, многократно усиливается при параллельном приеме собственно психоделика — что практиковали апологеты эйсид-рока, американская группа Grateful Dead. Кислотную музыку поддерживает также продуманная работа с освещением, с декорированием акции. Как правило, это яркие, насыщенные краски. Отсюда термин, получивший хождение уже в *рейверские* девяностые: кислотные цвета — то есть, броские, ядовитые, бьющие в глаза. Возможность локализовать кислые эффекты в фактуре вещей привели, естественно, к массовому изменению быта — мода на кислотные прически, одежду и т. п. уже успела прийти и схлынуть неоднократно. Иногда ходят разговоры о кислотной живописи, но это уже явный перебор. Можно также упомянуть о разработанных в 1960-е годы техниках кислотного тренинга, позднее трансформированных их основателем, Станиславом Грофом, в особую систему дыхательных упражнений. И уж, конечно, нельзя обойти вниманием своего рода ЛСД-философию, апологетом которой выступил профессор Тимоти Лири.

Феномен К. в том, что ни один наркотик или психоделик при соприкосновении с культурой не оказывал на последнюю столь направленного и агрессивного воздействия. Обычно было наоборот: традиционный литературный либо поп-музыкальный дискурс использовался для описания воздействия того ли иного психоактивного вещества; однако сложно себе представить, например, «героиновый джаз», «кокаиновый роман» или «марихуановый колорит». К. же дает немало подобных примеров.



Кислотная футболка
с мотивами альбома
Grateful Dead



Тимоти Лири (1920–1996) имел докторскую степень по психологии. В 1960-е годы преподавал в Гарварде. Изучал действие психоделицинов и ЛСД, пропагандировал использование психоделиков, так как считал, что это может позитивно изменить восприятие любого человека. В групповых экспериментах принимали участие друзья, студенты Лири, студенты богословия и заключенные. Богословы испытывали мистические переживания, заключенные из контрольной группы после освобождения значительно реже нарушали закон. Из-за своих убеждений Лири (Никсон называл его самым опасным человеком в США) был уволен, дважды сидел в тюрьме. В 1980-е годы читал лекции и увлекается киберкультурой. Утверждал, что Интернет — плод контркультуры шестидесятых. Создавал различные мультимедийные шоу, последним из которых стал процесс его умирания от рака. Каждый пользователь Интернета мог познакомиться с последними работами Лири и наблюдать смерть автора. Лири написал 24 книги, участвовал в музыкальных проектах, писал сценарии, снимался в кино.

И эта история, похоже, надолго. Ведь каждое поколение открывает для себя К. вновь. Шестидесятые годы придали ЛСД мессианский статус. Через десятилетия репрессий и запретов, девяностые добавили изрядную порцию гедонизма, породив технокислотный стиль жизни. Новой инкарнации К. следует ожидать в ближайшие 10–20 лет, и какой она будет, предсказать столь же сложно, как и предвидеть воздействие промокашки с ЛСД при каждом новом приеме. [Д. Десятерик]

СМ.: Наркотики, Психоделия, ЛСД, Рок, Техно, Рейв, Хиппи, Экстази.

КЛОНИРОВАНИЕ (от древнегреч. *klon*, буквально — росток, побег) —

1) появление потомства растительного или животного организма, которое образуется неполовым путем из части организма материнского; 2) выращивание искусственным способом, в том числе с помощью специальных генных технологий, отдельных клеток, тканей или живых организмов (клонов) в целом.

Процедура К. отработана. Из яйцеклетки матери удаляется ядро. На его место имплантируется ядро донорской клетки, и электрическим разрядом слабого тока запускается программа ее деления. Через некоторое время эмбрион пересаживают в матку, и дальше все идет, как при обычной беременности.

После появления на свет в британской лаборатории Института Рослин клонированной овечки Долли (недавно, впрочем, почившей в бозе), тема К. стала актуальной настолько, что спровоцировала появление целых общественных, религиозных и политических движений — как за, так и против клонов. Против — *альтермондиалисты*, радикальные *зеленые* и немалое число

поддерживающих их фермеров; они отвергают по преимуществу трансгенную инженерию сельскохозяйственных культур, считая генетически модифицированные овощи и корма пищей рабов, однозначно вредной для здоровья и унижающей человеческое достоинство, а также средством установления тоталитарного мирового порядка. Политики и традиционные церкви встревожены этическими проблемами, которые неизбежно могут возникнуть, если ученым удастся клонировать человека. За запрещение К. человека высказался генеральный директор ЮНЕСКО Коитиро Мацуура. Отцы церкви и паства считают творение человека и вообще живых существ исключительной прерогативой вышних сил. Так, католический архиепископ Парижа, кардинал Жан-Мари Люстиже, сравнил опыты по К. с фашистскими экспериментами на людях. Правительства большинства стран солидаризуются с такой позицией и одно за другим законодательно запрещают К.

Естественно, подобные гонения стремительно формируют полузапретную, а потому привлекательную субкультуру. Начинают восходить совершенно неожиданные звезды, наподобие итальянского ученого Северино Антинори, которому в свое время удалось провести успешное искусственное оплодотворение 63-летней пациентки. Он прославился в основном эффектными заявлениями: о правомерности передачи качеств донора своему потомству, о возможности генетического перепрограммирования, о бесплатном К. двадцати супружеских пар, о том, что вот-вот в Сербии родится клонированный им ребенок.

Более того: в пике традиционным церквям появилась *секта* разлитов, в основу своей веры положивших К.

как демиургический акт творения. Согласно учению бывшего спортивного журналиста и автогонщика Клода Ворилона, провозгласившего себя пророком Разлем, население Земли было создано 25 тысяч лет назад путем К. пришельцами-элохимами, которые использовали нашу планету в качестве своего рода лаборатории. Де, у себя дома элохимам заниматься генной инженерией запретили тамошние консерваторы. Теперь же землянам необходимо вернуться к «небесному» способу репродукции. С этой целью разлиты в 1997 году создали компанию Clonaid. А уже в декабре 2002 и январе 2003 года компания заявила о рождении первых трех клонированных детей. Правда, никаких доказательств секта не представляет и от экспертиз отказывается. А главная цель, по словам отца Раз-

ля, — «дать человечеству через К. бессмертие».

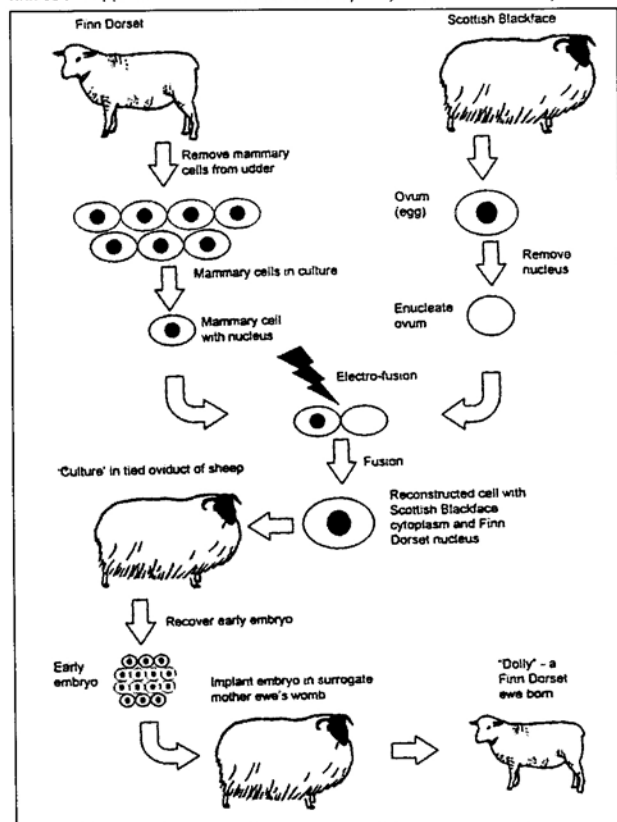
Впрочем, это еще не крайности — как с одной, так и с другой стороны. Пока что генная инженерия очень далека от совершенства. Клоны, в любом случае, для вынашивания нуждаются в материнском организме, рождаются без иммунитета ко многим болезням, обнаруживают признаки раннего старения и живут недолго. Успешно завершаются не более 2% попыток К. Для создания той же Долли пришлось сделать 277 пересадок, все остальные клоны либо погибали, либо рождались уродами, и даже тщательный отбор не уберег овечку от множества болезней. Соответственно, шанс клонированного ребенка родиться здоровым невелик. Более того, ученым пока что не удастся даже клонировать отдельные ткани человеческого или животного организма, которые можно было бы пересаживать при операциях. Да и операция недешева: 200 тысяч долларов. Но совершенствование технологии — дело времени. Генетически модифицированные растения, так или иначе, будут распространяться, потому что в мире миллионы голодающих, и они в нюансах происхождения пищи, которая поможет им спастись от смерти, разбираться не будут. А когда-нибудь, рано или поздно, успешно клонируют сначала ткань человеческого организма, потом совокупность тканей...

Потом все и начнется. [Д. Десятерик]

СМ.: Антиглобализм, Зеленые, Секта.

КЛУБ — 1) излюбленный способ самоорганизации политической и художественной альтернативы; 2) пространственный формат бытования техно-культуры.

История клонирования овечки Долли





Такой был «Птюч»

К. естественным образом приходит на смену *тусовкам*: каким бы ни был уровень изначальной анархичности и раздолбайства движения, рано или поздно его апологеты начинают ощущать острую необходимость выгородить свою территорию на неприветливом пустыре социума. К. как место для своих, избранных, наиболее «продвинутых», отмеченных сопричастностью великому делу, зараженных общим сумасшествием, идеально подходит для любых радикальных игр. У государства меньше поводов для репрессий против нестандартного, диковинного сообщества, если оно закреплено в минимально вменяемой структуре. Что там, за стенами, — как бы частное дело членов К., главное, чтобы оставался незыблемым установившийся «снаружи» порядок вещей. Важнейший фактор — эмоциональный. К. создает ощущения защищенности от чужих, от внешней агрессии, с одной стороны, и дружеской сопричастности, сплоченности — с другой. В клубы не объединяются разве что *хиппи* — ввиду врожденной асоциальности, но, в конце концов, цветы лучше всего растут на земле.

Все остальные, от *байкеров* до *гомосексуалов*, так или иначе стремились к минимальному комфорту. К. может стать настоящей лабораторией для создания и распространения новых концепций либо направлений. Сильны своей клубной солидарностью *Ангелы ада*. Трудно переоценить ту роль, которую рок-клубы Ленинграда (Санкт-Петербурга), Москвы, Екатеринбурга, Новосибирска, Харькова сыграли в становлении советской рок-музыки. А скрещивание К. со *сквотом* дало отменный результат в Италии — в виде *социальных центров*, ставших опорой не только радикальных движений, но и многочисленных гражданских инициатив.

Однако наиболее полно креативный и развлекательный потенциалы К. проявились с расцветом техно. Новая музыкальная субкультура, в отличие от предшествовавших, поставила именно герметичность К. во главу угла; массовые *рейвы* на открытом воздухе — форма, заимствованная у не слишком любимых рок-н-рольных 1960-х. Появился даже соответствующий лексикон — клубиться, клабберы (завсегдатаи К.). Именно в клубах создаются самые невероятные звуковые сочетания, небывалые доселе стили, входят новые *диджейские* звезды. Техно-К. полностью самодостаточно, он, по сути, представляет собой продуманную замкнутую реальность, захватывающую клаббера целиком, вплоть до подсознания, которое в некотором роде программируется с помощью сверхнизких частот. Расцвет клубного движения в России (в Москве в первую очередь) стал для многих настоящим бытийным прорывом. Никогда прежде у живущих в этой части света не появлялись столь обширные территории полностью приватного, никак

не контролируемого государством, времяпрепровождения. Неудивительно, что К. был воспринят не просто как модное веяние, но как проект новой альтернативы, равно захватив и бывших рокеров — многие из них поверили в продуктивность рейва — и вновь народившуюся прослойку *бандитов*, и юных техно-фриков, и взыскающих новых глубин апологетов *психоделической* революции. Учитывая важность последнего компонента, наиболее радикальным К. стал московский *Птюч* (также издававший одноименный журнал), в котором психоделическими были и музыка, и антураж, а отношение к приему соответствующих препаратов — более чем терпимое.

Увы, обволакивающие миражи первых К. рассеялись в жестоком потрясении дефолта 1998 года. Ныне К. — часть шоу- и ресторанного бизнеса. Это не хорошо и не плохо, главное, что они сохранились как таковые. Многие — со своим лицом и стилем, некоторые — вполне радикальные и альтернативные.

Будущее клубного движения как такового зависит от многих факторов. При любом общественном раскладе всегда найдется достаточно персон, жаждущих группового укрытия. Для богатых К. — место обслуживания их доходов. Для менее состоятельных — зримое воплощение их права на неприкосновенность досуга. Для разного рода маргиналов, радикалов, бунтарей, художников, безумцев и т. д., и т. п. — резервация. Одна резервация — одно племя.

К. — особая территория, которая формируется еще до ее физического воплощения, как идея. Если таких потенциальных клубберов будет достаточно много, то резервации станут структурой. Сетью. Стра-

ной, которая сможет не только защищаться, но и атаковать. [Д. Десятерик]

СМ.: *Байкеры, Виджей, Гейкультура, Группа, Диджей, Кислота, Рейв, Рок, Сквот, Социальные центры, Техно, Тусовка.*

КОМИКС (англ. comics, от comic — смешной, комичный, японск. синоним — манга) — история в картинках, где персонажи изъясняются при помощи «баллонов» (рисованных «пузырей») с текстом. Официальной датой рождения жанра считается 5 мая 1895 года, когда в издательстве Уильяма Херста, в США, вышел первый К. «Желтый паренек» авторства Ричарда Аутколла (отсюда, кстати, термин «желтая пресса»). Достаточно долгое время К. был сугубо развлекательным — рисованным вариантом бульварных романов, а то и политически ангажированным в худшем смысле слова. Так, скандальную известность в 1920-е годы снискал К. ультраправого толка «Маленькая сиротка Энни» (автор — Гарольд Грей), вызвавший массовый отказ от подписки на газеты, где он публиковался. Очень скоро К. освоил язык кино: монтаж и смену планов, соответственно оформились приключенческий, детективный, фантастический, мелодраматический жанры.

После войны К. попытались поставить под контроль. В 1954 году вышли нашумевшие книги «Совращение невинных» и «Каинова печать», где автор, психоаналитик доктор Вертхем, утверждал, что К. склоняет детей к совершению преступлений, потребители его испытывают непрерывное половое возбуждение и склонность к гомосексуализму. В итоге появился «Кодекс американской ассоциации комиксовых журналов», согласно которому

в К. запрещался показ актов *терроризма, ужасов*, эротики, оскорбления любых этнических и религиозных групп, при этом персонажей требовалось одевать согласно нормам христианской морали, табуировался сленг и непристойные ругательства вплоть до «черт» и «проклятие». Аналогично поступили во Франции, правда, по несколько другим причинам: в оккупированном Париже в 1943–1945 годах нацисты издавали арийский К. «Отважный». В 1949 году парламент Франции принял закон, резко ограничивавший К. Последний превратился в детское развлечение — самым популярным стал журнал для школьников «Пиф», добравшийся и до СССР.

Появление *андерграундного* К. связано с этими запретительными мерами. Своего апогея альтернативный К. достиг во второй половине 1960-х годов. В США такого рода продукцию выпускало издательство Rip-off Press, а наиболее известной была группа левых художников из Сан-Франциско «Зар» (Крамб, Уилсон, Шелтон и Спейн), рисовавшая истории на самые горячие темы: Вьетнам, *наркотики*, полицейское насилие, расизм, секс, рок-н-ролл. Продукция «Зар» часто конфисковывалась. Собственно, Роберт Крамб из «Зар» и стал звездой андерграундного К., создав хлесткого «Кота Фрица», с восторгом принятого, в конце концов, *мейнстримом*. Кот Фриц радикально отличался от сверхположительных героев наподобие Бэтмена или Супермена. Он был жуликоват, склонен к хулиганству, сквернословию, грязному уличному юмору и наркоманскому жаргону и часто попадал в ситуации, где эти привычки могли пригодиться. Первоначальной аудиторией «Fritz the Cat» были, соответственно, *хиппи*, наркоманы и по-

литические радикалы. Однако неизбежная коммерциализация образа, привела к тому, что Крамб продал права на персонаж дорогому порножурналу, а сам в 1972 году прекратил серию.

В целом, в 1960-е годы проходили два взаимосвязанных процесса — с одной стороны, признание К. видом искусства (знаком чего стала выставка в Лувре в 1967 году), с другой — его радикализация. Во Франции в 1968 году появились журналы «Эхо саванны», «Рычащий металл». В стиле возобладали сарказм, анархия, черный мизантропический юмор (этим отличалось творчество звезды французского «la bande dessinée» Жана Тарди), журнал «Харакири» (существует и поныне) добавлял к этому еще садистски-*порнографический* кич.

На сегодня андерграундный К. развивается по нескольким направлениям. Постмодернистская, эстетская линия представлена в основном в Старом Свете: одной из вершин здесь стала фантастическая «Сага о Птице Времени» (1980-е годы), где отсутствовал какой-либо пафос противоборства, замещенный грустью и циническим имморализмом, а герой и антигерой в финале окazyвались лишь частями одной иллюзии. Есть обширный пласт *трэшевого* К. с упором на лобовую провокацию, не особенно разбирающуюся в средствах. Так, современный французский рисовальщик Вильмен выпустил трэш-книгу «Гитлер=СС» в оформлении, полностью воспроизводящем нацистский журнал «Сигнал», выходивший во время Второй мировой войны. Специфическая особенность этого К. — сочетание тематики концлагерей с грубым солдафонским юмором («У меня в кармане бумажник. Он сделан из кожи моей сестры»). Свой вид

мрачноватого мистического К. породила и субкультура *готтов* (наиболее известный цикл — «Ворон»).

Однако наиболее распространенные два вида К.-альтернативы — порно и автобиография. По части первой лидирует Япония, в которой К. под названием манги имеет богатейшую и специфическую традицию. В свою очередь, порноманга (хентаи) не считается чем-то из ряда вон выходящим. Классический образчик — серия «Урокуидодзи» (русское название — «Легенда о сверхдьяволе»), где демоны и эсэсовцы насилюют девочек-подростков гигантскими фаллосами или дерутся, используя в качестве орудий те же органы, а в перерывах еще пытаются вести метафизические беседы.

Несомненно, рисованная автобиография — наиболее интеллектуальная разновидность К. (особенно в свете провозглашенного французским классиком Аленом Роб-Грием манифеста «новой автобиографии»), противостоящая как поверхностным коммерческим жанрам, так и порнотрешу. Один из зачинателей направления — популярный в 1950-х годах американский карикатурист Пфайфер. Он нарисовал первые серьезные автобиографические комиксы, отличавшиеся психологической достоверностью. Расцвет наступил в 1960-е годы после выхода в свет книги Джастина Грина «Бинки Браун встречает св. Деву Марию». Бинки, по сути, был сам Грин, рассказывавший о своем подростковом становлении, тесно связанном с сексуальными и религиозными переживаниями. С 1990-х годов альтернативные К.-мейкеры группируются вокруг нью-йоркского журнала *Raw*, издаваемого Артуром Шпигельманом и Франсуазой Моли; его тираж в середине девяностых достигал 20 тысяч экземпляров.

На его страницах публикуются работы многих представителей сан-францисской школы. Одним из главных событий как на страницах журнала, так и в мире серьезного К. стала публикация в *Raw* рисованной автобиографии Шпигельмана «Маус», которую *Wall Street Journal* назвал «одним из наиболее впечатляющих свидетельств о Холокосте».

В «Маус» жизнь автора, впрочем, является лишь обрамляющей историей, включающей в себя главное повествование — воспоминания отца Арти, Владека, о годах Холокоста — депортациях, гетто, концлагерях. По словам художника, ««Маус» — это история, внутри которой прошлое и настоящее находятся в постоянном диалоге» (цит. по интервью Арта Шпигельмана, опубликованному в журнале *Пиноллер*, Москва, № 0 за 1994 год). Черный К. нарисован в жесткой графической манере. Горький юмор автора — в изображении персонажей: евреи выведены мышами, фашисты — котами, поляки — свиньями. Шпигельман неторопливо, с дотошностью талантливого романиста, разворачивает историю своего семейства. Кошмар Холокоста здесь предстает намного более выпукло и убедительно, нежели в любых крупнобюджетных киноспекуляциях вроде «Списка Шиндлера». В качестве вставной новеллы в «Маус» использован и ранний К. Шпигельмана «Узник планеты под названием Ад» — история о *самоубийстве* матери художника, настоящий шедевр жанра, нарисованный в стиле немецких экспрессионистов 1920-х годов.

Так или иначе, в К., как и любом ином виде искусства, противостоят коммерция и авторский поиск, честная художническая позиция и штампованный *масскульт*. На территории СНГ, в России о про-

Комикс Арта Шпигельмана «Маус»



тивоборстве речь не идет, ибо нет и противоборствующих сторон. Ни единой успешной студии, ни одного популярного специализированного издания, ни заказов от крупных изданий. Российские К.-мейкеры к своему недавнему съезду даже подготовили весьма красноречивый ролик, в котором типичная комиксовая девочка выводит окровавленными босыми ногами на снегу слово «Help» («Помогите»). Ситуация может измениться, если развитие К. пойдет по пути, уже пройденному Шпигельманом и его друзьями: «...появилась андерграундная пресса, и мои рисунки стали там повсюду публиковаться. По существу, появилось поколение, которое воспринимало комиксы как полноценный вид искусства. Теперь К. вовсе не обязательно должен быть веселым или легковесным. Рисовальщики комиксов брались за абсолютно любые, порой невероятные сюжеты, рассказывали о навязчивых идеях, которые мучили их душу. В общем, все происходило так, как в любой другой области искусства». Но до этого, похоже, еще далеко — по разным причинам. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Гламур, Готы, Попса, Провокация.*

КОММУНА (от фр. commune — община, от лат. communis — общий) — способ общинного проживания, предполагающий совместные собственности и труд, общность мировоззрения, близость к природе, дистанцирование от норм и установлений социума.

Первичные К. и сейчас существуют у некоторых народов, — например, так живут аборигены индонезийского острова Бали. Первые К. американских и европейских утопистов XVIII–XIX веков выглядели достаточно диковинно и являлись оди-

ночными, как правило, малоудачными экспериментами. В XX веке идея получила совершенно неожиданное развитие. Коммуны начали массово создавать *хиппи*. Такой способ организации быта как нельзя лучше отвечал их асоциальности, идеалам свободной любви, близости к природе и стремлению убежать от репрессивных и регламентирующих структур. Исход в К. в 1960-е годы привел к настоящему расцвету движения, появлению поселений с диковинными обитателями в труднодоступных лесных и горных районах, а также в далеких странах, представлявших европейскому сознанию экзотическими: в знаменитой индийской местности Гоа, на островах Тихого океана и Карибского моря. Иногда избирался и вовсе экстремальный путь развития: так, знаменитая немецкая *террористическая* группа РАФ выросла из К., членам которой чуть ли не вменялись в обязанность занятия групповым сексом.

Хиппи создавали свои резервации будущего с самыми серьезными намерениями. Увы, подобные образования долго не держались: все-таки городской по преимуществу молодежи трудно отказаться на всю жизнь от благ цивилизации, от естественного стремления завести семью и т. п. По той же причине «коммунарский» проект не удался в постсоветской России — здесь еще добавилась и общая социально-экономическая катастрофа.

Общины бывших хиппи, построенные на принципах К., сохранились в США, где, собственно, движение детей-цветов пережило свой истинный расцвет. В остальном же хиппи обратились к более традиционной практике *сквотов* и *тусовок*: на хипповском флэту (квартира, где постоянно живут люди *системы*) тоже порядки достаточно демократичные,

другое дело, что социум при этом стоит буквально на пороге и может в обличье наряда милиции уничтожить доморощенный оазис свободы в любую минуту.

Порядки К. царят также и в быту новых церквей — к примеру, кришнаитов — и тоталитарных *сект*, однако это тот случай, когда внешняя форма сочетается с полностью перепрограммированным содержанием.

Достижим коммунизм на земле или нет — на этот вопрос, очевидно, не удастся ответить никогда. Но попытки воссоздать его, вновь и вновь, в бревенчатых срубах на Алтае, в хижинах на побережье Индийского океана, или в трейлере, снятом с колес где-нибудь в Колорадо — на всех этих крохотных клочках земли, не прекратятся никогда. Ведь на определенном этапе взросления К. представляется наиболее естественным выбором. [Д. Десятерик]

СМ.: *Секта, Система, Сквот, Социальный центр, Тусовка, Хиппи.*

КОНТРАКУЛЬТУРА — 1) молодежные движения 1960-х годов, отвергающие господствующую культуру как «культуру отцов»; 2) совокупность социокультурных установок, противостоящих фундаментальным принципам, господствующим в конкретной культуре.

К. — историческое понятие (ее следует отличать от структурного понятия альтернативной культуры). Термин введен американским социологом Т. Роззаксом, пытавшимся маркировать различные движения, направленные против «папиной» культуры. Отсюда, К. — не отдельная субкультура, а конгломерат различных идеологий; здесь на равных сошлись леворадикальная философия, экзистенциализм, неофрейдизм, утопические и раннехристи-

анские традиции, романтизм, восточная мистика, авангард двадцатых годов, практика ранних хиппи и битников.

При всей анархичности в К. можно выделить два направления: мистическое и политическое. В Европе целью контркультурщиков было изменение политической *реальности*, в американском варианте объектом трансформации являлось сознание, отсюда крен в сторону психоактивных веществ и восточных религиозных практик. Противостояние прослеживается в полемике двух идеологов К.: Роззакса и фрейдомарксиста Герберта Маркузе. Общая платформа — недовольство репрессивной цивилизацией, в которой культура является инструментом подавления индивидуума. Маркузе писал: «К. выбрала в качестве идеологов не традиционных вождей — политиков, но такие подозрительные фигуры, как поэты, писатели и интеллектуалы». В цивилизации будущего, по Маркузе, «искусство выйдет из гетто художественной формы и станет формой реальности». Конец искусства — воплощение в жизни его идеалов прекрасного. Отсюда деструктивные методы современных художников: разрушительный потенциал искусства коренится в самой его природе.

С позиции Роззакса мировоззрение Маркузе недостаточно радикально. Необходимо сделать шаг от европейского наукообразия к восточному оккультизму и первобытному шаманству; бунт отвергает сам принцип цивилизации и ее культуру как эманацию подавленной психики. Человек должен быть открыт всему, как жизни, так и смерти. Еще более радикален американский психоаналитик Норман Браун, в своих построениях осуществляющий переход от политики к поэзии. По Бра-



Герберт Маркузе (1898–1979) — немецко-американский философ, культуролог, один из ведущих представителей Франкфуртской школы. Ученик Хайдеггера. С 1934 года — профессор политологии в США. С 1930-х годов разрабатывает «критическую теорию», согласно которой культура индустриального общества несет угрозу индивидуальной свободе. Ввел понятия «одномерный человек» и «одномерное общество» (синоним тотальной системы, где главную ценность представляет индустриальное развитие). В качестве новой истины предлагал протест, «Великий отказ», отрицание ради отрицания, тотальную революцию, которую совершают малые группы, исходящие из «принципа радости». Основные работы: «Эрос и цивилизация», «Одномерный человек», «К феноменологии исторического материализма».

уну, «неспособность к смерти» неизбежно вырывает человечество из реальной жизни, которая для всех нормальных организмов является одновременно и умиранием: «Война со смертью наполняет жизнь заботами о прошлом и будущем, а настоящий момент, момент жизни безвозвратно потерян. Вечность — это настоящее, и в свете целостного видения физического организма и физического мира, это настоящее оказывается божественным».

К. предполагает именно такое отсутствие разрыва между объектом и субъектом; типичный лозунг шестидесятых — «Рай немедленно!». Отсюда повышенный интерес к средствам, позволяющим возродить океаническое чувство единства, доступное мистикам, детям и поэтам, отрицание науки, попытки разрушения самой сути существующей культуры. Театрализация жизненного пространства приобрела тотальный характер: расцвели *перформанс*, *хэппенинг*, многотысячные рок-фестивали под открытым небом. Тогда же родилась *ироничная, изгоя* стилистика постмодерна.

Но главным полем битвы стали не политика или культура, а сознание людей. Здесь в ход шли восточные психотехники, магические культы индейцев и достижения западной фармакологии. Так, идеолог К. Тимоти Лири активно предлагал самое широкое использование ЛСД. В 1970-е годы в своей *психоделической библии* «Политика экстаза» он писал: «Вместо того чтобы пикетировать университетские административные здания, молодые люди должны уйти из кампуса и отправиться в путешествие. И хотя я симпатизирую тем, кто сжигает призывные карточки, я предпочел бы, чтобы они сидели в психоделическом трансе у себя дома и сжигали сто-

долларовую бумажку». Другой проповедник революционной психоделии, Теренс Маккена, описывая применение ЛСД, отмечает «эффект массового отступничества от общепринятых ценностей, в особенности, основанных на иерархии владычества, приуроченной к подавлению сознания».

В США К. способствовала расцвету движения *коммун*. Миллионы американцев получили альтернативный социальный опыт. Открывшиеся возможности поколение 1960-х использовало по-разному, от удовлетворения потребности в острых ощущениях до подлинного преобразования внутреннего мира. Семидесятые принесли консервативную революцию и конец К. — развитое общество обладает способностью абсорбировать *альтернативу* в любом виде. А последствиями контркультурного взрыва стали столь сумеречные явления, как левацкий *терроризм*, феминизм и движение *зеленых*. [А. Курина]

СМ.: *Альтернатива, Андерсфунд, Коммуна, ЛСД, Психоделия, Система.*

КОНЦЕПТУАЛИЗМ — направление в западном и отечественном искусстве 1960–1980-х годов, исходящее из примата идеи над материей, идею воспринявшей; слова — над визуальностью, если только это не визуальность «слов, слов, слов», тщету которых исстари напрасно обличали таланты от Шекспира до Далиды.

На определенном этапе истории любое овеществление мысли, кроме ее откровенно-буквенной артикуляции, кажется недостаточным, а то и просто изжившим себя. Спасение видится мастерам К. в продуцировании и манифестации текстов любыми окол- и неживописными средствами — или «вербализации»

Сергей Ануфриев (р. 1964, Одесса) — художник, периодически работающий на Украине и в России. Идеолог одесской группы «Ап-арт» (нач. 1980-х), глава клуба московских авангардистов КЛАВА. Участник многих международных выставок. Среди произведений: «Лишить колес» (1987), «Какое дыхание?» (1988), циклы «Удвоения» (1985), «Рубашка» (1995), «Большой фон-тан» (1996).

всего творческого пространства; только совершаться это должно руками художников, а не критиков. На этом настаивает основатель и идеолог К. американец Джозеф Кошут, рассматривающий свое детище в качестве «постфилософской деятельности». По его мнению, основная задача К. — «коренное переосмысление того, каким образом функционирует искусство», а приверженцев метода он находит повсюду — в Югославии, Таиланде, Аргентине, Японии, Чили.

Советский К. впитал в себя тревогу эпохи — и в стремлении выстоять сочетался с акциями и эзотерическими *перформансами*: так, московская группа «Коллективные действия», основанная в 1976 году, тщательно протоколировала и комментировала собственные, преимущественно, загородные действия, выписывала их телом неких предуказанных конфигураций действия (две акции 1980 года красноречиво назывались «Лозунг»). В итоге главным наследием «КД» стали не ее знаменитые «поездки за город», а комментарии к поездкам. Напротив, младо-концептуалисты из «Медгерменевтики» (иначе, «Литераторы-начетчики Шизофренического Китая» С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн), хотя и ввели в артобиход практики «инспекций» (жертвой их оценочной деятельности становилось что угодно, от пив-

ной до театрального спектакля), однако не чурались и более традиционных форм живописи и графики. Но в основной своей работе они вдохновлялись *шизоанализом* Делеза и Гваттари — применение ее к отечественному материалу создавало «непроизвольный комический эффект» (М. Рыклин), что сближает их с *соц-артом*. Что касается литературы К., то принадлежность к ней группы авторов (Вс. Некрасов, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин) представляется спорной.

В целом, к середине 1990-х годов К. (его еще называют «московский романтический» или «коммунальный») стал господствующим направлением в актуальном постсоветском изобразительном искусстве: Россия, все-таки, литературная страна, и тексты воспринимает намного лучше, чем картины. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Изра, Ирония, Постмодернизм, Соц-арт, Шизоанализ.*

ЛЕГАЛАЙЗ (от англ. legalise — легализация) — официальное признание на государственном уровне *марихуаны* легальным, дозволенным к продаже препаратом. Частичный Л. — исключение марихуаны из списка веществ, хранение, продажа и приобретение которых влечет за собой уголовную ответственность. Термин получил широкое хождение на пике популярности песен Боба Марли, в частности, его хита «Legalise it».

На сегодня полный Л. произошел в одной стране — Королевстве Нидерланды. Там марихуану продают в специальных торговых заведениях — кофешопах. Цены разные, зависит от сорта. Купить себе косяк (джойнт по-западному) или некоторое количество «травы» на развес может любой желающий. Регулярно проводятся фестивали марихуаны.

«Коллективные действия», 1997. Надпись на плакате: «Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах»



По сути, торговля коноплей превратилась в процветающий туристический бизнес и приносит как предпринимателям, так и государству немалую прибыль. Впрочем, иностранцев предупреждают, что вывоз марихуаны за пределы Королевства — их личный риск: в остальном мире дела с *Λ* обстоят не столь блестяще.

В странах Европейского сообщества отношение к легким *наркотикам* тоже весьма либеральное. Максимум, что грозит человеку, у которого обнаружат марихуану (причем в значительном количестве) — это или конфискация зелья, или штраф. В Британии уже готовятся к *Λ*. — там траву вывели из списка уголовно преследуемых препаратов и, в порядке эксперимента, разрешили продавать в аптеках в лечебных целях. Значительные законодательные послабления приняты в Германии и Дании.

Что до США и стран бывшего Восточного блока, то здесь ситуация тяжелая. В большинстве штатов сохраняются строжайшие законы касательно любых видов наркотиков, не делающие совершенно никакого различия между марихуаной и *героином*. В Прибалтике пытались провести минимальный *Λ*, в основном ради туристов, но потом начинание заглохло. Ну, а на территории СНГ за марихуану до сих пор могут посадить на несколько лет, предварительно подкинув и более опасные препараты.

Тема *Λ*, конечно, обсуждается. Но социум совершенно не готов к серьезному, аргументированному фактами, разговору. Причин тому много. Главная, конечно же, — настаивавшееся веками консервативное самосознание. Взгляд на коноплю как на страшный наркотик, вызывающий привыкание чуть ли не после первого приема, изменить не

так-то просто. Не лишена смысла и критика сторонниками *Λ*. производителей табака и спиртного — последние совершенно не заинтересованы в появлении на рынке дозволенной конопли, могущей составить очень серьезную конкуренцию алкогольно-никотиновой наркомании. Кроме того, сохранение «марихуановой» статьи позволяет правоохранителям имитировать активную борьбу с преступностью, пачками арестовывая попавшихся с «косяком» молодых людей, и открывает карательным органам широчайшие возможности для злоупотреблений.

При всем том, подобное отношение не мешает политикам использовать тему *Λ* в своих интересах. Так, перед президентскими выборами 1999 года на Украине PR-агенты власти распространяли среди студентов листовку «Кучма выбирает легалайз — мы выбираем Кучму» (!).

Изменение положения вещей с *Λ*, как представляется, — в далеком будущем. Для этого необходима трансформация всего постсоветского общества. Что ни говори, *Λ*. — роскошь, которую могут себе позволить лишь богатые, устойчивые демократии. В нищем, коррумпированном государстве, где уровень свободы индивида зависит от близости к власти или толщины кошелька, необходим постоянно существующий многоликий враг в виде организованной преступности, наркомафии и т. д. Чтобы легализовать марихуану, сначала надо легализовать собственное многообразие — культурное, социальное, расовое. А это — дело многих и долгих лет.

Что, конечно, отнюдь не означает, что за *Λ*. не стоит бороться здесь и сейчас. [Д. Десятерик]

СМ.: *Алкоголь, Героин, Марихуана, ЛСД, Раста, Хиппи, Экстази.*



Домашняя легализация от семечка до урожая



ЛСД (диэтиламид лизергиновой кислоты, просто *кислота*) — сильнейший *психоделик* синтетического происхождения. Возник в 1943 году как побочный продукт экспериментов со спорыньей швейцарского химика Альберта Хофмана. Начало массового употребления — 1960-е годы, чему способствовал профессор психологии Гарвардского университета Тимоти Лири, активно распространявший и пропагандировавший психоделики.

ЛСД не вызывает физиологической зависимости, не является средством для переживания эйфории, наоборот, опыт (трип) может иметь весьма драматический характер. Механизм действия кислоты — катализация психологических процессов, потому эффекты непредсказуемы — от мистических озарений до депрессии, от наслаждения приметами объективного бытия до ярких эстетических фантазмов. Зачастую опыт вообще невозможно вербализовать, ибо кислота вызывает сложные синестетические переживания, для описания которых в языке отсутствуют определения.

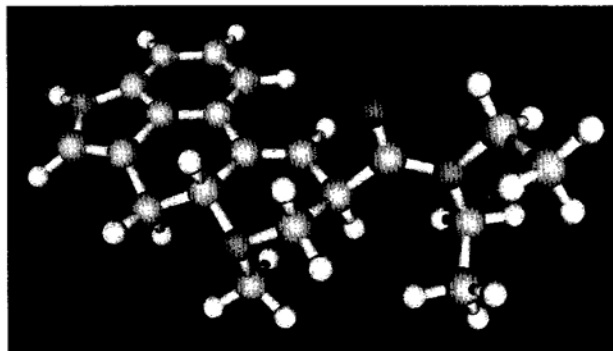
ЛСД, несомненно, — мощный инструмент самопознания и познания окружающего мира, и потому в шестидесятые использовался как медицинское средство, в первую очередь — известным психиатром Станиславом Грофом. Психоделическая

терапия оказалась эффективной в отношении лиц, страдающих алкоголизмом. Тем не менее ЛСД уже более 40 лет под запретом. Причина, как представляется, — за рамками закона. Ведь ЛСД ставит под сомнение цивилизацию господства, всю иерархию социальных отношений. Картина *реальности*, что с раннего детства воспитывается в каждом члене цивилизованного общества, в трипе оказывается лишь одной из многих, вместо одного мира возникает множество миров.

Мнения о том, как следует употреблять психоделики, радикально расходятся. Олдос Хаксли, писатель и визионер, автор базовой книги «Двери восприятия» (принял ЛСД на смертном одре), считал, что необходимо рекреационное употребление в среде интеллектуалов. Тимоти Лири убеждал, что это на пользу даже обывателям, и, разъезжая по США, приобщал к кислотной религии всех желающих. Станислав Гроф ратовал за медицинское и инициаторское употребление, и после запрещения ЛСД разработал специальную дыхательную технику психоделической терапии.

В целом, ЛСД серьезно повлиял на современную культуру: те, кто в шестидесятые активно экспериментировали с ним, всю последующую жизнь развивали свои открытия. Тимоти Лири в девяностые годы видел продолжение психоделической революции в *медиа-арте* и *виртуальном* пространстве. В то же десятилетие ЛСД-практика отчасти возродилась в *ню-эйдж* и *рейве*. ЛСД во многом сформировал современную визуальную культуру, клиповую эстетику (зрителю предлагается картинка не одного мира, а коллекция разных *реальностей*). Зримое не просто сменило читаемое: даже столь просчитанная и буржу-

Модель молекулы
ЛСД



азная вещь, как реклама, использует яркую, иррациональную, варварскую ЛСД-эстетику. [А. Курина]

СМ.: *Галлюцинация, Кислота, Наркотики, Психоделия, Реальность, Революция.*

МАМУДИЗМ — локальный гедонистический культ, распространенный в крупных городских центрах России (Москва, Петербург) и Центральной Украины среди местных *неформалов*. Зародился во второй половине восьмидесятых годов в среде ленинградских (петербургских) *хиппи* и впоследствии передан днепропетровским собратям как соединение типично марихуанового *гонима*, анти тоталитарного *стёба* и реакции на усилившуюся религиозность социума, распространение тоталитарных культов наподобие кришнаизма и «Белого братства». Уникален своим происхождением, поскольку, в отличие от других субкультур, не заимствован с Запада, а рожден на постсоветских просторах (единственное соответствие — так же целиком «советские» *митьки*).

Основополагающая фигура М. — Fr[э]nk Mamuda (именно в таком написании; [э] — краткое имя Мамуды, центральный символ всего М. наподобие креста в христианстве) — согласно каноническому определению, «надмирная личность, на Облаке Конопляного Дыма восседающая, над Озером Абсолютного Пива зависающая». Mamuda не может сойти на землю, ибо находится в перманентном конфликте со своим братом Ахумом, который ведет за Мамудой (склонение имени дается в кириллице) настоящую охоту с использованием нечистоплотных приемов. Ахуму в его интригах помогают незримые агенты — космические гипнотизеры (космогипы). Они посылают на верных Мамуды похме-

лье, депрессии, милицейские наряды, выбивают из рук бутылки с пивом и т. п. Кроме того, дабы добраться до Облака, они строят для Ахума специальный Черный Аэроплан. Место пилота в свой срок там должен занять таинственный и зловещий Шарон из ФРГ. Площадка строительства — так называемое конечное пространство, в котором и парит Ахумова машина, поддерживаемая на весу отравленными глазками и крылышками космогипов. Однако Черный Аэроплан никогда не полетит, потому что каждый раз, когда где-то в мире наступает Точка джамба, он рушится.

Мамуду можно порадовать постоянными жертвоприношениями, к каковым относятся возлияние и воскурение. Благодаря первому пополняется Озеро Абсолютного Пива, а второму — Облако Конопляного Дыма. Кроме того, 19 числа каждого месяца Mamuda спускается со своего облака и незримо ходит по земле; самый же главный день хождения его — 19 июля (по легенде, именно в этот день [э] впервые явил себя в фильме французского режиссера Клода Зиди «Банзай»). Дабы облегчить хождение кумира по земле, верные мамудисты совершают по каждому 19-му числу обильные жертвоприношения. Лучший же способ — принести в жертву Мамуде себя самого, то есть омамудеть посредством возлияний и воскурений, или достичь Точки джамба. Есть также постоянная медитативная практика мамудистов — чтение мамудантр. Их всего две: короткая оптимистическая, в народе известная как «Жопа смальцем шипит и пенится», и длинная пессимистическая («Жертва инсулина»).

Согласно М., внутри каждого человека находится его маленькая уменьшенная копия — так называе-

мый директор пива. Это своего рода проводящий контур удовольствия. Когда человек возлияет, воскуривает, занимается творчеством или вообще любым радостным делом, директор пива вырабатывает особый сигнал, Конопляный или Абсолютный, который посылается Мамуде на Облако или в Озеро соответственно. При этом директор пива слегка увеличивается в размерах. Когда же, в результате непрерывного мамудения, директор достигает размеров тела носителя, то носитель, можно сказать, сливается с Мамудой. Если же такого состояния достигли несколько мамудистов одновременно, это называется Точка джамба. В данной точке Mamuda умирает, и тут же возрождается вновь. Отсюда и формула приветствия, клич всех мамудистов мира: «Mamuda жив! — Mamuda жив вечно!»

Социально-психологическая доктрина М., в свою очередь, делит человечество на пять типов, или пальцев, — считается, что ладонь Мамуды лежит на всех нас с большим или меньшим успехом. Первый палец — мамуды, с маленькой буквы. Это — материальные воплощения Мамуды на земле, находящиеся в состоянии постоянного возлияния, в бесформенных одеждах, со здоровым сияющим цветом лица, их директор пива вечно за их пределами. Mamuda восседает — они возлежат. Они — навеки принесшие себя в жертву Мамуде, и соединяются с ним после смерти, без остатка превращаясь в волны на поверхности Абсолютного пива. Второй, весьма почитаемый палец — шкрамы, школьные работники Мамуды. Шкрам одновременно сам для себя и учитель, и ученик, он сам себе читает лекции множеством голосов в своей голове, или дирижирует невидимыми оркестрами, творит множество иных

странных поступков. Шкрамов называют сумасшедшими, *шизофрениками*, но это не так. Они — живые тяресы (любимые игрушки) Мамуды, и происхождение их доселе неизвестно. Третий палец — собственно сами мамудисты, наиболее продвинутые из их числа носят звание мамудоносцев.

А далее — зона страдания. Далее — всего лишь полпальца. Это — каста колбасапиенсов. В них директор пива искажен с рождения, поэтому, когда они возлияют, то это уродство растет в размерах и вырывается наружу. Неприятное зрелище. Колбасапиенсы — это мешанство, приземленная обывательщина. Они могут обильно воскуривать и возлиять, но причудливая красота Мамуды скрыта от них. У них очень развит стадный инстинкт, и они легко поддаются манипуляциям со стороны головожопов. Это — последний, или отсохший палец Мамуды. Головожопы попросту пусты, в них директор пива вообще отсутствует. Ощущая эту пустоту, головожопы крайне агрессивны, склонны к насилию, постоянно нацелены на завоевание власти. Согласно воззрениям мамудистов, именно головожопы изобрели политику и политиков, войну и армию, торговлю и деньги, бульварную литературу и прессу, преступность и *ментов*, наркоманию и наркологов, карательную психиатрию, религиозный *фундаментализм*, фашизм, коммунизм и множество иных институций и явлений, посягающих на свободу личности.

Следует отметить, что вышеперечисленная «пальцевая» градация не является строго личностной; это, скорее, нечто вроде психологических типов, которые вполне могут сочетаться в одном человеке, и их борьбой М. объясняет большинство

событий мировой истории. Но, так или иначе, согласно стратификации, у Мамуды всего 3,5 пальца. Поэтому именно число 3,5 является священным и носит специальное название «мамудок» — как мера исчисления самых дорогих сердцу мамудиста объемов: банки для разливного пива (3,5 литра), количества граней в граненом стакане ($21=3,5 \times 6$) и числа зубчиков на пивной крышечке (столько же, сколько граней). Среди других курьезных деталей можно назвать Чмонстера, любимую собаку Мамуды, спасающую хозяину жизнь, когда Ахум, коего «задавила Жаба» (так объясняется причина его падения), попытался отравить своего брата. С тех пор Чмонстер скрывается, воплощаясь во всех прикольных и необычных животных. Долг каждого мамудиста — найти Чмонстера раньше, чем это сделают космогипы. Потому для верных Мамуды свойственно трепетное отношение к братьям меньшим.

Эсхатология М. выстроена пародийно по отношению к аналогичным концепциям традиционных учений. Армамудон начнется тогда, когда все мамудисты мира приблизятся к Точке джамба, а самый главный головожоп достигнет идеально сферической формы (тенденция к округлению у них наблюдается и сейчас) и лопнет. Взрыв вызовет цепную реакцию среди других головожопов, взрывная волна обогнет мир. Ахум сядет в Черный Аэроплан, однако Шарона в последний момент подменят Безумной Мамой (лучшая половина той Жабы, которая задавила Ахума), и Аэроплан полетит, стоя на месте — так всегда бывает, когда Безумная Мама что-либо пилотирует. Космогипы совсем уже подбираются к Мамуде, но тут усилиями мамудистов наступит всеобщая Точка джамба. Чмонстер покусает Ахума,

и из того навсегда истечет отравляющее властолюбия, Конопляное Облако смешается с атмосферой, а Абсолютное Пиво — с водами мира. Мамуда сойдет на землю и пребудет на ней навеки. Исчезнет нужда в употреблении вещей для просветления или удовольствия — ибо наступит всеобщее, разнообразное омамудение, в котором всем станет хорошо и трезво.

Существуют и таинственные Книги Исполинов, подробно растолковывающие разнообразные аспекты жизни сквозь призму учения; пока что известно содержание только одной — «Точка на лбу» — диалогического трактата о природе Жабы. В любом случае, религией М. не является, и дружественными себе считает широчайший спектр учений, от *растаманов* и тех же *митьков* до даосов и хасидов.

При всей фантазмагоричности и инфантилизме М. до сих пор имеет немало сторонников, особенно в Петербурге, Киеве, Запорожье и Днепропетровске, где они действительно собираются на массовые сабантуи каждого 19 июля и стараются вести себя максимально экцентрично в полном соответствии с заветами учения. [Д. Десятерик]

СМ.: *Гонево, Мафикуана, Митьки, Раста, Секта, Стёб, Хитти.*

МАРГИНАЛ (от лат. *margo, marginis* — край, межа) в искусстве: автор, придерживающийся резко индивидуальной, отличающейся от общепринятой, творческой стратегии; смесь талантливого чудака и (не)добровольного изгоя; мастер неподражаемой своеобразности; художник, чье наследие всей своей сутью противостоит официозу.

Время неумолимо осуществляет ротацию маргинализма и *мейнстрима*: Артур Рэмбо и Поль Верлен

Морис Бланшо (р. 1907, Кэн) — французский философ, писатель. Известно, что он учился вместе с Э. Левинасом в Страсбургском университете, далее дружил с Ж. Батаем. Самый загадочный гуманитарий современности: нет его фото, мало кто из современников и авторов, испытавших его влияние, может похвастаться, что беседовал с ним по телефону (!) Соч.: «Темный Фома» (1941), «Аминодав» (1942), «Неверным шагом» (1943), «Огню на откуп» (1949), «Литературное пространство» (1955), «Последний человек» (1957), «Грядущая книга» (1959), «Бесконечное собеседование» (1969), «Шаг вне» (1973), «Кромешное письмо» (1980) и др.

представляют за французскую поэзию конца XIX века, а не нобелиат Сюлли-Прюдом, и не александрийские эпика, а «Сатирикон» является выражением духа поздней античности.

Всякая закономерность при исследовании динамики маргинальности условна. Без сомнения, модернизм XX века творился маргиналами — от Джойса до Поллока, но в Советской России 1920-х годов деятели революционного авангарда чаще всего были государственными служащими, а то и крупными функционерами, то есть кем угодно, только не маргиналами. Условность политико-географическая: для сегодняшнего Запада маргиналы — представители соцреализма, а не, скажем, *концептуалист* Илья Кабаков, завсегдатай престижнейших международных экспозиций. Бесконечно маргинальны деятели *некрореализма* — но глубоко маргинален также ура-патриотический живописец Илья Глазунов, всенародное признание и официальные лавры не дают ему надежной путевки в мейнстрим, так как его искусство лишено необходимой стилистической репродуктивности, узко и ограниченно при всех мессианских претензиях.

Развитие масс-медийных средств не дает шанса М. оставаться таковым на неограниченный срок. М. — иногда затворник: самоизоляция не помешала Сэлинджеру стать центральной фигурой американской прозы XX века, иначе дело обстоит с М. Бланшо, который рьяно отстаивает свою приватность, добавляя к ней абсолютный герметизм текстов, остающихся крепким орешком даже для Жака Деррида. Иногда — опасный сумасшедший, как Арто, в итоге вписанный в историю мирового театра, иногда — добровольный *кислотный* безумец вроде Кена

Кизи или Тимоти Лири. Или — графоман вроде поэтессы Серебряного века Марии Папер, издательски описанной в эссе Ходасевича: сегодня нарушены и преступлены все возможные нормы профессионализма. И уж верно, М. не всегда приверженец *перверсии*. Но почти всегда маргинален автор, слишком долго играющий на чужой увечности, даром, что он совершает это не без успеха (театр Юхананова, использующего игру даунов).

Маргинальность, скорее, — совокупность многих признаков, образующих явление творческой неортодоксальности. Недостаточно назвать себя М., чтобы им быть, — как недостаточно всю жизнь идти стезею маргинального оппозиционерства, ведь оно может быть подхвачено рекламой или адептами. Маргинальность непредсказуема, как жизнь: сегодня ею охвачены, например, классическая музыка, отчасти театр. Напротив, *гейкультура* — почти бонтон, не говоря уже о *постмодернизме*, чья легитимизация в социуме доходит до неприличного уровня.

Кстати, автор этой статьи — также М. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: Альтернатива, Радикал, Панк, Скин, Некрореализм и многое другое.

МАРИХУАНА (от исп. marihuana, заимствовано из индейских языков), она же трава, конопля, шмаль, дурь, дрянь, шала, мафафа, хеш, ганджа, ганджубас, каннабис, Марья Ивановна, анаша, — мелко измельченные и высушенные листья конопли, предназначенные для курения. Оказывает легкое опьяняющее воздействие благодаря содержанию в конопле тетрагидроканнабинола.

Сказать о М. что-либо новое так же сложно, как и о других распрост-

раненных веселящих средствах, например, пиве. То, что курят ее повально и поголовно до (а многие иногда и после) 40 лет, ни для кого новостью не является. Эффекты воздействия описаны многократно, вопрос *легализа* обсуждается давно, неторопливо и безрезультатно. М. можно курить, или есть поджаренной с сахаром, или пить сваренной в молоке. М. — неотъемлемый элемент субкультур *раста*, *хиппи* и всех прочих, уголовной в том числе. Под травой можно много и плодотворно *гнать*, а можно столь же разнообразно и интенсивно молчать. Или писать стихи. Или танцевать. Или слушать музыку. Или играть музыку. Или толковать Библию (особый, совершенно непостижимый ритуал ортодоксальных *растаманов*). Или обильно и с аппетитом кушать. Или с таким же аппетитом заниматься сексом. Или рисовать. Или валять дурака. Или купаться в летнем Черном море под ослепительным августовским солнышком (крайне рекомендую). Или гулять. Или спать. Просто жить.

Все остальное — бред и *героин*.
[Д. Десятерик]

СМ.: *Гонимо, Наркотики, Легализ, Психоделия, Раста, Хиппи.*

МАССКУЛЬТ — сокращение от «массовая культура». Термин был наиболее распространен в 1970–1980-е годы для обозначения коммерческого, легкомысленного культурного продукта во всех жанрах. Тогдашние синонимы — кич, ширпотреб. Сегодня — *попса, мейнстрим, гламур*.

По сути, М. — оксюморон, поскольку массовость — предикат скорее экономического, цивилизационный («массовое производство»), нежели гуманитарный. Но то, что именуют М., как раз и является од-

ним из видов производства, описывается в соответствующих терминах — индустрия развлечений, шоу-бизнес, фабрика грез, конвейер звезд и т. д. То есть речь об искусстве не идет. [Д. Десятерик]

СМ.: *Гламур, Попкорн, Попса, Мейджор, Мейнстрим.*

МАТ (матерщина, ненормативная лексика) — слова, словосочетания, относящиеся к сексуальной и мочеполовой сфере, смысл которых, в общем-то, признаваем, а модус передачи, в тексте или устно, решительно осуждаем обществом и правилами хорошего тона.

Изнанка комифотного сознания, М. проявляется в форме хулиганского протеста (заборные надписи), а также авангардного эксперимента, исходящего из желания эпатировать обывателя («Я лучше в барах блядям буду давать ананасную воду» — В. Маяковский, «Вам!»). Иное в фольклоре: как верно подметил Виктор Ерофеев (сам не чурающийся М. в своем писательском творчестве), сказка «использует М. метафорически или в качестве эмоционально выраженных междометий. М. пользуются все персонажи сказки, вне зависимости от возраста и половой принадлежности, никто не видит в нем ничего предосудительного», — речь идет о 77 «заветных» сказках, переданных В. Афанасьевым А. Герцену в 1866 году. Противоположен эффект, производимый М. в поэзии Баркова (вторая половина XVIII в.): остранение донельзя абсурдных ситуаций в его поэмах, наподобие «Луки Мудищева», посредством «срамного слова». Но уже у Достоевского неназываемый, но активно подразумеваемый М. является выражением экзистенциального отчаяния героя: «Какое-то иступление самой

зверской злобы исказило все его лицо. — А знаешь, — произнес он горладо тверже, почти не пьяный, — нашу русскую.? (И он проговорил самое невозможное в печати ругательство.) Ну так и убирайся к ней!» («Вечный муж», 1870). В 1920-х годах украинский писатель Микола Хвильевой употребляет это же выражение, имитируя его звучание свистом паровоза.

Длительный период официального советского ханжества только благоприятствовал расцвету М. во внецензурных текстах — без крепкого слова немислимо, скажем, творчество Юза Алешковского. Правда, А. Солженицын предпочитает не сам ненорматив в его неприкрашенном виде, а его буквенную вариацию вроде «ни фуя» («Один день Ивана Денисовича»). Нечто подобное замечается в «Альбоме для марок» Андрея Сергеева (что объяснимо, к тому же, инфантильной ситуацией рассказчика): «Ищем новые ругательные слова... Юрка Тихонов... пришел домой с одним — только забыл — хорошее слово: — Что-то вроде звезды». В пьесах Лесь Подервянского, целиком построенных на М., он служит демистифи-



Лесь (Александр) Подервянский (р. 1952, Киев) — украинский художник и писатель. Закончил Киевский художественный институт. Картины находятся в музеях и частных коллекциях

ях Украины, России, Канады, США и Германии (в 2000 году его работу «Воин, смерть и дьявол» купил известный американский кинорежиссер Вуди Аллен). Всесоюзно прославился как автор и исполнитель (преимущественно на суржике — дикий смеси украинского и русского) абсурдных фарсовых пьес, насыщенных цензурной лексикой, черным юмором и насилием, которые начал писать во время службы армии в 1977 году. На сегодня сочинено более 50 таких

текстов, лучшие из которых собраны в книге «Герой нашего часу» (Львов: Кальвария, 2000). Наиболее известные пьесы — «Гамлет, або Трагедія датського кацапізму», «Васіліса Єгоровна і мужички», «Пацавата історія», «Место зустріч ізменіть ніззя, блядь!», «Хтиві павіани», «Данко», «Піздец», «Цікаві досліди», «Кацапи», «Йоги», «Хвороба Івасика», «Остановісь мгновень, ти прекрасно!..», «НІРВАНА, або Зушпрех Заратустра», «Павлік Морозов».

кации социалистического архетипа («Данко»), сатире («Пацаватая історія») или фантазмической пародии («Гамлет як трагедія датського кацапізму»). Основная трудность — агрессивная энергетика, практическая самодостаточность М. Осознавая это, Венедикт Ерофеев предпосылает поэме «Москва—Петушки» (1969) «Уведомление автора», из которого следует, что для блага читателя главу «Серп и Молот — Карачарово», состоящую из «полутора страниц чистейшего М.», он редуцировал к одной-единственной фразе «И немедленно выпил». Возможно, та же причина побудила Киру Муратову финализировать однообразно-раздраженный — повторение одной сослагательной речевой конструкции — монолог персонажа в вагоне метро («Астенический синдром», 1989), а Владимира Сорокина обильно применять М. для радикального слома повествования, начинающегося у него обычно как безмятежно реалистический текст.

Частая и бесконтрольная, фактически бессмысленная, эксплуатация М., которая наблюдается на всем постсоветском культурном пространстве на протяжении последнего десятилетия, способствовала не столько падению нравов, как снижению литературного качества, лишив общенную лексику могучей силы словесной избирательности и образной уместности. Сегодня М. превратился в подобие странной запятой: вначале полностью абсолютизируя внимание читателя, он затем сводится на нет в его восприятии (что имело место в ранней беллетристике Эдуарда Лимонова). Удачный пример иронического преломления М. — inferнальный пес Пиздец в «Generation Пи» Виктора Пелевина.

Более опосредованным является использование М. в изобразитель-



Йоханнес Баадер (1875–1956) — немецкий архитектор, литератор. С 1918 года — член берлинского «Клуба дада». Провозглашался Председателем человечества, Президентом земного шара, носил титул Обердада. Организатор наиболее скандальных дада-акций в Берлине. Первой международной ярмарки дада. Оскорбил пастора во время службы в Берлинском соборе (1918), разбрасывал в Национальном собрании дадаистские листовки «Зеленый труп» (1919), работал над проектом Мирового храма, который должен был строиться 1000 лет и достиг высоты 15 км. Один из создателей техники фотомонтажа. Неоднократно госпитализировался в психиатрические лечебницы. С 1925 года — свободный журналист. Умер в доме для престарелых.

ном творчестве, которое, как известно, может быть безымянным, хотя почти никогда — анонимным. Например, в стёбной ретро-картине: «На смерть поэта» (2002) киевлянина Владислава Шерешевского — в качестве сильно разреженной подписи под изображением упавшего Пушкина: «это пиздец». На живописной плоскости — слово «пизда» в работе яркого представителя *южнорусской волны* Олега Голосия «Огненная лошадь». Или в контексте концептуалистской акции (*перформанс* «Мазепа» Василия Цаголова, 1995, включающий пятиминутное выступление Александра Бренера из придыхательных вариаций глаголов «ебут» и «наебывают»).

Следует отметить, что и западное искусство сталкивалось с подобными проблемами (долгий путь пресловутого «merde» от героико-эпизодической реабилитации в «Отверженных» Виктора Гюго, 1860, до вступительной реплики в «Короле Убю» Альфреда Жарри, 1894, — не случайно сегодня её подчас переводят как «черт»). А территориально-юридическая аббревиатурность глагола «fuck» никак не благоприятствовала его легитимизации (в контексте театральной рецензии им впервые воспользовался англичанин Кеннет Тайнен в 1960-е годы). [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Другая проза, Срамный рок, Трэш, Цензура.*

МЕДИА-АРТ — течение в актуальном искусстве, использующее язык, технологии и штампы средств массовой информации — *телевидения* в первую очередь.

Зачатки М. как метода отслеживаются у дадаистов 1910–1920-х годов, издававших свои манифесты и обращения в форме рекламных

объявлений и репортажей, постоянно запускавших в прессу утки о своих якобы состоявшихся акциях, а в визуальных произведениях активно использовавших газетные коллажи. Йоханнес Баадер, один из наиболее оригинальных представителей движения, провозглашал: «Мировая война — война газет. На самом деле ее никогда не было». Он же создал один из самых заметных дада-ассамбляжей на основе афиш и газет — «пласто-дио-дада-драму» «Величие и закат Германии» (1920). Значимым компонентом были газетные вырезки и в типологически близком дадаизму течении «мерц» — персональном проекте немецкого художника и литератора Курта Швиттерса. Швиттерс сотворил канон мерц-картины, составляемой из изношенных предметов и фрагментов газет; по аналогичной методике построил одно из центральных своих произведений, колоссальный ассамбляж «мерцбау». Использовали газету как часть изображения и футуристы, — но менее эффективно. Параллельными проявлениями М. может считаться и традиция рукодельных, малотиражных журналов, художественного *самиздата*.

Однако подлинное рождение М. произошло, конечно, в конце 1950-х, с массовым внедрением телевидения. Родоначальником же следует считать американо-германского художника южнокорейского происхождения Нам Джун Пайка, в своих *инсталляциях* впервые применившего телевизор, телеизображение и видеомонтаж. С тех пор М. — синоним *видеоарта*, один из его приемов, основанный на имитации или использовании телевизионных (в последние годы — и *сетевых*) образов. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Видеоарт, Виртуальная реальность, Телевидение.*

МЕЙДЖОР (от англ. *major* — старший, главный, более важный) — крупная компания, как правило, в США, занимающаяся производством (дистрибуцией, прокатом, продажей) кино и музыки. М. является основным поставщиком продукта в кинематографический *мейнстрим*. Продукция М. маркируется как фильмы категории «А». Основные мейджоры США сосредоточены в Голливуде — Warner Brothers, Buena Vista International, New Line Cinema, Walt Disney и другие, в последнее время к ним присоединилась бывшая независимая нью-йоркская студия Miramax. В Европе традиция кинокорпораций прервалась по объективным причинам. Стоит лишь отметить, что до прихода фашистов к власти германская DEFA являлась крупнейшим кинопроизводителем в мире, оставляя позади даже преуспевавших американцев. Ныне европейским М. можно считать разве что Gaumont во Франции — из года в год бросающий все более серьезный вызов Голливуду.

Мейджоры составляют основу благосостояния американского кинематографа. Именно их продукция преобладает в прокатных сетях большинства стран. Происходит это не из-за высокого качества категории «А» или же доступности содержания, — то есть чисто художественный фактор здесь ни при чем, — а по причине чрезвычайно выгодных условий, созданных мейджорами для проката своей продукции. Дистрибьюторы приобретают картины не под выплату твердой фиксированной суммы, а под процент с выручки за билеты, который — уже потом, после — следует передать М. Конечно, может быть и провал, но в данной системе подобные проблемы легко просчитываемы. Таким образом, работа с мейджорской

продукцией выгодна для посредников любого уровня. Но речь о прибылях производителя не идет — сбор за блокбастер уровня «Матрицы» в России или по всему СНГ ничтожен по сравнению с цифрами первого уик-энда в США и на развита Западе. Задача иная — постоянное культурное присутствие.

М. можно сравнить с центральной частью механизма, обеспечивающего постоянное заполнение визуальной сферы иллюзорными ценностями — теми, на которых зиждется *мейнстрим* как таковой. Конечно, здесь может создаваться и достаточно бунтарское («Бойцовский клуб» Майкла Фитгиса) или высокопробное кино (фильмы Фрэнсиса Форда Копполы или Мартина Скорсезе лучшего периода). Но, в целом, М. служит мощнейшим фильтром, призванным пресекать отклонения от стандартов в любую сторону — *артхаус* или *трэш*, радикальность либо *провокация* исключены, оттеснены в резервацию низкобюджетной альтернативы.

Очевидно, по настойчивости в продвижении собственного продукта, стремлению к постоянному расширению, внутренней тоталитарной структуре М. становится в один ряд с крупнейшими мультикорпорациями, действующими в других, далеких от культуры, областях экономики. Вполне логично, *антиглобалисты* должны бы избрать своими целями кинотеатры, но этого почему-то не происходит. В мусульманском мире, проклиная «большого Сатану», продолжают смотреть американские фильмы. М. удается то, чего не смог пока достичь ни один политик либо полководец: пробраться не просто в стан, но в душу врага, хотя бы на время киносеанса. Происходит это потому, что М. предлагает потребителю то, чего не

может дать ни одна идеология: детство. Ибо только в детстве можно настолько легко разделаться с сильнейшими врагами и самому быть невероятным сильным, и красивым, и благородным, и лучше всех вооруженным. Игра, которую предлагает М., настолько проста, а последствия ее настолько безопасны, что в нее играют все, даже те, кто с удовольствием направил бы авиалайнер в головной офис 20th Century Fox.

Старший остается старшим. Поэтому что только ему под силу превратить остальных в детей: такая всеподключающая матрица вечной беззаботности. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артваус, Гламур, Маскульт, Мейнстрим, Попкорн.*

МЕЙНСТРИМ (англ. mainstream — основной поток, основное течение) — набор принятых, широко употребляемых, официальных культурных стандартов. Менее распространенное название — оверграунд.

М. возникает как стойкое соединение сугубо развлекательных, академических, традиционалистских и адаптированных радикальных *дискурсов*. Согласно его логике, аудитория должна гарантированно получить свою долю развлечения и комфорта. Поэтому, чаще всего понятие М. применяется к наиболее массовым сегментам культуры — кинематографу и поп-музыке.

М. выступает в качестве социокультурного стабилизатора. Фильмы категории «А» или «первая двадцатка» общенационального хит-парада успокоительно свидетельствуют, что все под контролем, все на своих местах, а самый серьезный конфликт заключен лишь в разной численности покупателей, слушателей, зрителей, отдавших предпочтение тому или иному названию. Можно сказать, что М. вы-

полняет функцию того, что некогда называли «общественными идеалами»: даже в наиболее легкомысленных образчиках *маскульт* ценности вполне позитивные — одобренные, правда, необходимой дозой морального релятивизма. Например, хорошему герою в боевике дозволен достаточно высокий уровень насилия — но только лишь, чтобы победить злых и плохих, поп-исполнитель может умеренно поскандальить на сцене и в жизни, но все это — лишь ради любви к слушателям и желания доказать что он (она) такой (такая), как все.

Именно на идиологов, кумиров возложена негласная миссия носителей мейнстримных идеалов. В стабильном, умеренно охлажденном космосе М. неразличимой массе субъектов потребления необходимы свои объекты обожания — тела, которые проходят за спинами охранников и фокусируют на себе восторг вопящей толпы. Потому здесь обязательна пара: звезда — поклонник, причем и первая, и второй создаются с помощью четко отработанных технологий. И пропасть между ними, на самом деле, не столь велика: оба плывут в могучем главном потоке, у обоих нет проблем друг с другом, и обоих ждет один и тот же, глубоко мейнстримный финал — полное взаимное забвение. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Гламур, Маскульт, Мейджор, Попкорн, Поппса.*

МЕНТ (мусор, мильтон, молоток) — пренебрежительное наименование на Руси представителя уголовно-следственной, а иногда и репрессивно-политической власти (нередко иносказательно, например, «человек в темном пальто и высоких сапогах» в «Помехе» Д. Хармса, 1940); неотъемлемая составляющая отече-

ственной ментальности; предмет не-иссякающей любви-ненависти со стороны прогрессивно настроенной интеллигенции и мишень для (пост)модернистского стёба.

Сознание XIX века акцентирует в образе М.:

— черты зоологизма: старый синоним — «легавый», что имеет, кстати, параллель во французском *vauche* (корова), кличка, само подозрение в употреблении которой стоило зеленщику Кренкебилю в рассказе А. Франса служебной карьеры;

— семантику мертвенной, парадной застылости: «На бочке верхом полицейский солдат, // Медной шапкой блестя, показался» (Некрасов, «О погоде», 1865), еще один словесный аналог М. — «фараон»;

— наконец, сатирические обороты («Шведская спичка» А. Чехова, 1884), на зарубежной почве породившие эксцентрику копов у Мак-Сеннета, суетливо-глуповатых охранников порядка у Чаплина.

Отсюда невозможность появления образа смелого, предприимчивого сыщика, в отличие от западной культуры, в которой находится место как для частной инициативы (Арсен Люпен, Шерлок Холмс), так и для ее государственной версии (Дик Трейси, звероподобный «грязный Гарри» Каллаген параллельно с вполне корректными «новыми центурионами», неряшливым Коломбо или меланхоличным Мегрэ). У нас даже пионер ментовского дела, француз Видок, воспринимался Пушкиным как личность крайне одиозная, не то что у себя на родине, где его недавняя кинобиография лишь обобщила и визуализировала демонический, но в целом достаточно привлекательный имидж. В истории эта тенденция сыграла роковую роль: практическая ликвидация института ментов — жандармов ли, го-

родовых — вызвавшая разгул криминального бесчинства, наряду с амнистией уголовных преступников во время Февральской революции (так называемые «птенцы Керенского») оказалась одной из причин революции Октябрьской.

С другой стороны, усилия, принятые советской культурной пропагандой с целью апологетики М., принесли свои плоды, спровоцировав в представлении обывателя эмоции скорее положительного толка. В начале этой своеобразной рекламной кампании находится даже не пресловутый Дядя Степа (впервые появившийся в стихотворении С. Михалкова в 1935 году в качестве «краснофлота, самого главного великана» и обретший знакомую социальную функцию лишь 20 лет спустя), но тип «организатора быта», по выражению С. Лучишкина, в таком русле проинтерпретировавшего картину своего коллеги по авангардистскому ОСТу К. Вялова «Милиционер» (1923). Почти одновременно появляется эйзенштейновская «Стачка» (1925), восхитившая А. Кулешова удачным обыгрыванием образа «русских жандармов в фуражках», которые, как оказалось, «могут быть фотогеничными, как ковбои в своих шляпах». Откуда — при всей разности интонаций — два шага до *милицанера* Д. Пригова (необходимый штрих пародийного микрокосма), до уважительного обрамления фигурами ментов (с венками в руках) сцены банного отдохновения в одной из композиций «фантастического *соц-арта*» у Симы Васильевой (к слову, рисующей на кухонных досках), до ритуального культивирования *митками* отдельных реплик ментовского сериала («дырку ты от бублика получишь, а не Шарапова»). Последнее корреспондирует нас



Когда ментов героизируют, с них снимают форму

к позднесоветскому телетворчеству, посвященному деятельности М. («Следствие ведут знатоки», 1971–1981, 2001; «Рожденная революцией», 1974–1977; но особенно — «Место встречи изменить нельзя», 1979). В литературной сфере достижения были более чем скромными. По словам исследователя этого жанра (ею названного «пастораль, оживленная трупами») Н. Ильиной, «наши сыщики — не частники, а сотрудники ответственных учреждений. Ирония, даже легкая, по их адресу неуместна».

Попытки героизации ментов в искусстве, предпринятые в последнее время (сериал, сопровождающийся красноречивым подзаголовком «Улицы разбитых фонарей» — знак укрощаемого ментами хаоса), небезуспешны, однако более распространена тенденция к растущей маргинализации этого образа, процедируемого в эстетизируемое прошлое (Фандорин, созданный Б. Акулиным, скорее напоминает утонченного денди: «гладкий проборчик волосок к волоску, холеные ногти, тонкие черные усы словно углем нарисованы») или детерминируемого гендерной принадлежностью (Каменская А. Марининой). Свежее слово в этом смысле удалось сказать лишь К. Муратовой с ее «Чувствительным милиционером», неким Толей Курилюком, неспроста сравниваемым в фильме с «философом». [О. Сидор-Гибелинда]

МИЛИЦАНЕР — сквозной образ в творчестве ведущего представителя российского *постмодерна* и *концептуализма*, поэта, прозаика и художника Дмитрия Александровича Пригова. Определяется автором как носитель идеи небесной государственности и медиатор между государством земным и небесным.

Но поскольку идеи небесной государственности в пределах земного государства невоплотимы, М. — герой культурный, страдающий. Наиболее ярко образ М. воплощен в сборнике «Апофеоз милиционера» (1978). [Д. Десятерик]

СМ.: *Митьки, Легалайз, Соцарт, Стёб, Цензура.*

МИНИМАЛИЗМ (англ. *minimal art*) — направление в западном искусстве, преимущественно 1960–1970-х годов, делающее ставку на визуальный лаконизм, игру простейших форм и их сочетаний.

Само вещество минималистского произведения выдает его принадлежность к индустриальной цивилизации, но от плебейского оптимизма последней М. как раз и отрекается. На холсте — отказ и от буйной суггестии абстрактного экспрессионизма, и от околорекламной прямолинейности поп-арта; М., впрочем, не востребует и самих холстов, ограничиваясь миром пространственных *объектов*. М. вроде бы и созвучен эпохе, и одновременно негромок, медитативен, почти герметичен. Западноевропейский М. лишен американской монотонности, более асимметричен и экстравертен (Энтони Каро). В целом, «минимальные» произведения претендуют на самодостаточность, особую прозрачность в них растворенного смысла, чуть координируемого в отдельных случаях авторскими посвящениями — у Д. Флэвина, автора композиций-посвящений из флуоресцентных ламп (например, В. Маяковскому, 1987, или средневековому философу Оккаму, 1963). Представители М. работают также с деревом (монолиты Карла Андреа), войлоком (Роберт Моррис), металлом (Сол Левитт). В то время как многие, предшествующие и после-

Дэн Флэвин
(1933, Нью-Йорк — 1996, Риверхед) — американский художник. Служил метеорологом в ВВС США (1952). Учился в Нью-Йоркском центре социальных исследований и Колумбийском университете (1956–1959). Начало творческой деятельности — в русле поп-арта. Первая световая инсталляция создана в 1963 году. Участник экспозиции «Простейшие структуры» в Еврейском музее Нью-Йорка (1966), автор декорации Берлинского музея современного искусства (1996). На аукционах «Кристи» 1990-х годов работы Ф. оцениваются до 50–60 тысяч долларов. Среди прочих световых инсталляционных посвящений: А. Матиссу (1964), П. Мондриану (1966), Р. Гринбергу (1972–1973), подруге Марго (1986), Д. Джадду (1987), Трейси (1992).

Франческо Инфанте.
Из серии «Добавления»



дующие модернисты пытались изобрести новый язык творческой коммуникации, авторы М. словно писали очень простые, но в то же время не предназначенные для повсеместного обихода тягучие, короткие фразы.

В литературе аналог М. — «конкретная поэзия» немецкоязычных стран 1960-х годов, разрушающая синтаксис стиха во имя освобожденной энергии отдельного, наиболее «конкретного» слова (Х. Хассенбюттель) — противоположно литературной практике внешне похожего Л. Рубинштейна в России, скорее тоскующего по лаконизму, чем его добивающегося («Невозможно охватить все существующее», опубли. в 1996 году).

Идеологию М. выводят из гештальтпсихологии. Современный американский художник Джозеф Кошут называл его предконцептуализмом, некоторые исследователи, напротив, считают *концептуализм* постминимализмом. В России явный предтеча — Казимир Малевич, аналогии прослеживаются также и у его оппонентов, советских конструктивистов, создававших металлические композиции (К. Медунецкий, В. Стенберг, Б. Иогансон); совсем по-минималистски звучит кредо-афоризм А. Веснина: «построение цветового пространства по силовым линиям» (из каталога выставки «5 × 5 = 25», 1921). М. не чурался и поздний русский *андерграунд* («Решетка» И. Шелковского, 1972), но самостоятельное и осознанное ответвление западного М. в СССР все же отсутствовало — в отличие, скажем, от соседей-поляков, где работала целая генерация мастеров М. во главе с З. Гостомским. У нас же изъяснялись обтекаемое: «Работал в более-менее абстрактных формах, близких М.» (А. Юликов). Исклю-

чением стал Франческо Инфанте с его «артефактами», представляющими «символы технической части мира». [О. Сидор-Гибелинда]

В последние годы М. расцвел в музыке, парадоксально сблизив поп, рок, джаз и высоколобый академизм, что особенно заметно у Филиппа Гласса (его симфония «Герои» сочинена по мотивам музыки Дэвида Боуи и Брайана Ино) и Майкла Наймана (автора саундтреков к большинству фильмов британского режиссера Питера Гринюэя). В целом, М. неожиданно породил блестящую композиторскую школу в США и Англии, традиционно небогатых сочинительскими талантами: в подобной технике много работал знаменитый Джон Кейдж (что показательно, его ранние фортепианные пьесы сейчас переиздают под маркой «эмбиента»), все большую популярность приобретают опусы Терри Рейли, Стива Райха, Мортон Фельдмана. Среди европейских композиторов, близких М., стоит назвать Арво Пярта. В России, с некоторыми оговорками, М. воздают дань Владимир Мартынов, из более поздних — Алексей Айги с ансамблем «4.33» (название знаменитой пьесы Кейджа), Сергей Загний. При этом следует учитывать, что все названные выше — абсолютно разные композиторы, с разными, подчас диаметрально противоположными стилистическими и мировоззренческими.

С одной стороны, М. тяготеет к *пустоте*, молчанию («4.33» — пьеса тишины), с другой — к неакцентированному, но равномерному заполнению всего наличного пространства. И в этом — скрытая страсть М., что увлекает многих вновь и вновь. [Д. Десятерик]

СМ.: *Концептуализм, Пустотность, Этника.*

МИРОВОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО — политическая концепция, изначально связанная с теорией заговора, то есть предположением, что зло власти — результат действий злоумышленников, сговорившихся вредить Родине. Если освободить государство от опасных элементов — тут же наступит прекрасное время.

Понятно, что настоящий, полноценный заговор не может быть раскрыт просто так. Также злоумышленники не могут ограничивать свои действия национальными рамками. Зло всеобъемлюще, действует в мировом масштабе и руководствуется какой-нибудь завиральной мистической или социальной идеей, все равно какой, главное, чтоб все выглядело как можно драматичнее. Это может быть сговор американских банкиров-евреев, а может, антисемитов из Евросоюза, или исламских экстремистов, или евреев-самоненавистников из ведущих университетов с Усамой бен Ладеном (!), или, как в старые добрые времена, всемирный комплот масонов, сионистов и агентов Коминтерна. Понятно, что международный центр должен влиять на национальные правительства и претендовать на ликвидацию национальных суверенитетов. Теория заговора обеспечивает крайним правым объяснение, почему все-таки нормально функционирующее общество не способно удовлетворить всех граждан: М. П. — продолжение национальных заговоров и источник удручающего несовершенства мирового порядка.

В конце XX века М. П. впервые перестало быть собранием сионских мудрецов из придуманных российских жандармов «Протоколов». Мир в эпоху глобализации воочию столкнулся с тем, что воля национальных властей ограничена. С нача-

ла 1990-х годов термин переключался из писаний национал-социалистов в леворадикальные издания. Хомский, Негри и другие левые мыслители зафиксировали факт установления наднациональных структур управления. Миром теперь управляет никем не избранная интернациональная бюрократия. Ее органами являются глобальные организации — ВТО, МВФ, президентская «восьмерка», периодические совещания верховцев корпоративного бизнеса и государственной бюрократии. Кроме них, действуют ЕС, НАТО, зона свободной торговли в Америке и нарождающийся на севере Евразии ЕЭП.

В каждом конкретном случае объединения создаются в интересах упрочения политической стабильности отдельных стран и к вящей выгоде международных монополий, которыми руководят люди всех рас и религий... И делают это не ради светлых масонских идеалов свободы, равенства и братства, а ради денег для удовлетворения потребностей, которые сами правители еще не успели придумать. [В. Задирака]

СМ.: *Автономизм, Анархизм, Антиглобализм.*

МИТЬКИ — группа ленинградских художников, заявивших о себе в середине 1980-х годов. В основу стиля и жаргона М. положены привычки отца-основателя, Дмитрия Шагина, и его ближайших товарищей.

Все началось с дружбы двух живописцев — Шагина и Владимира Шинкарева, встретившихся на полуофициальной выставке в ДК им. Калинина в Ленинграде в 1978 году. Примерно в то же время Шагин познакомился с Александром Флоренским, внучатым племянником православного философа-визионера Павла Флоренского (Шагин, Шинкарев,

Флоренский поныне составляют не-
сменяемое «политбюро» движения).
В 1983 году, на другой экспозиции,
состоялось ключевое для М. «бра-
тание» Шагина и Шинкарева; тогда
же у последнего появилась идея за-
писать любимые словечки своего
друга. В 1984 году замысел Шинка-
рева перерос в книгу-манифест
«Митьки» (1984), ставшую *самизда-
товской* сенсацией. В 1987 году
текст опубликовала парижская
«Русская мысль», потом — попу-
лярный перестроечный журнал
«Юность», и М. прославились все-
народно.

В манифесте Шинкарев с самого
начала предлагает основать новое
молодежное движение наподобие
панков или *хиппи*, участников коего
называть митьками, по имени «клас-
сического образца — Дмитрия Ша-
гина (однако образ последнего от-
нюдь не исчерпывается содержи-
мом движения)».

Вопрос стиля решается просто:
«под митька невозможно подделат-
ся, не являясь им; внешняя атрибу-
тика почти отсутствует — М. одевают-
ся во что попало, лучше всего в сти-
ле битников пятидесятых годов,
но ни в коем случае не попсово». На
практике неповторимый наряд
состоял из ватника, засаленных шта-

нов, сапог, шапки-ушанки и тель-
няшки, которую Шагин (среди его
предков были моряки) носил неиз-
менно. Далее, «на лице митька чере-
дуются два аффективно под-
анных выражения: граничащая
с идиотизмом ласковость и сенти-
ментальное уныние. Все его движе-
ния и интонации хоть и очень лас-
ковы, но энергичны, поэтому митек
всегда кажется навеселе... употреб-
ляемое им слово или выражение мо-
жет звучать как нечленораздельный
рев, при этом лицо его остается та-
ким же умильным».

Решаются и нравственно-идео-
логические проблемы: мировоззре-
ние митька «тяготеет к формуле:
“Православие, самодержавие, на-
родность”, однако на практике он
настолько легкомыслен, что может
показаться лишенным многих мо-
ральных устоев. Однако митек ни-
когда не прибегает к насилию,
не причиняет людям сознательно
зла и абсолютно неагрессивен». Ес-
тественно, митек «никогда не выра-
зит в глаза обидчику негодования
или неудовольствия по поводу при-
чиненного ему зла. Скорее он лас-
ково, но горестно скажет “Как же
ты, братушка?”, однако за глаза по
поводу каждого высказанного ему
упрека будет чуть ли не со слезами
говорить, что его “съели с говном”».

Ну и, конечно, знаменитый ма-
лый лексикон М.:

«ДЫК — слово, могущее заме-
нить практически все слова и выра-
жения. ДЫК с вопросительной ин-
тонацией заменяет слова: как, кто,
почему... но чаще служит обозначе-
нием упрека: мол, как же так? поче-
му же так обошлись с митьком? ДЫК с восклицательной интонаци-
ей — чаще горделивая самоуверен-
ность, согласие со словами собесед-
ника... предостережение. ДЫК
с многоточием — извинение, при-

Митьки в Париже



знание в совершенной ошибке, подлости и т. д.

ЕЛКИ-ПАЛКИ (чаще “ну, елы-палы”) — второе по употребляемости выражение. Выражает обиду, сожаление, восторг, извинение, страх, радость, гнев и пр. Характерно многократное повторение... Очень часто употребляется в комплексе с **ДЫК**. Двое М. могут сколь угодно долгое время переговариваться:

- Дык!
- Ну, елы-палы!..
- Дык!
- Елы-палы!..

Такой разговор может означать многое... Однако чаще такой разговор не выражает ничего, а просто является заполнением времени и самоутверждением М.

СЪЕСТЬ С ГОВНОМ (кого-либо) — обидеть кого-либо, упрекнуть. Видимо, сконструировано из выражений “смешать с говном” и “съесть с кашей”.

ОТТЯГИВАТЬСЯ — заняться чем-либо приятным, чтобы забыть о тяготах жизни митька, чаще всего означает — напиться.

ОТТЯЖНИК — кто-либо, привлекающий внимание митька, например, высоко прыгнувший кот. (Кстати, М. чрезвычайно внимательны к животному миру, выражают свое внимание к нему бурно.)

В ПОЛНЫЙ РОСТ — очень сильно. Например, оттянуться в полный рост — очень сильно напиться.

УЛЕТ, УБОЙ, ОБСАД, КРУТНЯК — похвала, одобрение какого-либо явления, почти всегда употребляется с прилагательным “полный”. Например: “Портвешок — полный убой (улет, обсад, крутняк)”.

ДУРИЛКА КАРТОННАЯ — ласковое обращение к собеседнику.

МОЖНО ХОТЬ РАЗ В ЖИЗНИ СПОКОЙНО? — предложение сделать что-либо или негодование по

поводу помехи в каком-либо деле. Например: “Можно хоть раз в жизни спокойно выпить (покурить, поссать, зашнуровать ботинки)?”

ЗАПАДЛО — ругательство, чаще обида на недостаточно внимательное обращение с митьком. Например: “Ты меня западло держишь”.

ЗАПОДЛИЦО — излишне тщательно (искусствоведческий термин).

А-А-А-А! — часто употребляемый звук. С ласковой или горестной интонацией — выражение небольшого упрека; с резкой, срывающейся на хрип или визг — выражение одобрения.

А ВОТ ТАК! — то же, что восклицательный **ДЫК**, но более торжественно.

При дележе чего-либо, например, при разливании бутылки, употребляются три выражения, соответствующие трем типам распределения вина между митьком и его собутыльниками:

РАЗДЕЛИТЬ ПОРОВНУ — вино разливается поровну.

РАЗДЕЛИТЬ ПО-БРАТСКИ — митек выпивает большую часть.

РАЗДЕЛИТЬ ПО-ХРИСТИАНСКИ — митек все выпивает сам».

В целом, характерно обилие уменьшительных приставок, обращение с любым встречным чрезвычайно доброжелательно, М. всех называют ласкательными именами, братками, сестренками. Регламентируется много иных занятых реакций, словечек и жестов, которые объединяет эмоциональная аффектация, любовь к ближним и дальним и специфический юмор. Важнейшая речевая особенность — обильное цитирование многосерийных фильмов 1970–1980-х годов; особой популярностью пользуются «Место встречи изменить нель-



Так рисует Шагин

зя», другая советская кино- и теле-классика.

Нетрудно понять, что незлобивая философия М., густо замешанная на *алкоголе*, христианском всепрощении, асексуальности и русском *роке* (Шагин и компания крепко дружили со всеми рок-знаменитостями 1980-х — Башлачевым, Гребенщиковым, Цоем, Курехиным, Шевчуком), нашла широчайший отклик у *неформальной* фронды. Однако четко оформленного течения М. не появилось. Конечно, имелись отдельные портвейно-полосатые ортодоксы, в целом же тельняшки, «братушки» и «елы-палы» обогатили стилистику уже существовавшей хипповской *системы*. Что неудивительно — ведь западный хиппизм был бесконечно далек от наших реалий, а митьковство, напротив, в этих реалиях родилось. По сути, Шинкарев и Шагин предложили нечто вроде оригинальной русской версии хиппарства и, тем самым, русифицировали хиппи, к тому времени весьма многочисленных.

Художественный проект М. оказался более перспективным. Группа Шагина — Шинкарева — Флоренского — плоть от плоти ленинградско-петербургской живописной традиции. Многим они обязаны легендарному Александру Арестову, лидеру Ордена нищенствующих живописцев (1960-е годы) — в этом кругу утвердились как художники родители главного митька, Владимир Шагин и Наталья Жилина. Другие источники —

А так — Шинкарев



так называемый «ленинградский сезаннизм», «Группа 13».

Философия жизни М. находит соответствие на холсте. Превалирует наивная, примитивистская манера, в жанрах — натюрморт, пейзаж (часто морской), портрет. Это — жизнелюбивая, немного инфантильная, внешне неброская и небрежная, но хорошо сделанная живопись. Отдельный момент — комментарии и названия, особенно к графическим работам. М. — действительно, очень русское движение, с ярко выраженным литературным моментом. Их графика — возрожденный лубок, каждый рисунок доходчиво и смешно рассказывает целую историю («М. отдадут Ван Гогу свои уши», «М. отправляют Брежнева в Афганистан»). М., вообще, много пишут, издают целые книжки, для чего держат издательства «Митькилибрис» и «Красный матрос». Их проза, конечно, уступает живописи, но весьма органична в координатах движения. Вообще, чем бы ни занимались М. — они еще делают анимацию, снимаются в фильмах, записывают диски (с такими исполнителями, как Алексей Хвостенко и тот же Гребенщиков: народные и блатные песни приобретают незабываемый колорит), устраивают *перформансы* (наиболее знаменитый — поездка по Европе в 1989 году с параллельным расписыванием гастрольного автобуса), — все получается неповторимо митьковским.

Устойчивость митьковского *дискурса* подтвердило и столь переломное событие, как испытание трезвостью. В 1993 году Шинкарев и Шагин, пройдя, при помощи Евгения Зверева (с тех пор он единственный митек-психиатр), курс лечения от алкоголизма, не только «завязали», но и создали успешную группу «Анонимных Алкоголиков».

В «ставке» движения, галерее «Митьки-ВХУТЕМАС» (основана в 1996 году), есть даже отдельная «комната трезвости». Творчество их от этого отнюдь не ухудшилось.

Сегодня каждый из основателей, не говоря об остальных участниках (всего около 30 художников, плюс литераторы и музыканты), успешно идет своим путем. Семьи Флоренского, Шагина сами по себе превратились в маленькие художественные коммуны и устраивают отдельные фамильные экспозиции. В любом случае, ощущение митьковства как чего-то домашнего, доброго и радостного, осталось.

В конце концов, главный завет — «М. никого не хотят победить» — соблюдается неукоснительно. Тем более что, как заметил один из членов «политбюро», не побеждать каждый раз можно что-то новое. Для контекста, в котором развивалось движение, — по-настоящему альтернативная позиция. Ведь М. стали исключительным для России явлением добродушного патриотизма — без ксенофобии и истерического самоуспоения, с небывалой открытостью, щедростью слов и поступков; а также (учитывая однообразие московского *концептуализма*) единственно состоятельной русской арт-группой конца XX века.

И в том их победа. [Д. Десятерик]
см.: *Алкоголь, Брат, Мент, Неформал, Хиппи, Южнорусская волна.*

МЛАДОКОНСЕРВАТОРЫ — группа российских интеллектуалов, провозгласивших «левоконсервативную» оппозицию превалявавшему до недавних пор либерализму. Включает довольно разных по идеологическому генезису публицистов, писателей и критиков: перебежчика из

либерального лагеря Дмитрия Ольшанского, чьи статьи-манифесты, наподобие «Как я стал черносотенцем», наделали немало шума; сторонника «тотальной мобилизации» Егора Холмогорова, умеренного «левоконсерватора» Дмитрия Быкова, своей взвешенной позицией легитимизирующего М. в более широких кругах; активны также Борис Межуев, Михаил Ремизов, Константин Крылов. Своими трибунами М. избрали *сетевой* «Русский журнал», листок «Спецназ России», уже почившую газету «Консерватор».

Идеология М. — сложная смесь левых, социалистических, даже коммунистических идей и почвеннического традиционализма. «Русский консерватизм есть, действительно, консерватизм левый, основанный на идеологии общины», он «был попыткой... трансляции установок крестьянской общины на индустриальное общество» (Холмогоров; здесь и далее цитируется дискуссия в рамках «консервативного клуба» в «Русском журнале»).

«Мы... хотим вернуть читателям весь круг тем, которых до сих пор все боялись: православие, русская национальная идея, реальные национальные интересы. Именно эти вещи являются для настоящего консерватора подлинными ценностями, которые стоит защищать» (Ольшанский). М. принципиально отказываются от «откровенной русофобии, буйного либерализма а ля веселые девяностые и прочих прелестей жизни» (Крылов). Крылову вторит Холмогоров: «Нет хамской русофобии. Нет презрительному буржуазному упрощению консерватизма до «сохранения в неизменности существующих порядков»».

Сегодняшний режим путинского авторитаризма, установившийся в России, М. воспринимают как

переходный к «консервативному прорыву»: «Мы хотели бы в итоге добиться того, что русский консерватизм, имеющий великое прошлое и неплохие шансы в будущем, смог бы осуществить ту “консервативную революцию”, в которой наше общество нуждается весьма остро. Путинизм был или подготовительным, или первым шагом этой контрреволюционной революции, но история не закончится в 2008 году. Надо думать и про то, что будет дальше» (Холмогоров). При этом фигура Путина воспринимается вполне благожелательно: «У нас народ... не находится в оппозиции “режиму”, Путину как человеку, как политическому лидеру... Он в оппозиции общему курсу, который приобрела страна... Народная оппозиция новому миропорядку и его идеологии является в каком-то смысле даже более глубокой, чем оппозиция самых оппозиционных интеллектуалов» (Холмогоров).

В сфере экономики М. придерживаются однозначно леворадикальных взглядов. Советский порядок, «жестко и отчетливо» подчинивший «так называемых “собственников”... публично предъявленной программе государственного строительства» (Ремизов), должен быть восстановлен хотя бы для олигархической верхушки: «Собственник — и в первую очередь владелец сырьевых ресурсов — должен быть поставлен в иерархическую зависимость от целого, то есть от приоритетов национального развития страны» (Межуев). Существует «проблема легитимности сложившегося распределения собственности, проблема пересмотра итогов приватизации» (Ремизов). Ведь «собственность определяется через обязанности — по отношению к социальному Целому — в гораздо

большей степени, чем через права. Частная собственность существует, иными словами, как функция внутри публичного государственного порядка, вне и помимо которого об институте собственности говорить не приходится... Каждый “частник” будет оправдан тем местом, которое он способен занять в политическом космосе» (Ремизов). Есть даже близкий к *анархизму* акцент на моралистической (а не политической) порочности собственности: «экономическая рациональность является лишь аспектом действующих в обществе этических представлений. И сегодняшнее требование “восстановить справедливость” есть требование прежде всего этической, а не чисто имущественной реституции... уклад, переживаемый нацией как несправедливый, не может быть растущим» (Ремизов).

Впрочем, в сугубо этическом плане налицо твердокаменное славянофильство: по мнению Холмогорова, необходимо использование и осмысление предрассудков своего народа, «все они должны быть учтены, и те из этих предрассудков, которые, может быть, кажутся человеку интеллигентному и просвещенному дикими, должны быть осмыслены в первую очередь. В них и должна быть внесена та самая *intelligentia*, чтобы они дикими быть перестали».

Во внешней политике М. смыкаются с *антиглобалистами*, по крайней мере, на уровне деклараций. Необходимо «созидание “русского порядка”, иного по сравнению с “новым мировым”» (Холмогоров), поскольку налицо ситуация «противостояния национального государства с, условно говоря, агентами глобализации, с Империей» (Межуев).

Судя по выше процитированному, М. представляют собой одну из многочисленных группировок уль-

траправой альтернативы и близки, с одной стороны, к *национал-большевикам* Лимонова, а с другой — к движению *евразийцев*, ведомому Александром Дугиным и Юрием Мамлеевым (последний, впрочем, к М. относится более чем сдержанно и дал в свое время притязаниям Ольшанского уничижительную отповедь). Будущее «левоконсерваторов» неясно. Среди имеющих сходные цели и идеологию движений они пока что теряются, выделяясь, скорее, полемическим задором и скандальной риторикой. Сближение их с более влиятельными силами напоdobие КПРФ маловероятно ввиду поколенческих и стратегических различий. Пока что М. — достаточно экзотический продукт опыления умов ветрами, дующими как справа, так и слева. Однако, со временем, возможна трансформация зарождающегося движения в партию однозначно фашистской ориентации в испано-итальянском «корпоративном» варианте, с неизбежным крахом. [Д. Десятерик]

СМ.: *Анархизм, Антиглобализм, Евразийство, НБП.*

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ — один из определяющих терминов авангардной эстетики XX века, в 1920-х годах — генерирующий прием классической советской школы. Согласно С. Эйзенштейну (в одноименной статье 1923 г.), «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных... воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект...»; чуть ранее он определяет содержание «аттракциона» как «всякого агрессивного момента театра... подвергающего зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на

определенное эмоциональное потрясение воспринимающего...» Арсенал образов автор статьи усматривал в массовых жанрах — цирке, аналогии ему он находил в театре гиньоль (на примерах выколотых глаз, отрубленных рук и ног на сцене), также в творчестве художников прошлого (Пиранези, Эль Греко) и настоящего (Гросс, Родченко), в «духовных упражнениях» основателя иезуитства Лойолы. Вообще, значение М. А. выходит далеко за пределы изо-шоков, предполагая, например, «соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст» (что заставляет вспомнить как «Уединенную виллу» Гриффита, 1909, так и «Человеческий голос» Кокто, 1930).

Значение теории М. А. — как преодоления одномерности нарратива — было поистине революционным для кино и театра, менее для живописи и литературы, которые от линейной повествовательности к тому времени благополучно избавились. Тем не менее отражения теории М. А., возможно, неосознанные, усматриваются в сюрреализме, поп-арте (Р. Раушенберг), позднее в *постмодерне* (живопись одессита В. Кожухаря, например, его «Джинсовая куртка»), однако много теряющие в силе воздействия из-за отсутствия сверхзадачи.

Проще с кино — М. А. почти явственен в произведениях югославского киноprovокатора Д. Маккавеева (открыто признававшего его значение) — например, в «В. Р.: Мистериях организма» (1971), где исследователи насчитывают до восьми различных смысловых слоев, причудливо между собой сочетающихся. До совершенства доведен М. А. в фильмах Ж.-Л. Годара, в целом, считавшего монтаж основой



Жан-Люк Годар (р. 1930, Париж), французский кинорежиссёр, сценарист, теоретик. Один из зачинателей «новой волны», кардинально изменившей не только французское, но и мировое кино. По образованию этнограф. Прославился полнометражным дебютом «На последнем дыхании» (1959), ныне приравняемым по значимости к «Броненосцу Потемкину». По сути, переоткрыл

киномонтаж, внес в него невиданную доселе свободу, впервые стал широко использовать в игровом кино ручную камеру. В 1967–1972 годах придерживался ультралевой идеологии, снимал фильмы в революционной эстетике — «Сделано в США», «Китайка», «Уикенд», «Один плюс один», «Ветер с востока». В 1968 году вместе с соратниками по «новой волне» сорвал Каннский кинофестиваль. Документальные «Кинолистовки» и «Правда» до сих пор остаются ценнейшими свидетельствами о событиях в Париже и в Праге в 1968 и 1969 годах соответственно. В дальнейшем разрабатывал

новые средства выразительности в кино, сохранил независимость взглядов и суждений, эстетическую бескомпромиссность — что позволяет Годару и поныне оставаться живой иконой художественного и политического радикализма. Среди других выдающихся фильмов — «Маленький солдат» (1960), «Жить своей жизнью» (1961), «Карабинеры» (1962), «Безумный Пьеро» (1965), «Мужское и женское» (1966), «Спасайся, кто может» (1979), «Страсть» (1981), «Имя Кармен» (1982), «Тренируй правую» (1987), «Король Лир» (1987), «Новая волна» (1990), «Германия девятьноль» (1991).

ниц сознания. Основная функция психоделиков — помочь личности выйти за собственные пределы, как это происходит в медитативных и трансовых практиках.

На протяжении всей истории человечество сталкивалось с Н. Теренс Маккена даже считал, что именно психоделики повлияли на эволюцию homo sapiens. В своем труде «Пища Богов» он исследует роль и место Н. в разных культурах, от индо-иранской сомы до ритуального употребления грибов индейцами Южной Америки. Вывод — психоделики часто употреблялись в инициатических шаманских обрядах, шаманизм — общая проторелигия, следовательно, каждый этнос когда-то пережил свою психоделическую *революцию*. Другой значительный популяризатор Н., американский писатель Карлос Кастанеда, предложил не только стратегию, но и тактику обращения с психоактивными веществами. По Кастанеде, Н. — «растения силы», весьма опасные и требующие специальных навыков.

Вокруг каждого наркотика возникает своя мифология и специфическая субкультура. Кокаин, к примеру, эстетически соответствует «золотой молодежи», выражает потребности соревновательной среды яппи (повышение работоспособности). Марихуана, напротив, окутана флером демократизма и созерцательности *хиппи* и *расты*. *Экстази* и амфетамины серьезно повлияли на *рейв* девяностых, *героин* — на *рок* 1960–1970-х, а в наиболее известных фильмах последних лет психоактивные вещества — часть поэтики: «Криминальное чтиво», «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», «На игле», «Спасите Грейс», «Аптечный ковбой», «Реквием по мечте».

В экс-СССР Н. демонизируются, что создает эффект повышенной за-

кино как такового. Налицо и другие примеры в этом виде искусств — столь заметных режиссеров, как Кен Рассел, Луис Бунюэль, Марко Феррери, отчасти — Федерико Феллини. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: Артхаус, Игра, Театр жестокости.

НАРКОТИКИ (от греч. *narkotikos* — приводящий в оцепенение, одурманивающий) — психоактивные препараты, влияющие на восприятие и сознание; обладают различным действием на центральную нервную систему — стимулирующим, угнетающим, *галлюциногенным*.

Существует и другая систематизация: собственно Н. (*героин*, *крэк*, *кокаин*, другие тяжелые Н.) и *психоделики* (*АСД*, *псилоцибин*, *мескалин*, *марихуана*). Первые разрушают психику и вызывают физическую зависимость, вторые, воздействуя на кору головного мозга, создают эффект расширения привычных гра-

интересованности, при том, что едва ли не каждое третье растение на Украине и в Южной России обладает психоактивным эффектом. В Европе отношение к марихуане меняется, в Голландии она легализована, а правила насчет других Н. смягчены. Впрочем, повсеместный *легалайз* — дело далекого будущего. Пока что единственный дозволенный наркотик — *алкоголь*, который, подобно героину, разрушает и психику, и тело. [А. Курина]

СМ.: *Алкоголь, Героин, Марихуана, Кислота, Легалайз, ЛСД, Психоделия, Раста, Экстази.*

НАСИЛИЕ (в искусстве) — агрессивное, часто беспричинное воздействие на индивида или сообщество, как правило, включающее физические истязания или пытки, нередко сопровождающиеся летальным исходом или травмой.

Как самостоятельная проблема Н. осознается с конца XVIII — начала XIX века (отмена пыток Марией-Терезией в Австрии; ликвидация публичных казней; изобретение анестезии Пироговым), отчего какие бы то ни было посягательства на целостность человеческого тела воспринимаются как вопиющие — или, по крайней мере, требующие обнародования. Индивид анализирует Н. сразу же после повышения порога собственной чувствительности.

Как ни странно, в искусстве периода обеих мировых войн Н. не играет главенствующей роли, хотя и внешне чрезвычайно распространено: его злокозненность амортизирована его же ритуальной заданностью. В любом случае, батальное Н. окказионально и дифференцировано, поэтому отдельно останавливаться на нем не стоит. Также обойдем архаическую эпоху, искусство которой, однако, никогда не испыты-

вало недостатка в Н., «покрывая» его эпической невозмутимостью и высшей целесообразностью, а то и просто реальностью ратного быта. Напротив, как раз мирно-благодарное время с его видимой скукой и предсказуемостью провоцирует чрезмерность Н. в искусстве и жизни (дискуссионным остается вопрос, что при этом первично, то есть кого обвинять в «преступном миметизме»).

Одним из родоначальников «искусства Н.» признается Донасьен Альфонс Франсуа де Сад, чья фамилия легла в основу термина, охватывающего едва ли не основные проявления Н. На Руси же телесный аспект Н. одним из первых актуализировал в 1910-х годах М. Арцыбашев, опирающийся на фактаж «столыпинской реакции», рефлексируя над «проблемами пола» — в смысле их жесткого форсирования. Советское искусство пыталось ввести Н. в русло революционной оправданности (которую еще ранее разоблачил в «Тайном агенте» 1907 года Д. Конрад, истолковавший Н. этого уровня как «инструмент собственного честолюбия»), но не могло все время игнорировать его иррациональный, внеклассовый характер (так, «дело Чубаровцев» 1926 года — групповое изнасилование в переулке Ленинграда — повлияло на отдельные произведения И. Терентьева, В. Каверина). Это же, по мнению исследователей, послужило причиной запрета «Белой книги преступлений», редактируемой И. Эренбургом в конце сороковых. Традиционно Н. квалифицировалось как дело рук контрреволюционеров («Махновщина» А. Тышлера, 1927) или карателей-оккупантов (фильм «Иди и смотри» Э. Климова), противоположной являлась позиция М. Ромма, созна-



Чарльз Буковски (1920, Андернах, Германия — 1994, Сан-Педро) — американский писатель андерграундного толка (в 1966 году объявлен в Нью-Орлеане «аутсайдером года»). Сын немки и солдата Оккупационной армии. Сменил множество профессий, от посудомойки до работника на фабрике собачьих бисквитов. Самоучка. Большинство книг написал от руки, не имея печатной машинки. Первая публикация в 1944 году в журнале «История». Умер от лейкемии. Автор книг: прозы — «Заметки старого козла» (1969), «Самая красивая женщина в городе» (1967–1983), «Почтамт» (1971), «Зрекции, эякуляции и истории обыкновенного безумия» (1972), «Трудовая книжка» (1973), «Ветчина на ржаном хлебе» (1982), «Пьянь» (1987), «Голливуд» (1989), «Макулатура» (1994), сборников стихотворений «Цветок, кулак и зверский вой» (1959), «Болтаясь в Турнефортии» (1982) и др. По произведениям сняты фильмы «История обыкновенного безумия», реж. М. Феррери (1981), «Пьянь», реж. Б. Шредер, (1987).

тельно удалившего из «Обыкновенного фашизма» шокирующие эпизоды.

Экспрессионизм, вопреки программному интересу к тeneвым явлениям жизни, оставил не много сцен Н. («Ночь» М. Бэкмана, 1918–1919). Однако близкий к этому течению Ф. Кафка сосредоточенно исследовал варианты Н. в большинстве произведений. Неизменной для него оставалась связь между спровоцированным физическим страданием индивида и государственно-бюрократической машиной (красноречивее всего — «В исправительной колонии»); на самом деле Н. тревожило автора на уровне личностных переживаний и кошмаров. Что касается сюрреализма 1920–1930-х годов, то он демонстративно положительно оценивал художественные проявления Н. После модернизм временно прекращает актуализацию Н. — вплоть до семидесятых, когда знаковыми для своей эпохи становятся фильмы С. Пекинпа «Соломенные псы» (1971), С. Кубрика «Заводной апельсин» (1971), Д. Бурмена «Избавление» (1972), где Н. торжествует в разнородных контекстах: английской провинции, общества будущего, лесных массивах Аппалачских гор — и тем не менее недвусмысленно осуждается авторами.

Новая вспышка увлеченности Н. наблюдается в искусстве девяностых — чуть ранее на постсоветских территориях (казус *чернухи* в литературе, кино), а на Западе — ближе к милениуму, словно накликая апокалиптику грядущего. Симптомом последнего является интерес к снаффу — противоестественному жанру, снимающему разницу между зрителем и участником или делающему первого соучастником преступления (соответствующие эпизоды в романе М. Уэльбека «Элементарные части-

цы», 1998, фильме А. Аменабара «16 мм», 1996). Фильм «Необратимость» Г. Ноэ (2002), по сути, ничем принципиально новым не обогащает проблематику Н., однако примечательно его фатализирует (российское соответствие — лента А. Германа «Хрусталева, машину!»), доведя центральный эпизод до стадии антикатарсиса. Все чаще Н. изображается как горестный результат неких действий («Застреленный» Г. Рихтера, 1988, ранее — *инсталляции* неодадаиста Э. Кинхольца, например, «Конец 11-го часа», где на экране телевизора маячит кадр из вечерних новостей с отрубленной головой вьетнамского ребенка). «Забавные игры» М. Ханеке (1997) реанимируют тотальность Н. семидесятых годов до нечеловеческого предела, обогащая тему моментами интерактивности. Культурный роман Ф. Бегбедера «99 франков» единственной сценой абсурдного Н. развеивает иллюзию рекламного преуспевания героя. Во всех перечисленных случаях речь идет о творческих персонах *мейнстримного* порядка, а не о зlostных *маргиналах* вроде Ч. Буковского, который привычно мешает Н. с сексом под соусом отщепенческого нигилизма. В поп-музыке до сих пор Н. являет себя лишь эпизодически, — от декоративно-зоофобных выступлений Элиса Купера до тематики группы Rammstein.

Что касается стандартизованного Н. в современном голливудском кино, то оно лишь передает сегодняшнюю ситуацию дегуманизированной жестокости, ничем, по существу, кроме бюджета, не отличаясь от отечественных *некрореалистов*, в свою очередь доводящих карикатурность Н. до нелепицы. А в творчестве Квентина Тарантино чрезмерность кровавых эпизодов уравнивается хорошо скрытым

морализмом автора, отсюда насыщенность «Криминального чтива» (1994) цитатами из книги Иезекииля, а «Убить Билла» (2003) — самурайским героизмом. Особая тема — криминальный аспект Н. в искусстве, наиболее полно воплотившийся в литературе и кино, но в последнее время равнодушием оказывается и визуальное творчество. Актуальное искусство не только отображает Н., но и мультипродуцирует его — на примере собственной персоны (СМ.: *боди-арт*) либо же привлекая к этому «братьев наших меньших» (заклания животных в галереях Москвы и Киева).

События 11 сентября 2001 года поневоле перевели разговор о Н. в русло крупнотеррористических общностей и сместили центр внимания с квазичивилизованного Запада на якобы варварский Восток, но пока не смогли предложить зрителю ни одного заметного произведения на этот счет. Результатом чего явилось затушевывание индивидуальной ответственности за Н. и очередной виток релятивизма в общественном сознании. Ведь макро-Н. вовсе не представляет собой самой опасной разновидности, и обеспокоенность его ростом не может оправдать игнорирования микро-Н. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Артхаус, Боди-арт, Некро-реализм, Провокация, Садо/мазо, Театр жестокости.*

НБП (Национал-большевистская партия) — радикальная организация националистического толка. Основана в 1993 году слиянием Национал-радикальной партии, руководимой известным российским писателем Эдуардом Лимоновым (Савенко), и историко-религиозной ассоциации «Арктогея» во главе с публицистом, культурологом

Александром Дугиным. Формально отсчет ведется от 28 ноября 1994 года, дня выхода в свет первого номера газеты «Лимонка».

Идеология НБП имела национал-социалистический акцент: левацкое представление об экономике (социальная справедливость, коллективный труд, передел собственности) и ультраправая риторика о российском господстве, примате духа над индивидом и т. п. Во внешних делах предполагалось установление российской гегемонии на территории бывшего СССР и всей Евразии. Постулаты, не слишком оригинальные среди общей фашизации РФ, разбавлялись поэтико-утопическими пассажами: «...мы создадим всем райские условия существования. Ощетинимся ракетами на противников, а сами разобьем сады и фонтаны, наделим города и леса Родины счастливым новым человечеством. В парках и ручьях будут резвиться кентавры и наяды, бродить фавны и боги».

Подпускать высокопарности Дугин, говоря о партии как «герметическом сосуде алхимической трансмутации».

Среди других пристрастий — требование свободной продажи оружия, запрета абортот, введения смертной казни (первые кандидаты на расстрел — Горбачев, Ельцин и Гайдар) и смягчения ответственности за воровство.

Сочетание литературной харизмы Лимонова, с одной стороны, и красноречия Дугина — с другой, позволило подать национал-большевизм в привлекательной интеллектуальной упаковке. Удалось привлечь известных на тот момент персон: панк-рокера Егора Летова, руководителя поэтического «Ордена куртуазных маньеристов» и рок-группы «Бахыт компот» Вадима

Степанцова, лидера расистской *трэш*-группы «Коррозия металла» Сергея «Паука» Троицкого, певцу и поэтессу Наталью Медведеву, *гей*-литератора Ярослава Могутина, создателя поп-группы «Запрещенные Барабанщики» Ивана Трофимова, *самиздатовского* публициста Михаила Вербицкого; самым одаренным здесь был, конечно, петербургский композитор и музыкант Сергей Курехин. С такими кадрами НБП могла провозглашать себя «контрэлитой», претендуя на культовый статус в аполитичной молодежной среде, пополняясь не только образованными радикалами, но и *панками*, *скинами*, рок-фанатами. Акции носили характер ярких представлений, политика дополнялась культурой — лекциями Дугина, выставками, концертами, вечерами поэзии.

Увы, эстетский флер маскировал коричневою начинку, чему доказательством являлись попытки объединения НБП с откровенно фашистскими РНЕ Баркашова (1994) или Народно-национальной партией (1996). 1996 год стал годом первого кризиса. Доселе нацболы проигрывали вовне, на выборах. Однако имела внутренняя проблема — Дугин.

Если сравнить его тексты, проследить поведение в разные периоды, то за пафосом и мистицизмом проступит лихорадочное желание быть замеченным, дорваться до власти. Беспринципным «трансмутациям» Дугина несть числа. Одна из них

имела место в 1996 году, когда он неожиданно предложил поддержать на президентских выборах Ельцина. Как следствие, НБП оказалась в изоляции среди националистов. В 1997 году Дугин нашел новую игрушку — старообрядчество. С его подачи партийцы переоделись в черные рубашки с поясом, обросли бородами, стали соблюдать посты, скандировать лозунги вроде «Ленин, Сталин, Аввакум». Лимонову, человеку европейского склада, такая посконность понравиться не могла. Конфликт между лидерами достиг апогея в 1998 году, когда следом за Дугиным партию покинуло более половины московского отделения. Ушли «знаменитости», наподобие Летова. Раскол перекинулся на регионы. А Дугин успешно вознесся как придворный политолог, вождь карманной организации «Евразия» и неутомимый одописец президента Путина.

Из кризиса НБП вышла значительно изменившейся. Исчезла дугинская мистическая мишура, место православия занял ислам. Ряды партии вновь начали расти, теперь за счет пролетарской молодежи. Однако трудности продолжались. В том же 1998 году Министерство юстиции дважды отказало НБП в перерегистрации. Началось полуправовое существование. Лимонов предостерегал власть, что НБП теперь может пойти путем «Муссолини, “Красных бригад” и рафовцев. И я не смогу и не захочу удерживать своих людей...»

Путь террора был действительно избран — не настоящего, а «кулинарного», шутовского. Регулярные полит-*перформансы* приковывают внимание к НБП уже более шести лет. Подобная линия активного действия предусмотрена еще в «Программных документах»: «На-

Отцы-основатели:
Лимонов, Летов,
Дугин



до лезть повсюду. Подключаться к рабочему движению, к перекрытию магистралей, шоссе, оккупации заводов, к выступлениям в регионах, к каждому митингу. Использовать терроризм, если не остается никаких других способов политической борьбы».

Разрыв с националистами и противостояние с властью активизировали заявленную стратегию. Акции малочисленны по исполнению, но неизменно эффективны. Вот лишь некоторые из них.

1998: «Требуем закрытия Бутырки» — пикетчики приковывают себя к огромной решетке подле одноименной тюрьмы.

1999: 10 марта — двое нацболов бросают в кинорежиссера Никиту Михалкова тухлые яйца во время его лекции. Михалков показывает себя законченным трусом — бьет ногой по лицу уже схваченного парня, использует связи во власти, чтобы активистов наказали максимально. После полугода отсидки один из нацболов выходит на волю с открытой формой туберкулеза. Август: 15 активистов захватывают и удерживают башню Матросского клуба в Севастополе в течение нескольких часов. После пятимесячной отсидки на Украине переданы России.

2000: забрасывание бутылками с мазутом посольств Латвии, Казахстана, Швейцарии, здания комиссии Европейского сообщества при ООН в Москве. 17 ноября три активиста забаррикадировались на смо-

товой площадке собора св. Петра в Риге, вывесили транспаранты и угрожали муляжом гранаты, чем на несколько часов привели рижскую полицию в состояние, близкое к истерике.

2003: 14 сентября группа нацболов приковалась наручниками к вагону поезда Москва—Калининград, создав немалые проблемы для литовских пограничников и полиции.

К этому стоит добавить атаки против столь заметных особ, как певица Валерия, принц Чарльз, Михаил Горбачев («избиты» цветами), композитор Раймонд Паулс (брошен торт), генсек НАТО Джордж Робертсон и лидер КПРФ Геннадий Зюганов (помидоры), лидер ЛДПР Владимир Жириновский (горчица и мороженое), глава Центризбиркома Александр Вешняков (майонез).

Как правило, за свои выходки активисты отделялись коротким заключением или условными сроками: число членов НБП, подвергавшихся уголовным или административным наказаниям, перевалило за сотню. Приход к власти бывшего офицера КГБ Владимира Путина изменил ситуацию. Негативная позиция Лимонова прозвучала диссонансом в хоре националистических славословий Кремлю. На партию обрушились репрессии, вершина которых — арест Лимонова и нескольких активистов весной 2001 года по обвинению в незаконном приобретении оружия. Лимонов получил четыре года, из которых отсидел около двух, и был выпущен на свободу условно-досрочно — полный энергии и планов.

Позиция НБП противоречива. До и после освобождения Лимонов сделал ряд заявлений, которые ранее в его устах представить было невозможно: потребовал предоставления независимости Чечне, заклеил режим Путина за подавление

Одна из демонстраций НБП



свободы СМИ и усиление роли спецслужб, то есть заговорил на языке ненавистных когда-то демократов. Последняя (январь 2004 года) инициатива нацболов — «Россия без Путина».

Преждевременно называть НБП диссидентами. Скорее, сегодня по своей практике они — выразительно *ситуационистское* движение, противостоящее нынешнему российскому «обществу спектакля» в его убогом «гэбэшном» исполнении. Правда, в отличие от Ги Дебора и его соратников, лимоновцы марксистами не являются и от национал-сталинистского наследия не отказываются. Но, как ни парадоксально, НБП — наиболее реальный кандидат на роль радикальной организации западного образца — по крайней мере, в своих нестандартных и будоражающих действиях. Чтобы стать местным «Ситуационистским Интернационалом», необходима ревизия базовых положений идеологии. Что зависит от одного человека — Эдуарда Лимонова.

Очевидно, он — человек боя, который живет полной жизнью, только когда борется с обстоятельствами. Похоже, нынешний поход против Путина, ФСБ и прочих душителей свободы — лишь новый сюжет текста, сочиняемого Лимоновым жизнь напролет. Сочинение пока что получается интересное. НБП, возможно, станет его кульминационной главой. Но место этой партии в новейшей истории России, в любом случае, уже обеспечено. [Д. Десятерик]

СМ.: *Акция, Евразийство, Молодоконсерваторы, Радикал, Ситуационизм, Скины.*

НЕКРОРЕАЛИЗМ — направление в экспериментальном кинематографе, представленное исключительно

фигурой петербургского режиссера Евгения Юфита.

Жизнь Юфита по-питерски полна сумеречных мифов. Согласно одному из них, в 1970-х годах еще в советском Ленинграде он был чуть ли первым *панком* в СССР. Тогда же, как гласит молва, передал панковское дело Андрею «Свину» Панову, лидеру группы «Автоматические Удовлетворители», недавно скончавшемуся. Прекратив панковать, Юфит стал снимать кино. Н. начался с того, что будущий основатель с группой единомышленников под звучными псевдонимами Андрей Мертвый, Евгений Дебил, Юрий Циркуль, Алексей Трупирь выезжал на природу развлекаться. Нетрезвые артисты смущали покой пригородных лесов, имитировали драки и совершали множество других хаотических действий. Юфит фиксировал эти спонтанные *хэппенинги* на пленке. Мордобойные братания оформились в фильмы «Лесорубы», «Санитары-оборотни», «Весна», «Мужество», «Вепри суицида». Это исцарапанные черно-белые короткометражки, без звука, в которых постоянно кто-то дерется, ползают перебинтованные полумертвые персонажи, а тот, кто еще не умер, обязательно это делает путем изощренного *самоубийства*.

Потом Юфита вместе с другими представителями *параллельного кино* согласился принять к себе на стажировку Сокуров, на период съемок своего фильма «Спаси и сохрани». Александр Николаевич до сих пор не любит вспоминать об этом опыте. «Параллельная» молодежь спустя год благополучно разбежалась, ничего толком не сделав. За исключением Юфита: тот снял почти профессиональную получасовку «Рыцари поднебесья», где прочитывался довольно злобный *стёб* над Тарков-



Евгений Юфит
родился в 1961 году
в Ленинграде. С нача-

ла 1980-х участвовал в выставках живописи и фотографии в СССР и за рубежом. В 1984 году организовал независимую киностудию «Мжалалафильм», объединившую радикальных художников, писателей и режиссеров. Короткометражный фильм «Санитары оборотни» — манифест некрореализма. Стажировался в киношколе Александра

Сокурова. Фильмография: «Санитары оборотни» (к/м, 1985), «Лесоруб» (к/м, 1985), «Весна» (к/м, 1987), «Вепри суицида» (к/м, 1988), «Мужество» (к/м, 1988), «Рыцари поднебесья» (к/м, 1989), «Папа, умер Дед Мороз» (1991), «Воля» (к/м, 1994), «Деревянная комната» (1995), «Серебряные головы» (1998), «Убитые молнией» (2002).

дочны, общая неадекватность характера для всех. Отсюда обильные эпизоды *насилия*, ранения, массовые драки, искалеченные персонажи, убийства и суициды. Тем не менее для Н. характерно стремление к *нонспектаклярности* изображения, снижение пафоса *зрелища*, отказ от монтажных и актерских аттракционов, направленных на повышение заинтересованности аудитории. Это холодное, грязное и некрасивое кино. Даже насильственные действия в некрофильмах, при подчас запредельной жестокости, лишены причинно-следственной агрессии, обязательной для развлекательных жанров.

Последний фильм Юфита «Убитые молнией» (Россия–Нидерланды–Швейцария) для Н. — этапный. В нем, кажется, намечен логичный переход режиссера к новой философии природы, озвученной устами главной героини, ученого-эволюциониста. Оказывается, Дарвин ошибался. Человек так же может быть предком дерева и камня, как камень и дерево — предками человека. А инстинкт размножения — это всего лишь случайность, непредвиденная мутация, сбой в системе. Никаких половых отличий в правильной эволюции нет и быть не может. И весь строй фильма — традиционно молчаливого, тягучего, черно-белого — это подтверждает.

Парадокс лишь в том, что смерть — базовое понятие Н. — при подобном подходе отменяется. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Зрелище, Панк, Параллельное кино, Трэш.*

НЕЛЕГАЛ — одно из определений нелегального мигранта.

В XX веке, до начала революций в Европе, а также при тоталитарных режимах, слово имело сугубо

ским. С тех пор раз в три-четыре года Юфит снимает полнометражный фильм. Кроме того, он рисует картины, выставляется как художник.

Формально причисленный к лону параллельщиков, Юфит даже в ранние годы своей режиссерской практики заметно отличался от советского киноандерграунда и *артхауса*. Его фильмы имеют четкие стилистические и формальные признаки, что позволяет говорить о Н. как целостном эстетическом явлении. Как правило, это черно-белые, с вялотекущим сюжетом картины. Пространство кадра — минималистическое до убогости: унылая среднерусская равнина, канализационные катакомбы, неудобные дома. Поступки героев немотивированы и зага-

Кадр из фильма
Юфита и Маслова
«Деревянная комната»
(1995)



политическое значение: нелегалами называли подпольщиков-революционеров, *террористов*, диссидентов. После падения коммунистической системы политическая нелегальность сошла на нет, зато стремительно начала увеличиваться этническая. Иллюзия мира без границ, вызванная разрушением Берлинской стены, привела в движение целые народы — по направлению с Востока на Запад, с Юга на Север, из развивающегося мира — в «золотой миллиард».

Н. — подпольщик поневоле. Он задыхается в контейнерах и багажниках, переплывает ледяные реки и крадется в осыпающихся тоннелях не во имя высоких идеалов, а из стремления к лучшей, в его понимании, жизни — спокойствию, сытости, крыше над головой, хорошо (сравнительно с его родиной) оплачиваемой работе. На каждом участке своего пути он играет в смертельно опасную лотерею, ибо целиком зависит от доброты незнакомцев. Даже прибытие в место назначения, устройство на более-менее сносную работу ничего не гарантирует, ибо Н. официально не существует, он — юридический и социальный фантом. Парадокс: при том, что значительная часть западного (а в последние годы и растущего восточноевропейского, и столичного российского) благополучия создается руками Н., он по-прежнему ненавидим и отторгаем.

Но обратно он уже не вернется. Его поймают и вышлют, а он вновь продаст последнее, залезет в долги, вновь прочертит самоубийственную траекторию по мировому атласу. Это как болезнь, когда нечего терять, некуда возвращаться, когда родина становится мачехой, а скупой и жестокий ресторатор где-нибудь в Неаполе — роднее отца. Часто эксплуатация нелегалов прини-

мает совершенно варварские формы, ничем, по сути, не отличаясь от рабства; особенно это касается женщин, многие из которых попросту пропадают без вести. Имеют, похоже, основания и жуткие слухи о превращении нелегалов в «запасные части» — доноров для черного рынка трансплантации органов.

Тема нелегальной миграции в последние годы обострилась настолько, что в ней вновь появился явственный политический акцент. Борьбу с социально-этническим подпольем ставят во главу угла ультраправые и националистические партии; наличием Н. оправдывают свою расистскую агрессию *скинхеды*, защита Н. — на повестке дня левых организаций. Осознает тему, чем дальше, тем успешнее, европейский кинематограф. Тому свидетельством «Золотой медведь» 53-го Берлинского кинофестиваля, присужденный фильму британца Майкла Уинтерботтома «В этом мире» (2003), повествующему об одиссее реального афганского подростка (сыгравшего самого себя), который пробрался через несколько границ в Великобританию, потеряв всех попутчиков.

С течением времени Н. все больше становится синонимом мигранта как такового. Самые жестокие меры против миграции всех видов не дают результатов, и население Европы, как и США, все больше «оцветняется». Вполне возможно, что в далеком будущем Старый Свет явит себя как новая афроазиатоевропейская цивилизация — и фигура Н. в ее эпосе и мировосприятии отождествится с кем-то вроде мифологического отца-основателя, нового Моисея, выведшего свой народ из пустыни мирового забвения.

Политическая же нелегальщина, по крайней мере в том виде, в кото-

ром она известна нам, станет или религиозной — что наблюдается уже сейчас — или унаследует разрозненными группами *маргиналов*. [Д. Десятерик]

СМ.: *Антиглобализм, Андерграунд, Мировое правительство, Скинсы, Социальные центры, Терроризм, Этника.*

НЕФОРМАЛЫ — сокращение от «неформальное объединение молодежи» — общее название молодежных группировок, не состоявших в комсомоле и выпадавших своим поведением, образом жизни, внешним видом из общепринятых социальных норм, в официальной советской прессе второй половины 1980-х годов.

Ввиду крайне жестких рамок и требований единообразия, навязываемых всем молодым людям страны Советов, в Н. попадали все, хоть в чем-то отличные от костюмно-комсомольской линии: *хиппи*, *панки*, *мамудисты*, *митьки*, поклонники *рок-музыки*, *скейтбордисты*, брейкеры, коллекционеры грампластинок, даже *гонимки*. Впрочем, последние поддерживали линию партии не словом, а делом, избивая всех перечисленных до них.

Сами Н. к своему наименованию относились крайне скептически, не без оснований считая его навязанным сверху, а значит, неприемлемым. В Ленинграде даже появилась весьма успешная, талантливо издевавшаяся как над «формальными», так и «неформальными» штампами группа «Н. О. М.» Но, уже после падения СССР, молодежная *альтернатива* термин Н. частично приняла. Некоторое время, по инерции, он еще ходил в употреблении, пока не истерся и не был забыт окончательно, как и многие иные изобретения перестройки. Разрушение самого СССР,

бывшего истинной империей строгих форм, сняло противоречие. Теперь все неформально и формально одновременно, то есть — бесформенно. [Д. Десятерик]

СМ.: *Автостоп, Альтернатива, Андерграунд, Гонимки, Мамудизм, Митьки, Панки, Раста, Хиппи, Хип-хоп.*

НЕФОРМАТ (фр. format, от лат. formatus — сформированный) — 1) издательский термин, означающий размер книги, газеты, листа, иллюстрации; 2) внутренний термин *телевидения* и FM-радиостанций, обозначающий любой материал — чаще музыкальный, — неприемлемый для трансляции по соображениям «формата» того или иного СМИ: редакционной политики, определенных стилистических или вкусовых пристрастий слушателей, зрителей, читателей и т. п.

Н. служит эффективным орудием отбраковки всего, что, как представляется менеджерам вещательной структуры, может сказаться на популярности станции, количестве аудитории той или иной программы, вызвать нежелательную реакцию надзирающих органов. Одним словом, налицо постоянный контроль репертуара, осуществляемый из видимо экономических соображений. В разряд Н. обычно попадает любая музыка, на йоту отличающаяся от расхожей *попсы*, составляющей репертуар развлекательного вещания: *рок*, очень часто — джаз, значительная часть *хип-хопа* и регги, конечно, авангард, классическая музыка, любые песни с употреблением *мата*, почти весь спектр экспериментальных электронных стилей — от *рейва* до *хауса*. Одним словом — все мало-мальски неординарное.

Налицо явно негативный принцип работы: по сути, эфирная сетка

в той части, что касается развлечения, формируется путем постоянного исключения и отсева. Такой подход обычно оправдывается желанием соответствовать вкусам аудитории, которая при этом рассматривается как однородная масса с одними и теми же пристрастиями. На самом деле, и радио, и телевидение, работая только с тем материалом, который предоставляет шоу-бизнес, становятся частью его стратегий; последние же предполагают не столько следование вкусам потребителей, сколько формирование (даже, в некотором роде, зомбирование) самих потребителей с помощью разного рода массовых технологий. Иными словами, структурирование программ по принципу отсева Н. строится на убежденности в том, что публика априори поддается стадному манипулированию, будучи глупее самих создателей программ, которые, чаще всего, ни попсу, ни так называемый «русский шансон» не слушают.

Было бы ошибочным рассматривать неформатность только как чисто экономическое явление. Здесь также есть неакцентируемый идеологический мотив. Ведь эфирный *мейнстрим* постоянно сбрасывает в аудиторию расслабляющий, не дающий поводов задуматься культурный продукт. Исключенный Н. и благостно-приторный формат порождают сон обывателя, следовательно, и видимость покоя в обществе: недаром именно концерты попсы столь любимы властями постсоветских стран, а поп-фестивали возрастают числом и размахом в моменты политических кризисов.

Таким образом, Н. являет собой, в слегка обновленном и смягченном виде, старую добрую *цензуру*.

Но уже не раз доказано, что все цензурируемое и табуируемое со

временем только усиливается во влиянии и качестве. Это особенно заметно по *Сети*, где разнообразнейший Н. значительно преобладает над мейнстримом. А именно в Сети проектируется будущее. То самое, в котором шоу-монополия на рынке развлечений будет раздроблена на множество малых и сугубо индивидуальных ниш, каждая — со своей локальной аудиторией.

Такой, истинно многополярный, мир. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Мейнстрим, Мат, Панк, Политкорректность, Попса, Сеть, Срамной рок, Телевидение, Цензура.*

НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ — наметившееся после *постмодернизма* обращение к общегуманистической, экзистенциальной проблематике, зачастую в реалистическом антураже. Одно из первых определений дано Дмитрием Александровичем Приговым в «Предупреждении к текстам “Новая искренность”» (1984): «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» (цит. по: Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999).

Тотальная конвенциональность, взаимопроникновение языков, языковые игры — суть свойства постмодернизма, одним из активнейших проводников которого в СССР-России был Пригов. Таким образом, «лирико-исповедальный» *дискурс* — один из многих иных, нечто вроде фишки в безостановочной, антииерархической постмодернистской игре, ничем не лучше и не хуже других дискурсов — искусствоведческого, тоталитарного, *матерного*,

журналистского и т. п. Н. И. появляется, когда ситуация постмодерна кажется исчерпанной, — неотчужденная действительность превозмогает игру цитатами и стилями. На рубеже столетий художники вновь сталкиваются с проблематикой человека и его места в мире: игра ушла, игроки остались.

Расцвет такого рода антропоцентризма наиболее заметен в кинематографе. «Смерть кино» — абсолюто, кстати, постмодернистская формула — уже к концу 1990-х годов, стараниями Ларса фон Триера, Аки Каурисмяки, Педро Альмадовара (бывших постмодернистов), Ульриха фон Зайделя была избыта. Изобразительное искусство откликнулось, в свою очередь, возвращением живописи, по большей части предметной, что засвидетельствовала 50-я Венецианская биеннале 2003 года. Аналогичный процесс в театре привел к новому всплеску социальной драматургии (так называемая «новая драма» в Великобритании, театр *вербатим* в России). В литературе возобладали концепции «новой автобиографии», жизнеописания *маргиналов*, людей с запутанной и изломанной жизнью (больше на Западе) или же сюжеты, построенные на материале недавнего советского прошлого (в России). В последнем случае советская действительность используется, скорее, как исторический фон, лишаясь роковой силы, как это было в текстах диссидентской или *другой* прозы. Проблемы героев — вне конкретики той или иной эпохи, как, к примеру, в наиболее заметных русских романах последних лет «нрзб» Сергея Гандлевского или «Ложится мгла на старые ступени» Александра Чудакова. В связи с этим можно, с некоторыми оговорками, констатировать возрождение конфликтов и сюже-

тики экзистенциализма. Кинематограф уже прошел этот путь: исповедальность, проблемы выбора, обретения свободы присущи произведениям наиболее талантливых режиссеров.

Одним из следствий Н. И. может быть, в том числе, актуализация и вовсе традиционалистских тем, в первую очередь эстетических, а вслед за ними и политических — силами «новых искренних» пассионариев. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Вербатим, Другая проза, Южнорусская волна.*

НУДИЗМ (англ. nude — голый, обнаженный) — в классическом понимании — досуг в обнаженном виде на лоне природы. Синонимы — натурализм, натурализм.

Один из первых актов Н. зафиксирован еще в Библии. Новосотворенные мужчина и женщина жили в наготе вне эротического влечения. Именно такой принцип — обнажение, отделенное от сексуальных рефлексов — и принят нудистами.

Основы современного Н. были заложены в начале XX века в Европе — как часть повсеместной моды на оздоровление и спорт. Концепт «естественного человека» в естественной, природной среде, появление систем гимнастики, предполагающих полное обнажение упражняющегося, привели к относительному распространению Н., в целом, однако, остававшемуся развлечением обеспеченных классов, чуть позже принятому еще и немецкими нацистами как часть установок на физическое воспитание расы.

Все изменилось, как водится, в 1960-е годы с массовым распространением движения *хиппи* и взрывом секс-революции. Новоявленное нестриженное племя пренебрегало условностями и избавлялось от

драной, перелатаной одежды при первой же возможности. Быть голым, открытым всем ветрам и солнцу, — как нельзя лучше соответствовало воззрениям детей-цветов. Ни одно более-менее заметное молодежное сборище, ни один рок-концерт, проводящийся на открытом воздухе в хорошую погоду, не обходился без массового оголения. А исторический фестиваль в Вудстоке в августе 1969 года, кроме грандиозной программы лучших из лучших тогдашних рок-звезд, запомнился беспримерной по своей массовости, смелости и естественности демонстрацией наготы во всех мыслимых ракурсах. Ни до, ни после «лета любви» такого парада Н. не наблюдалось.

Так же, как уходила в прошлое феерия 1960-х, съезживался в своей революционности Н. Тем не менее прорыв хиппи сделал свое дело. Н. преодолел рамки сугубо физкультурной практики, сделавшись общим достоянием, войдя в плоть и кровь современного социума. На европейских и американских курортах в изобилии появились нудистские и натурастские пляжи, заполненные телами обоих полов и всех возрастов. С 1980-х годов пляжный Н. развился и в СССР. Теперь не только на побережьях Черного и Азовского морей, но и на речных пляжах крупных городов появились свои зоны наготы, опять же, благодаря доморощенной *системе*. В любом случае, произошло то, что уже случалось неоднократно с альтернативными вызовами — явление было усвоено социумом и локализовано в рамках достаточно комфортных резерваций.

Однако — и это тоже наследие 1960-х годов — Н. совершенно неожиданно стал инструментом субкультурной и политической борьбы. Публичное обнажение охотно ис-

пользуют в своих акциях актуальные художники. Наиболее известный прецедент последних лет — серия громких «собачьих» *перформансов* Олега Кулика. Нонконформисты-одиночки пробираются в государственные учреждения и офисы крупных компаний, чтобы, сбросив одежду, хоть ненадолго парализовать работу ненавистной структуры. В чем мать родила появляются на людных перекрестках радикальные экологи, протестуя против эксплуатации братьев меньших: лучше ходить голыми, чем носить шкуры убитых животных. Сверкают толстыми волосатыми задницами в европейских столицах разозленные регуляционными экспериментами ЕЭС фермеры или бастующие рабочие.

Ведь, несмотря на многолетнее раскрепощение нравов, нагое тело и ряд общественных установлений по-прежнему несовместимы. Человек без одежды среди одетых — абсолютный раздражитель. Голого мужчину или голую женщину в тотальной городской среде невозможно не заметить, подвергнуть отчуждению, истолкованию, включить в какой-либо удобоваримый «одевающий» контекст — можно лишь избавиться, применив насилие. Иными словами, появление нудиста в принудительном порядке включает репрессивный аппарат социума. При этом, что интересно, со стороны объекта агрессия отсутствует начисто. Его единственное оружие — тело, подвигаемое внутренним выбором, и более ничего.

И здесь, парадоксально, нудист сближается с *шахидом*. Живая бомба в теле общей морали или ходячий заряд в сердцевине общества — возмутительны почти одинаково. Только один действует ради жизни, а другой — ради небытия. Один бьет

лишь по глазам, а другой выбивает глаза вместе с мозгами. Наконец, после акции один отправляется в полицейский участок или домой, а другой — в рай, к вечно юным и соблазнительным гуриям, настолько изящным, что сквозь их прозрачную кожу просвечивает костный мозг. Но своих целей оба добиваются неизменно. В обоих случаях государство, в меньшей или большей степени, локально либо глобально, оказывается раздетым до предела, до самых своих отвратительных тайн. [Д. Десятерик]

СМ.: *Боди-арт, Бомба, Перформанс, Порнография, Система, Терроризм, Хэппенинг, Хиппи.*

ОБЪЕКТ (от английского object — предмет) — обобщающее определение для произведений, использующих искусственно созданные или готовые предметы (так называемые *реди-мейды*). Понятие О. распространилось в современном искусстве в 1960-е годы с массовым утверждением нетрадиционных арт-технологий, таких, как *инсталляция, перформанс*, тот же *реди-мейд*. Первые О. выставляли на своих экспозициях дадаисты в конце 1910-х — начале 1920-х годов. О. вошел также в *масскульт* как один из ключевых терминов шпионско-детективной («О. наблюдения») и футурологической («неопознанный летающий О.») литературы и кинематографии. В художественной среде понятие наиболее часто используется в жаргоне и практике *концептуалистов* (при их отвращении к фигуративным результатам любое вещественное доказательство концептуалистской деятельности становится О.), а также художников «искусства земли», лэнд-арта — их творения на подмостках того или иного пейзажа вписываются в природную среду на правах ее О.

В деятельности московских концептуалистов понятие О. является одним из центральных. Так, в практике легендарной концепт-группы «Коллективные действия» О. проявления *акции* — сопутствующие приметы, как бы необходимые детали происходящего («конкретности дискурса демонстрационных/экспозиционных полей» — Андрей Монастырский, 1986): имена участников, случайные эпизоды, названия мест и их частные характеристики, одним словом, все то, что и составляет наполнение акции, ее знаковую фактуру.

По большому счету, и концептуалистскому, и лэнд-артистскому О. сопутствует полоса отчуждения, — ведь субъект, то есть зритель, — случаен, необязателен. Ракурс рефлексии и наблюдения узурпируется художником или участниками акции. Результат отдает мистикой: творчество превращается в ритуал, где сам О. — нечто вроде религиозного идола, требующего камланий и жертв, но никак не понимания. [Д. Десятерик]

СМ.: *Акция, Инсталляция, Концептуализм, Перформанс, Реди-мейд.*

ПАНК (от английского «punk» — подонки) — *анархический* стиль в поведении, одежде и музыке, зародившийся в конце 1960-х годов в США и достигший апогея в Великобритании во второй половине 1970-х.

Становление П. связано с *рок-музыкой*. Именно в роке выкристаллизовались принципы расхлябанности, анархичности, экстравагантной внешности, поведенческой агрессии, немотивированных поступков, мировоззренческого нигилизма. При этом почти все так называемые протопанковские группы *рок-мейнстримом* 1960-х воспринимались как маргиналы, не имевшие ни



Обои из панков

малейшего отношения к затянувшемуся «лету любви». Чисто музыкальные образцы стиля, на добрый десяток лет обогнав свое время, дали юные англичане Troggs: их трехаккордные рок-н-роллы на раздолбанных гитарах официально признаны чуть ли не первым в истории П.-роком. А наиболее прославились в те годы, конечно, американские Stooges во главе с Игги Попом: их «No fun» позже стала гимном движения наравне с «Анархией в Соединенном Королевстве» более позднего производства Sex Pistols. В Нью-Йорке протезе Энди Уорхолла — Velvet Underground, окатывая слушателей атональным гитарным скрежетом, пели о героине и сексуальных *перверсиях*. Выделялись в городе Большого Яблока MC-5, Ramones, New York Dolls — ранний П. шестидесятых годов был преимущественно североамериканским явлением. Уже в начале 1970-х в Калифорнии мелькали мальчишки с крашеными «ирокезскими» гребнями на бритых головах. Именно New York Dolls нашел в 1975 году

странноватый англичанин, экс-активист *Ситуационистского Интернационала*, решивший податься в продюсеры, большой модник и забияка — Малькольм Макларен.

Его роман с Dolls оказался скоротечным, но принес Макларену необходимый опыт, опираясь на который, он вскоре перевернул поп-музыкальный мир. Он вернулся в Англию, открыл в богемном районе Сохо магазинчик Sex, там же подобрал четырех начинающих музыкантов (не все из них были музыкантами, некоторые просто бездельниками) и сколотил из них рок-группу Sex Pistols.

История оглушительного взлета и столь же ошеломляющего распада этой банды описана многократно, со всеми подробностями, поэтому задерживаться на ней нет смысла. Стоит лишь отметить, что это был уникальный случай соединения ситуационистской *провокативной* практики с большим шоу-бизнесом (ведь Макларен умудрялся заключать контракты с гигантами британской грамзаписи), причем второй

приноравливался к первой, а не наоборот. Произошло прежде невиданное, по крайней мере, в таких масштабах: шоу-машина, предназначенная в первую очередь для удовлетворения массового спроса на развлечения, начала на полную мощь транслировать бунт и антисистемную агрессию. То, что игра идет всерьез, подтвердили нападения на участников группы после выхода оскорбительного сингла «Боже, храни Королеву»: до сих пор непонятно, как обошлось без смертей. Что-то должно было разрушиться, и чуда не произошло. Самоубийственная логика включала провальные американские гастроли, распад группы и гибель басиста Сиды Вишеза (все — в 1979 году), к тому времени ставшего символом движения: нелепая, грязная, скандальная смерть.

Конечно, открытия П.-рока не замыкались на одних Pistols. Были и такие замечательные команды, как Clash, Jam, Stranglers, Damned. Центр новой революции переместился в Соединенное Королевство. П. даже начали считать сугубо британским явлением и дали ему прозвание «режущей кромки» рока. Увен-

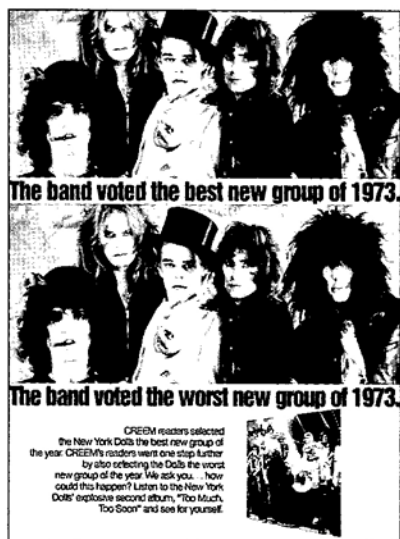
чанные гребнями, утыканые булавами, раскрашенные чудища заполонили рок-клубы, проклюнулись сквозь залежалый «хиппитализм». Первоначальный импульс был поглощен и усвоен социумом. П.-стиль вошел в ассортимент шоу-бизнеса наравне с иными товарами.

По счастью, к тому времени движение сошло на нет, избежав превращения в жалкую самопародию. Часть групп перешла в новую волну, политрок, ска, *reggi*, постпанк, часть просто распалась. На британских улицах носители булавок разбудили очередного монстра — *скинхедов*, которые, унаследовав от предшественников агрессию, музыку и задиристую безнравственность, начали творить собственную историю.

С другой стороны, П. сдружил молодежь рубежа 1970–1980-х годов с радикальной политикой. Ему многим обязаны *зеленые* и «Гринпис», а *анархизм*, к тому времени деградировавший до старомодной салонной забавы, обрел новую остроту. Прирученный в музыке, П., однако, надолго стал стилем уличного бунта. Мало какая акция радикалов обходится без племени «ирокезов».

В СССР свои Sex Pistols по имени «Автоматические Удовлетворители» под управлением Андрея «Свиньи» Панова появились почти вовремя, в 1979 году, в оплоте рок-вольностей — Ленинграде. Причем сам Свин о существовании П. как такового узнал чуть ли не из «Комсомольской правды». «Автоматические Удовлетворители» успели даже дать концерт то ли в том же 1979-м, то ли в 1980 году, после чего свалились в глухой *андерграунд*, прерываемый редчайшими вылазками на поверхность. Удивительно, что концерт этот вообще состоялся. В СССР все было по-своему — даже главную П.-песню сочинил не Свинья, как

New York Dolls —
лучшая и худшая
группа 1974 года





Малькольм Макларен (р. 1946, Лондон) — продюсер, певец, модельер. Активист «Ситуационистского Интернационала», устроитель провокационных выставок. Создатель и продюсер самой успешной панк-рок-группы Sex Pistols. Также способствовал восхождению пост-панк-проектов 1980-х годов Adam & The Ants и Bow Wow Wow и поп-звезды Боя Джорджа. Инициировал массовое увлечение брейк-денсом и хип-хопом. В пору своего расцвета удачно сочетал анархистско-провокационный стиль с успешным менеджментом.

можно было ожидать, а далекий от этого Майк Науменко («Зоопарк»), желавший таким образом поиздеваться и над Свином, и над П. Иной контекст — иные нравы.

В сверхплотных советских реалиях быть П. означало не развеселое раздолбайство под носом терпеливой буржуазии, но истинный, неподдельный героизм. Причем требуемая степень самоотверженности и даже отчаянности возрастала в геометрической прогрессии по мере удаления от Невского проспекта или Садового кольца. Если хиппи, к которым более-менее привыкли, могли, да и то не всегда, попасть под наезд *гопников*, то у П. враги были на каждом углу — и гопота, и милиция, и народные дружинники, и КГБ, и простые советские граждане далеко не гопнического возраста, и даже журналисты (об этом чуть дальше). Причем ненависть была просто патологическая — длинноволосые тихони с такой почти не сталкивались.

Тем более удивительно, что новая опасная мода начала распространяться, причем тем быстрее, чем глубже впадало в старческий маразм тогдашнее руководство страны во главе с малоадекватным Леонидом Брежневым. Царивший вокруг «застой» означал если не либерализацию, то полнейшее равнодушие властей к падению нравов, чем не замедлили воспользоваться народные массы, особенно молодая их часть. Общество же, убаюканное до поры до времени застойной одурью, не слишком обращало внимание на досуг подростков. К 1982 году доморощенный «П.» приобрел размах, сравнимый, в отдельных случаях, с численностью местных комсомольских организаций. П. стало модно быть; при этом большинство неофитов в провинции, к примеру, ни разу

в жизни не слышало П.-рока, не подзревало о существовании Sex Pistols и даже приблизительно не представляло, как выглядят настоящие П. в жизни. Верхом смелости для этих смельчаков были сбритые виски, несколько булавок, нацепленных на джинсы, и освиствывание слишком развлекательных, по их мнению, песен на дискотеках.

Неизвестно, почему вдруг руководство страны восприняло эти, в целом невинные забавы как угрозу общественному благополучию. Ходили слухи про каких-то мифических юных нацистов, в открытую выходивших на улицы со свастиками, про уличные беспорядки. Скорее всего, репрессии против П., начавшиеся почти сразу после смерти Брежнева, были частью политики общего закручивания гаек, проводимой новым руководителем страны, выходцем из рядов КГБ Юрием Андроповым — кто-то должен был выступить показательной жертвой в общей кампании наведения порядка. Уже в ноябре 1982 года «Комсомольская правда» разражается громкой статьей «Панки: свастика на затылке». Ни единого доказательства отношения панков к фашизму автору при всем желании изыскать не удалось, однако на настроение в стране этот провокационный материал повлиял всерьез. За панками пошла охота дружинников и ОКОД (оперативные комсомольские отряды), их начали вызывать на собеседования в КГБ, «прорабатывать» через комсомол, исключать из институтов и отправлять в армию в отдаленные воинские части. Причем поводы для репрессий придумывались самые фантастические. В Киеве панков обвиняли, например, в том, что они собирались сжечь... огромный портрет Брежнева, украшавший центр города,

а в Днепропетровске — в попытке захвата «Центрального гастронома». Как во всех подобных случаях, эффект был прямо противоположный. У П. появился запрещенный заманчивый статус.

Чем выше становился градус горбачевской перестройки восьмидесятых, тем больше появлялось на улицах раскрашенных оборванцев. Одним из первых громких скандалов в истории русского рока стало появление «Автоматических Удовлетворителей» на V фестивале Ленинградского рок-клуба в 1987 году, возмущившее даже неофициальных журналистов. А на грани распада СССР П. стал массово популярен. Пальма музыкального первенства полностью перешла к Сибири, где гремели и рычали «Гражданская оборона», «Адольф Гитлер», «Инструкция по выживанию», «Спинки мента», «БОМЖ», Ник Рок-н-ролл и другие группы и отдельные подонки, чье число росло чуть ли не ежедневно. Как водится, П. — сибирский в первую очередь — стал авангардом рок-музыки. В текстах *мат* перемежался с не менее забористым антикоммунизмом, в музыке преобладали хрип, грохот и дилетантство. Отдельные персонажи, тот же Ник Рок-н-ролл, добавляли к этому собственное шоу — царапали себя стеклом по лицу и резали вены прямо на сцене. Именно под этот замечательный аккомпанемент СССР и испустил дух. П. пережил его немалого.

Несомненно, миссия советского (!) П. была более чем успешна. Ведь, если проклятия Sex Pistols так и повисли в воздухе, оставшись одной из приправ к пресной английской жизни, то советскому П. удалось-таки разрушить систему. По крайней мере, многие из тех, кто сооружал баррикады вокруг Белого

дома в августе 1991 года, вдохновлялись не только идеалами демократии, но и хрипом «Гражданской обороны» и других трехаккордных ниспровергателей.

П. отошел в небытие вскоре после страны. Многие диаметрально изменили ориентацию, как «Гражданская оборона» и «Инструкция по выживанию», которые ныне транслируют в аудиторию сталинский шовинизм самого гнусного пошиба, или те панки, что обратились в наци-скинхеды. Что до новоявленных звезд, то такие сугубо коммерческие проекты, как «Король и шут», имеют к П. весьма отдаленное отношение. Но — не стоит забывать, что рефреном советских панков было не «Я хочу анархии в Соединенном Королевстве», а «Я не знаю, зачем я живу» (из той самой песни Науменко). Поныне П. остается, скорее, не столько андерграундным, сколько экзистенциальным течением, а тот, кто делает подобный выбор — романтиком в классическом смысле слова. И если хиппи в конце пути ждет благополучная карьера или *психоделический* рай, а П. — та же карьера или смерть на баррикаде собственной, грязной, смешной, но по-своему героической жизни. [Д. Десятерик]

СМ.: *Анархизм, Андерграунд, Готники, Готы, Киберпанк, Провокация, Рок, Ситуационизм, Срамной рок, Скинхеды, Хиппи.*

ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО — андерграундное направление в советском кинематографе, сформировавшееся вопреки канонам как официального искусства, так и авторского кино.

Зарождение П. К. можно отнести к рубежу 1970–1980-х годов, когда, преимущественно в Москве и Ленинграде, несколько энтузиастов начали создавать короткометражные

работы, по эстетике резко отличавшиеся от всего, что делали тогдашние как любители, так и профессионалы. Новое движение достаточно быстро выработало стилистику, составляющими которой были аполитичность, внимание к *перверсиям*, немотивированному *насилию*, смерти, отказ от красивого, «сделанного» изображения, полная независимость от официальных структур. Появилось и свое печатное издание — *самиздатовский* журнал «Синефантом». Четкого разделения по специальностям не было — все и снимали, и играли в фильмах друг друга. Наиболее активны и своеобразны были братья Глеб и Игорь Алейниковы, Евгений Юфит, Борис Юхананов, Евгений «Дебил» Кондратьев.

Типичный *параллельный* фильм выглядел как черно-белая короткометражка, с плохо проработанным, дергающимся, исцарапанным изображением, без связного сюжета. Персонажи (героев, во всех смыслах, здесь не было), как правило, обходились без диалогов и предавались диковатым занятиям — непрерывным дракам, самоубийствам («Санитары-оборотни», «Мочебуйцы-труполовы», «Вепри суицида»), *гомосексуальным* изнасилованиям («Жестокая болезнь мужчин»), иногда героев не было вовсе — на экране работал бульдозер, а за кадром восторженный женский голос произносил эротический монолог («Трактора»).

С наступлением перестройки П. К. стало на некоторое время столь же модным, как и пресловутый советский *рок*. Показ параллельных короткометражек стал непременным атрибутом крупных рок-фестивалей, более того, и самостоятельный просмотр этих фильмов мог спровоцировать ажиотаж,

как, например, в Киеве, где билеты на программу параллельщиков продавали втридорога на черном рынке. Показы, фестивали, форумы следовали один за другим. Однако П. К. оказалось чем-то вроде редкостной глубоководной рыбы, которая, будучи поднятой на поверхность, погибает. Уже на излете своей популярности параллельщикам удалось снять ремейк сталинских «Трактористов» — «Трактористы-2». Некоторые из них, в том числе Юфит, пытались пройти стажировку у Александра Сокурова в качестве ассистентов режиссера на фильме «Спаси и сохрани». Затея закончилась провалом. В 2002 году часть бывших параллельщиков под водительством Юхананова взялась осуществить сугубо коммерческий проект — фильм-пародию на голливудские футуристические блокбастеры «Иван-дурак» (комедия в стиле «кибер-комикса»), раскручивавшийся по всем законам *мейнстрима*. Однако попытка была явно неудачной. Довольно много снимают подопечные опять же Юхананова в рамках его «мастерской индивидуальной режиссуры» (МИР) — тоже без убедительных результатов. У П. К. были все шансы трансформироваться в подобие экранного *трэша* — тем более что в СНГ эта ниша явно пустовала — но этого не произошло. Ведь трэш создает собственную реальность, пародийную и искаженную относительно кинемейнстрима, пропуская через себя штампы последнего. А П. К. саму советскую действительность воспринимало как всеохватный трэш, бытийную мусорную свалку, и вдохновлялось этим, во многом справедливым, фактом. С наступлением капиталистического разнообразия источники вдохновения иссякли. А новоявленный российский трэш (мусорная эк-

ранизация «Идиота» Достоевского «Даун Хауз», к примеру), как положено, являет собой обезображенный и опошленный киногламур, но никак не П. К.

Сегодня из всей когорты параллельщиков наиболее состоявшимися можно признать начинавшую в группе «Трактористов-2» Ренату Литвинову (соавтор сценариев и исполнительница ролей в последних фильмах Муратовой и других режиссеров, сама режиссер) и Евгения Юфита, создавшего и успешно поддерживающего собственный вариант П. К. — *некрореализм*. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Артхаус, Видеоарт, Мейнстрим, Некрореализм, Самиздат, Трэш, Чернуха.*

ПАРАНОЯ (древнегреч. *para-noia* — сумасшествие, безумие) — психическая болезнь, которая сопровождается стойким бредом без *галлюцинаций*. Способность адекватного мышления сохраняется у субъекта во всех вопросах, кроме тех, которые касаются его бреда.

Внешне параноик в своих суждениях и поступках выглядит как вменяемый, нормальный человек. Он может работать, выполнять довольно сложные задания, общаться с окружающими — до того момента, пока речь не пойдет о предмете его особого внимания, его неустанных хлопот и беспокойства — предмете его П. Тогда незамедлительно следует взрыв агрессии, врагами становятся даже самые близкие люди.

Базовые чувства параноика — подозрение и страх. Ему кажется, что все и вся против него в заговоре. Любой, самый невинный жест, оброненное невпопад слово, пристальный взгляд, лицо, показавшееся знакомым, случайная встреча на улице дают обильную пищу для самых мрачных предположений.

Как в случаях со многими душевными недугами, можно говорить о П. не только как о клинической истории, но и как о свойстве сугубо индивидуального, а еще более — социального и/или политического характера. Можно даже сказать, что П. — определенный тип общественного сознания. Ее приступы постигают целые организации, города, государства и даже группы государств. П. *фашизма* и вообще любых ультраправых, расистских умонастроений описана многократно. Нацистская Германия была настолько параноидальна, что вела войну против всего мира. Любая *секта* параноидальна по определению — без этого она не сможет существовать как единое целое.

Одним словом, П. — идеальный базис для создания тоталитарных структур и взращивания самых разнообразных теорий заговоров. Радикалы много говорят о *мировом правительстве*, о сговоре корпораций, национальные правительства твердят о мировом терроризме, или об американской экспансии, одним словом, все чего-то боятся и с кем-то борются. П. разлита везде, как естественный радиоактивный фон, но в резервуарах *альтернативы* уровень излучения явно аномальный. Отсюда и мутанты — без которых социальный ландшафт давно бы уже опустел. [Д. Десятерик]

СМ.: *Мировое правительство, Секта, Шизофрения, Шизоанализ.*

ПЕРВЕРСИЯ (от лат. *perversio* — переворачиваю) — синоним полового извращения; переносно — нечто возмутительное, аномальное, нарушающее обычный порядок вещей, но не путем революционного всплеска, а на основе личного уча-



Саша Соколов
(р. 1943, Оттава) —
русский писатель, сын
советского разведчи-
ка. Пишет с 12 лет.
Учился в Военном ин-
ституте иностранных
языков, работал еге-
рем, журналистом. Си-
мулировал сумасше-
ствие, чтобы избе-
жать военного
призыва. С 1975 года
в эмиграции (где пер-
вое место работы —
венская мебельная
фабрика). Дебют был
замечен и одобрен
В. Набоковым. Автор
романов «Школа для
дураков» (1973),
«Между собакой
и волком» (1980), «Па-
лисандрия» (1985).

ствия, таким образом, сексуальный аспект П. практически неистребим.

П. — достояние искусства XX века. Исключения — *сализм* и *мазохизм*, проартикулированные соответственно в конце XVIII и середине XIX веков. В конце XIX века Крафт-Эбинг тщательно классифицирует П., показательно переводя «рискованные выражения» на латынь. Итак, в этой перспективе историю предмета можно рассматривать как хронику преодоленных табу — и превращения каждой из П. в предмет коммерческой эксплуатации и моды.

Процесс развивался волнообразно, на каждом из этапов обретая все больший размах, чередуясь периодами пуританской реакции: Серебряный век (о П. много пишется, но с примесью демонизации, декларативным осуждением или эвфемистически; здесь наиболее значительна личность Ф. Сологуба); двадцатые годы (попытка честного разговора о П. с опорой на психоанализ); 1960–1970-е годы (П. адаптирована к нуждам *контркультуры*); наконец, непосредственная современность (никого нельзя удивить никакой П.), которой прямо сопутствуют казусы реакционного осуждения, интерпретации П. как беспредела («Горький месяц» Р. Полянско-го, 1991). Что не отменяет других творческих стратегий: визуальной декоративизации П. (П. Гринуэй в «Записках у изголовья», 1996) или апелляции к детской наивности (в чем преуспел киевлянин А. Гнилицкий, изображающий, например, по-мальчиночьи писающую девочку в картине «Взгляд на воду», 1994). Некоторые авторы пытаются изобрести персональную П. (очень изощренные «Узники наслаждений» знаменитого аниматора Я. Шванкмайера, 1996; «помпьянская» живопись А. Ройтбурда 1990-х годов, описа-

ние коитуса с соломосилосорезкой в рассказе И. Клеха «Die Erotische MTC»; ранее в этом направлении упрежнялся С. Дали), либо же напитываются самим духом перверсионной заманчивости, игривости (театр Р. Виктюка).

Быстрее всего из арсенала П. был воспринят *гомосексуализм*, оформившийся во внушительную гейкультуру, имеющую своих полузавуалированных предтеч (О. Уайлд, А. Жид) и несомненных классиков (Ж. Жене, Р. В. Фассбиндер, Д. Джармен, Д. Болдуин, отчасти Т. Уильямс, в России семидесятых — Е. Харитонов). Недавним ответвлением от него можно признать феномен трансвестизма (акции В. Мамышева-Монро), вдохновляющий кинематограф П. Альмодовара («Женщины на грани нервного срыва»).

Что касается других П., то их судьба различна, от мгновенного признания до поныне длящейся *маргинализации*. В. Набоков практически легализовал в «Лолите» (1955) педофилию (о которой робко писал в «Венских этюдах» 1904 года П. Альбенберг), позднее, в романе «Ада» — инцест между братом и сестрой (ему также посвящены фильмы 1965 года Д. Х. В. Шемана «Постель для брата и сестры» и А. Висконти «Туманные звезды Большой Медведицы»). Исчерпывающе выразил фантастические аспекты геронтофилии С. Соколов в «Палисандрии» (1985): до него, в социально-критическом ключе — Р. В. Фассбиндер в фильме «Страх съедает душу» (1973). Мало кто рискнул говорить о превратностях фекализма, среди этих немногих — П. П. Пазолини («Сало, или 120 дней Содомы», 1975) и В. Сорокин (роман «Норма», 1979–1984, рассказ «Сергей Андреевич» из сборника «Первый субботник», 1980–1984),

зато прецеденты зоофилии довольно многочисленны (от «Деревушки» У. Фолкнера, 1940, до фильма С. Имамтуры «Легенда о Нараяме», 1983, не говоря о «собачьем периоде» О. Кулика).

Садомазохизм стал неперенным атрибутом голливудских фильмов, во всем прочем демонстрирующих хроническое непонимание природы П., которую даже гениальный А. Хичкок подверг изящной стерилизации (конкретно — вуайеризм в «Окне во двор»). Мастурбация признана полезной разновидностью массажа (герой романа Х. Кортасара «Книга Мануэля», 1973, даже выступает ее убежденным адептом), а ведь еще сто лет назад ее проявление могло стать поводом для убийства («Дело Артамоновых» М. Горького), причиной для *суицида* («Честность с собой» В. Винниченко). А нарциссизм был и остается принадлежностью нормальной мании величия современного автора (на использовании этой П. построена вся практика кемповых Гилберта и Джорджа). [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: Гейкультура, Порнография, Садо/мазо.

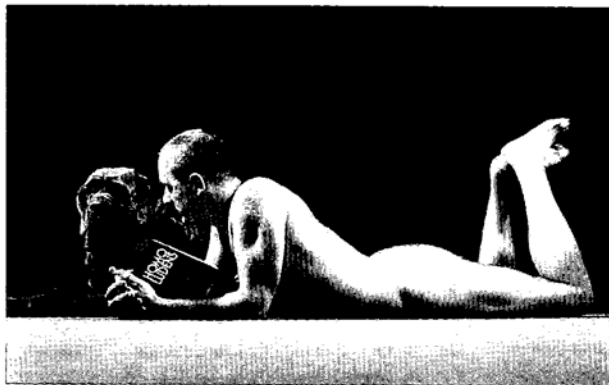
ПЕРФОРМАНС (англ. performance — спектакль) — квазитеатральное действие, режиссирование и исполнение которого совершает профессио-

нальный художник, в одиночку или с горсткой посвященных — нанятых статистов, коллег-соратников, обычно без словесного сопровождения, либо же таковое несущественно по сравнению с изобразительной частью. «От художника требуется нетерпимость к любым ограничениям в искусстве, следовательно, основа П. всегда анархична», — утверждает исследовательница этого жанра Р. Ли Голдберг. В отличие от собственно театрального представления, П. часто пренебрегает фабульной занимательностью. Нередкий элемент шокирующего кошунства концентрируется в неопределенной единице времени, при этом каждая последующая фаза не отличается принципиально от предыдущей.

П. может совмещать хореографию, музыку, околорелигиозное действие и карнавал кошунств, но все это претворяется в единстве осмысленного творческого жеста. Жанр позволяет художнику лавировать между шаманизмом («оргии» и «мистерии» Германа Ницша, ок. 1962) и технократией (всякий мало-мальски стоящий П. предполагает фото- и видеофиксацию), подчас совмещая и то, и другое. Некоторые классификации относят к П. и *боди-арт*, и «автобиографическое представление», и «социальный комментарий». Что касается последнего, то его роль неуклонно возрастает и на Западе («Осама любит погорячее» Аарона Барщака, Виндзор, 2003: непреднамеренное целование художника, переодетого лидером Аль-Каиды, с принцем Уэльским), и в России («Изгнание из рая» А. Устина, Н. Николаевой, Петербург, 2002: П. в «Макдональдсе», попытка отнятия у посетителей гамбургеров и кока-колы двумя нагими художниками). Само напряженное ожидание П. также может быть его формой

Олег Кулик

(р. 1961. Киев) — скульптор, фотограф, перформер. Окончил геологический техникум, был на Камчатке и в Западной Сибири. Работал директором сельского клуба. В Москве — с 1986 года. Стипендиат Фонда Поллака-Красы в Нью-Йорке (1990). Среди перформансов: «Новая проповедь» (1994, Даниловский рынок, Москва), «Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одним Цербером» (с А. Бренером, 1995, Москва) и др. В произведениях последних лет доминирует экологическая проблематика при отсутствии прежнего радикализма (фотосерия «Жизнь совершенна»).





Барцак,
переводный
бин Ладеном

(француз Андре Кадер, «человек с разноцветной палкой», чье появление в галереях вносило страх и сумятицу). И, наверное, в таком контексте следует воспринимать «собачьи представления» О. Кулика, прокомментировавшего их следующим образом: «Реальность... возбужденная моими действиями, начинает действовать абсолютно...» В другом случае П. оказывается чутким к восприятию смутных криминогенных настроений эпохи («Расстрел парижских коммунаров» В. Цаголова, Киев, 4 мая 1993).

Перформеры 1960-х годов зачастую были безжалостны к себе — вплоть до вбивания гвоздей в собственные ладони — и немилосердны к публике. В современной России история повторяется. Потенциал бунта, таящийся в П., никуда не исчез, доказательства чему приходят вновь и вновь. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: Акция, Боди-арт, Нудизм, Провокация, Хэппенинг.

ПОЛИТКОРРЕКТНОСТЬ (от англ. political correctness) — 1) свод написанных этических норм, соблюдение которых является крайне важным для создания успешного произведения *мейнстримного* или массового искусства; 2) любимое ругательство постсоветских интеллектуалов.

Понятие П. распространено в кинематографе, особенно в голливудском. В США правила П. выполняются настолько прямолинейно, однообразно и в лоб, что давно уже превратились сами по себе в штамп. Если главные герои — двое полицейских, то один из них обязательно чернокожий. Если в качестве злодеев фигурирует банда афроамериканцев, то и ловить их должны тоже черные. Половой акт следует показывать так, чтобы ни в коем случае не задеть чьи-либо чувства, не на-

влекать на себя обвинения в сексуальном шовинизме и эксплуатации женщин. В итоге сцены соития превращаются в скучнейший набор крупных планов оголенных плеч, спин и голеней, так что неясно, чем вообще занимаются герои. Недопустимо использование слов, оскорбляющих кого-либо по расовому, половому или религиозному признаку.

В Европе дело обстоит немногим лучше. Фестивали заполнены фильмами о больных раком и СПИДом, о женщинах, отстаивающих свое достоинство в борьбе с похотливыми начальниками и прочими двуногими в штанах, о матерях-одиночках, о геях и лесбиянках и т. д. В прокате — то же (СМ.: выше).

Собственно, в прокате и в телепоказах прокатных фильмов все дело. Если поп-музыка даже в самых своих радикальных (некорректных) проявлениях остается достаточно условным, быстротекущим продуктом; если ценностная иерархия литературы выпадает из однозначно моралистических координат, то в кинематографе всепроникающий политкорректный регламент сочетается с визуальной убедительностью. Что, конечно, не может не раздражать более внимательную часть аудитории. Штамп есть штамп в любом случае, какими бы высокими целями не оправдывался автор. Именно в силу убогого уровня прокатных фильмов в сознании зрителей закрепилось понятие о П. как о непременном свойстве посредственных, невзыскательных картин. Что любопытно, многие из числа постоянных ругателей П. регулярно смотрят ненавистные американские фильмы, ругают, опять смотрят — процесс, можно сказать, циклический. При этом действительно талантливые *артхаусные* картины, которые неизмеримо выше плоской

дидактики, игнорируются вовсе — как слишком «эстетские».

Причем, с другой стороны не лучше. Реакция на П. — бесконечные сериалы про спецназ, *ментов*, борьбу с чеченскими террористами, odioзные фильмы наподобие «Брат», «Брат-2», «Война», «Сестры», в которых все преступники и подонки являются представителями каких угодно наций, только не русской, за редчайшими исключениями (на одной планке с негодником-чеченцем, цыганом, евреем, американцем может быть только еще богатый русский — в семье, знамо дело, не без уроды). И обозначенная тенденция лишь усиливается. Если же добавить сюда растущую фашизидность в постсоветских странах, то следует признать, что перспективы здесь у П. как совершенно альтернативной идеологии — самые блистательные. [Д. Десятерик]

СМ.: *Мейджор, Мейнстрим, Цензура.*

ПОПКОРН (англ. pop-corn) — воздушная кукуруза, продающаяся перед киносеансами в кинотеатрах. Первыми традицию продавать П. завели в США. Позже, с распространением американской прокатной системы, характерный запах пережаренной кукурузы восторжествовал на всех континентах.

Наряду с кока-колой стакан П. — неременный атрибут коммерческого киносеанса. В каждом мультиплексе (многозальном кинотеатре) подлокотники кресел заканчиваются специальными круглыми держателями для стаканов с П. и кока-колой. Хруст П. во время киносеанса — неременный признак процветания кинотеатра. В США этот звук, вкус и запах настолько слились с самим понятием кино, что саму голливудскую продукцию также называют

П. Так что сегодня это не только специальное средство для поддержания ритма в фильме через равномерную работу челюстей, но и видовая дефиниция, очень точная.

Ведь П. — строго говоря, не еда. Им невозможно наесться или подкрепить силы. Он не освежает дыхание, не утоляет жажду, вкус у него также непритязательный. При этом его все-таки жуют, съедают. По сути, П. — это никакая пища, ноль-еда, пузырчатая пульпа (ср. pulp fiction — дешевое криминальное чтение, макулатура), подменяющая реальное лакомство. Таковы и фильмы, которые зрители смотрят, жуя П. Это «как-бы-фильмы». В них, конечно, есть актеры, работа оператора и гримера, продюсера и режиссера, но содержательно они являются лишь каскадом аттракционов, спецэффектов, расхожих острот, клишированных ситуаций — одним словом, парком экранных развлечений, раз за разом воспроизводимым с помощью киноплёнки. Глаз прожевывает П., почти не чувствуя его вкуса, не насыщая головной мозг разнообразными, а главное, свежими образами. Передние лобные доли превращаются в две челюсти, равномерно пережевывающие хрустящую массу — пустую, но постоянно выползающую из агрегата в подогретом, готовом к употреблению виде. Протест может вызвать разве что перегоревший или, напротив, слишком сырой продукт. Но это бывает крайне редко, ведь патентованные аппараты сбоев не дают.

Испортить можно не аппарат, но сам продукт: подсыпать туда толченого стекла, гвоздей, мышьяку, вклеить в благопристойную мелодраму порнографический момент, как это делает герой снятого в рамках попкорновой системы фильма «Бойцовский клуб» (реж. Майкл

Фиггис). Или устроить драку в зале. Или поджечь кинотеатр, как католики в Италии.

Наконец, совершить революцию в масштабах всей страны, как это сделали иранцы после демонстрации обычного попкорн-фильма в провинциальном кинотеатре.

На сегодня, кстати, иранское кино — одно из лучших в мире. [А. Десятерик]

СМ.: *Андерсгаунд, Артхаус, Мейджор, Мейнстрим, Попса.*

ПОПСА (сокр. от поп-музыка) — легкая музыка с примитивными текстами на русском языке, предназначенная для танцев и развлечений, также весь круг исполнителей и продюсеров такой музыки (попсовики). Ритмически и мелодически русская П. напрямую происходит от западной поп-музыки, однако, в конечном счете, имеет с последней мало общего.

П. не следует путать и с традиционной эстрадой (оставшейся, по преимуществу, в советском прошлом), при их явном родстве, опять же потому, что в эстраде обязателен некоторый профессионализм. Для П. же профессионализм — нонсенс, здесь придерживаются прагматичного дилетантства: спеть, сыграть, выступить и добиться успеха может каждый при необходимом вложении средств, и в этом смысле, конечно, налицо явная близость *панк-року*. Основное формообразующее действие — не сочинение музыки или текстов песен, а раскрутка (англо-американский аналог — хайпинг). Раскручивают, соответственно, не сообразно артистическим данным конкретного исполнителя, но исходя из бюджета проекта, в который этот исполнитель вписан. По сути, попсовик — чистый лист, исходная субстанция, из которой целая груп-

па, действующая на манер бизнес-команд, вылепливает звезду.

Попсовый кумир конструируется с запасом прочности на один-два, редко три сезона: соответственно, его слава строится вокруг примерного такого же количества песен. Удачных хитов у подобных групп или певцов редко бывает даже больше одного, да и те являются преимущественно кальками с чего-то уже спетого. П. насковзь вторична по отношению к западным образцам, потому о ее музыкальном качестве разговор не идет. Иными словами, П. — мутация западного продукта, не выдерживающая с последним никакой конкуренции. Если «там» поп и рок — четко организованный бизнес, учитывающий таланты и интересы исполнителей, то П., скорее, — соединение бизнеса с весьма специфическим мировоззрением.

Сюжеты подавляющего большинства попсовых песен — любовь и разлука. Герой (героиня) обращается к безымянной возлюбленной (возлюбленному), как правило, от первого лица, реже текст посвящается конкретному человеку, которого называют по имени в уменьшительной форме: Дима, Лёша, Светка, Лена и т. д. Описываются все этапы и формы привязанности: ухаживание, внезапная страсть с первого взгляда, робкие признания, поцелуи и объятия, измены, ссоры, расставания. Эротический градус, против ожиданий, снижен — конечно, есть и весьма развязные исполнители и тексты, но до откровенных проявлений, как, опять же, на Западе, доходит редко. П. в основе своей стремится соответствовать расхожим моральным установлениям: здесь не должно быть ничего такого, что слишком бы возмутило гипотетического слушателя. П., скорее, флиртует с аудиторией, нежели

дразнит и возбуждает ее. Основа успеха — доверительность. П. поет о самом сокровенном, о тех интимных банальностях, что говорят друг другу двое, оставаясь наедине; следовательно, мысль «не только у меня такое» может утешить не одно разбитое сердце. Мелодии и тексты легко запоминаются, легко напеваются, могут быть процитированы в разговоре. Карьера в П. скоротечна, вкупе с вуайеризмом желтой прессы это позволяет удерживать иллюзию близости: попсовый кумир все-таки «свой парень», которому ничто человеческое не чуждо. Кстати, в П. могут уходить и уходят бывшие подпольщики, радикалы: этот путь проделала уже не одна рок-группа.

В редких случаях, впрочем, П. конкурентоспособна. Российский дуэт «Тату», завоевавший мировые вершины — хит-парады Великобритании и США, — исключение, подтвердившее правило. Ведь разработчикам проекта удалось найти не музыкальный ход, но нишу репресированного секса — педофилии, помноженной на лесбийство — то, что западный шоу-бизнес для себя исключил, вытеснил на периферию тайных желаний слушателя. То есть точно так же, как остальная П. как будто выбалтывает за своих потребителей их интимные признания, скрываемые чувства — так же и «Тату» сумели легализовать перед западными людьми их повсеместно подавляемые комплексы.

Чем-то вроде попсового *андерграунда* до недавнего времени являлась блатная баллада, с ее окончательной легализацией получившей звание «шансона». В «шансоне», еще более музыкально примитивном, также поется про любовь, печаль, предательство и разлуку, однако темы эти интерпретируются,

исходя из соображений уголовной целесообразности. Именно крайняя форма дает возможность понять явление в целом.

П. ведь не только способ бегства (побега) от реальности или квинтэссенция обывательской романтики. Вся ее самодельная патока и пересоленные слезы призваны утолить острую эмоциональную недостаточность миллионов слушателей. Они, эти миллионы, были бы не прочь позаимствовать для себя чужую жизнь — но так, чтобы она не слишком резко отличалась от уже привычной. Лишь бы не было тяжело и скучно, а остальное пусть остается на своих местах. П. пытается дать такую замену. Но песенка заканчивается, и вновь наваливается тяжелым роком — отчаяние. [Д. Десятерик]

СМ.: *Бригады, Гламур, Мейнстрим, Неформат, Попкорн, Рок.*

ПОРНОГРАФИЯ (сокр. порно, от древнегреч. *pornos* — развратник и *grapho* — пишу) — общее обозначение образов и текстов, откровенно изображающих половой акт. До 1960-х годов — объект социальных табу. В 1960-е П. в кино — составляющая *контркультуры*, провозгласившей сексуальность важной частью природы человека. До появления фотографии и кинематографа основным носителем порнообразов была литература, в которой первая убедительная попытка легитимизации П. принадлежит де Саду.

П. — понятие не эстетическое, а юридическое, и определяется как откровенное изображение полового акта, не оправданное художественным замыслом. Напротив, сколь угодно откровенные сцены не являются порнографическими, если они встроены в структуру авторского

замысла. Согласно классификации, предложенной российским кинокритиком Сергеем Шолоховым: хард-П. — половой акт, фиксированный сам по себе, во всех деталях; софт-П., когда в откровенный фильм заложен сюжет, хард-эротика — не показываются крупно гениталии, софт-эротика — только обнаженные женщины. Но противоречивые ситуации нередки. Например, «Империя чувств» японца Осимы, поначалу классифицированная в Европе как П., впоследствии признана образчиком *артхауса*. Радикальные режиссеры шестидесятых уходили в П., считая это средством борьбы с системой. Однако П., как вся *контркультура*, быстро коммерциализировалась — во многом тому способствовало распространение Интернета, видео, удешевление кинопроизводства. В девяностых французский режиссер Катрин Брейя, автор изречения «П. не существует», выпустила провокационные фильмы «Романс Х», «Интимные сцены», провозгласив новый жанр — арт-порно (сам по себе абсурдный, так как то, что является П., автоматически не есть искусство, и наоборот). А наиболее радикальный арт-порнофильм «Трахни меня» снят бывшими французскими порноактрисами Виржини Депант

и Корали (поначалу был запрещен Министерством культуры Франции). Природу П. исследовала в своем эссе «Порнографическое воображение» Сьюзан Зонтаг. По Зонтаг, непристойность — основа культуры, следовательно, П. — табу западной цивилизации. В наиболее талантливых произведениях открывается, что истинный объект П. — не секс, а смерть (де Сад, Батай), а П., фиксируя половой акт, является окном в пограничные формы сознания.

Тоталитарный строй предъявляет права на либидо индивида (СМ.: антиутопию Джорджа Оруэлла «1984»). В либеральном обществе отношение к П. определяется традициями и менталитетом. В СНГ ввоз и производство П. запрещены. Голландия — пример максимального либерализма (запрещена только детская П.). В социальном плане разрешение П. снимает социальное напряжение, снижает преступность на сексуальной почве. В актуальном искусстве П. представлена в творчестве художников, экспериментирующих с телесностью, с одной стороны, с социальными и религиозными табу — с другой (фотосерия художника Дж. Кунса и порнозвезды Чиччолины, позже сделавшей карьеру радикального политика). Более того, крайне откровенные сцены стали частым атрибутом картин именитых арthouse-режиссеров — кроме Катрин Брейя, стоит назвать Ларри Кларка («Кен Парк»), Ларса фон Триера («Идиоты»), причем студия Zentropa, принадлежащая последнему, официально производит порнофильмы. [А. Курина]

В целом порнографический образ — бесплодный, но идеально отлаженный и неостановимый механизм, соединяющий поток желания

Кадр из фильма
Ларри Кларка
«Кен Парк»



с «антипроизводством» смерти, обремененный, при всей откровенности, двойной тайной Эроса и Танатоса, — всегда будет манить радикальных художников и разнообразнейших экспериментаторов. С П., кстати, связана и одна из самых волнующих загадок в истории контркультуры.

Во все хрестоматии *террора* внесено знаменитое похищение Патрисии Херст, дочери газетного магната Уильяма Херста, совершенное подпольной Армией освобождения симбионтов в 1974 году. Выполнение условий террористов (освобождение из тюрьмы одного из соратников, массовые пожертвования Херста неимущим Калифорнии) затянулось, а сама Патрисия прониклась идеями АОС и начала принимать участие в их акциях. Вскоре ее захватили вместе с остальными, но довольно быстро помиловали. Однако еще удивительнее то, что все коллизии похищения были в деталях описаны в порнографическом романе «Черный похититель», изданном небольшим тиражом в Калифорнии в 1972 году, то есть за два года (!) до событий. В романе героиню зовут Патрисия, она дочь преуспевающего консервативного отца, похищает ее группа радикальных активистов, руководитель которой — чернокожий харизматик, одна из террористок — лесбиянка, совпадают и требования подпольщиков, героиня, в конце концов, присоединяется к своим похитителям и т. д. За прошедшие десятилетия полиция, спецслужбы и журналисты предпринимали неоднократные попытки разыскать автора, издателя либо дистрибьютора «Черного похитителя», но так никого и не нашли. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Неформат, Нудизм, Садо/мазо, Цензура.*

ПОСТМОДЕРНИЗМ (постмодерн, реже — трансавангард). «Мы будем танцевать вокруг П.» (В. Курицын). «Поют трогательно, серьезно, без постмодернистских прибамбасов» (В. Жежера). «Кажется возможным, что маски и делающие “популистские” жесты в различных постмодернистских оправданиях и манифестах, на самом деле являются простым отражением и симптомом культурной мутации, в которой все, что клеймилось как массовое искусство и коммерческая культура, теперь входит в пределы обогащения культурной “сферы”» (Ф. Джеймисон). «Для П. характерна интерпретация культуры как расширяющегося понимания себя, “разбегающаяся” рефлексия цепляющихся друг за друга и уточняющих друг друга смыслов» (Ю. Лейдерман). «П. — совокупность тенденций в литературе, философии и искусстве, преимущественно в США и Франции второй половины XX века; течение катастрофизма... частое использование имитации» (Универсальный словарь-энциклопедия). «П. — явление, характерное в последние десятилетия для Запада, выразившееся в конструктивной критике принципов классического рационализма и традиционных ориентиров метафизического мышления» (Т. Керимов). «Мы перешли из состояния модерна к состоянию П. и из индустриального общества к постиндустриальному» (П. Рестани). «А какая сейчас ситуация? — Ситуация П. — А что тогда стало критерием? — Идея выбора. — Выбора чего? — Выбора стереотипов, стратегий, повтора того, что уже было, но выбора сознательного, связанного с определенными (подчас прагматически обусловленными) моментами отношения, рефлексии, “политики репрезентации”»



Жак Деррида
(р. 1930, Эль-Биар, Алжир) — французский философ, культуролог. Учился в Ecole Normale Supérieure (1952–1953). Преподавал в Сорбонне в качестве ассистента Г. Башляра, Ж. Кангильема, П. Рикера, Ж. Вала (1960–1964). В 1967 году вышла его первая книга. Участник демонстраций мая 1968 года. Основал Группу по исследованию философского образования во Франции (1974). Тексты к выставкам В. Адами и Ж. Титус-Кармеля (1975), организация выставки в Лувре «Воспоминания слепых» (1990). Отец «деконструкции», один из основателей «Йельской школы». Снимался в кино и видео (у Кена Макмиллена, 1982, у Гэри Хилла, 1987). Выступления и семинары в СССР (1990). Соч.: «О грамматологии», «Письмо и отличие», «Голос и феномен» (1967), «Рассеивание», «Поля философии», «Позиции» (1972), «Археология фливорности: Читая Кондильяка» (1976), «Почтовая открытка: от Сократа до Фрейда» (1980), «Психея: Открытие другого», «О мысли: Хайдеггер и вопрос», «Улисс-граммофон» (1987) и др.

(А. Митта — В. Тупицын). «П. Постсдан, пост принят» (А. Тараненко). «Альтернатива — отдать наши оскорбленные общности на откуп постмодернистским индивидуалам» (Э. Вулфсан). «...Соединяя несоединимое, здесь Деррида является постмодернистом в лучшем понимании этого слова» (С. Жижек). «Начертанное огненными буквами желание “быть постмодернистом” сразу же бросалось в глаза» (К. Акинша). «П. был просто иным названием популярного дадаистского авангарда, воскресшего в борьбе с формализмом и с достижениями абстрактного искусства» (М. Фрид). «П. как выигрыш времени. Понятие П. содержит в себе момент освобождения, поскольку оно способно вывести за пределы одержимости модерна, за пределы мировой гражданской войны между Востоком и Западом по поводу истинной интерпретации гегелевской философии истории. Признаком П. является такое же обожествление разума, как и смятение перед ним» (П. Козловский). «Постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, не что иное, как представление о ней, зависящее, к тому же, от точки зрения, которую выбирает наблюдатель...» (И. Ильин). «В США опубликованы книги о постмодернистской теологии (1984), о постмодернистских путешествиях (1985), о постмодернистских пациентах (1986)...» (В. Вельш). «Трансавангард — это подобие Транссибирской магистрали. Это творческое пересечение территории истории искусства, которое в своем движении следует двум принципам — культурному номадизму и стилистическому эклектизму... с приходом трансавангарда нам, наконец, удалось ужитья в мире со всей семьей, не уничтожая собствен-

ных предков, но и не окружая их мифами» (Б. А. Олива). «П. — это теоретический каннибализм, это легитимизация супермаркета (для) идей, где различные теоретические идиомы перемигиваются без сведения к единому цельному языку» (Д. Райхман). «П. оказался на удивление всеяден...» (Г. Клотц). «Что является собой Гласность?.. Почти постмодернистский ремейк нашей первоначальной версии современности» (Ж. Бодрийяр). «Необыкновенно важным желанием П. является желание показывать, упаковывать, продавать» (А. Герасимчук). «П. нечист. Он осознает свои недостатки. Он знает об инфляции и девальвации» (К. Левин). «Крах фондовой биржи — отличный пример П. в экономике» (Д. Дейч). «Как мало общего имеет прагматизм постмодернистского научного знания с поиском результативности...» (Ж.-Ф. Лиотар). «Психо-катастрофические явления в наше время налицо: *гомосексуализм*, феминизм, П...» (В. Шевчук). «Налицо поражение П. как могильщика прогресса и восстановление линейного течения времени...» (А. Ройтбурд). «Но П... извините, чтобы не послал кого-нибудь» (О. Ульяненко). «Какие, блядь, штампы? Какой П.? Какие там табу? О чем вы говорите?» (Синус). «Для меня, П., при всей его антиисторичности — это типичный случай исторического самосознания европейского, особенно — французского интеллектуализма. Он, как и ненавистный ему идеологический историзм гегельянства и марксизма, не может жить без врага. А с врагами становится все труднее и труднее, скоро они будут на вес золота» (А. Пятигорский). «В настоящее время постмодернист отчаянно пытается объясниться другому... кому угодно, ибо он умрет в тот момент,

когда некому будет объяснять» (У. Эко). «По сути, это и есть *андерграунд*, или П. — отказ верить в великое слово, которому “предначертано” построить светлое будущее» (И. Кабаков). «Главный объект П. — Текст с большой буквы» (В. Руднев). «Я считаю, что П. в значительной мере является “белым” европейским культурным феноменом» (А. П. Мукгерджи).

Р. С. Мы намеренно отказались от собственного определения П., заменив его мозаикой абсолютно разных изречений, принадлежащих философам, писателям, искусствоведам, критикам, художникам и также не дающих исчерпывающего ответа. Вполне постмодернистский ход, кажется. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Артхаус, Деконструкция, Дискурс, Другая проза, Концептуализм, Соц-арт, Шизоанализ.*

ПРОВОКАЦИЯ (лат. *provocatio* — вызов) — дерзкие, эпатажные поступки автора по отношению к публике и власти, предусматривающие негативную реакцию последних (возмущение, протест, требование запрета), следствием которой, однако, становится перверсивное признание предложенного творческого жеста, либо же заострение общественного внимания на затронутой автором проблеме.

Отсюда лукавство исполнителя П., балансирующего между поношениями и лаврами, но жаждущего все-таки лавров. И его двусмысленность, обусловленная нуждой в скандале определенного толка, при большом резонансе не дающем «убийственных последствий». История художественных П. — хроника публичных действий, производимых обычно радикалами определенных направлений.

Один из отцов П. — французский певец-эстрадник Аристид Брю-

ан, благодаря которому с середины 1880-х годов кабаре «Мирлитон» обзаводится примечательной вывеской «...для тех, которые любят, чтобы их оскорбляли» (он выступал с дубинкой в руках и в шляпе, названной Ж. Куртелином «скатертью дорога»). Высокого уровня совершенства П. достигает в авангардном искусстве 1910–1920-х годов. «В публику полетели лампа, стул, колокольчик», — сообщается в газетном отчете по поводу диспута о «Бубновом валете» (в октябре 1913 года). С футуристов начинается (но ими не ограничивается) практика внутрифракционных разборок — П. в пределах узкого круга посвященных. Провокационная деятельность дадаистов характеризуется флегматичным парадоксализмом и медитативностью (по свидетельству современников, вот каковым был их типичный вечер: «Бретон хрустел спичками... Арагон мяукал, Супо играл в прятки с Тцара, в то время как Пере и Шаршун ежесекундножимали друг другу руки»). Сюрреализм, наследующий Дада, возвращается к практике эскалации громогласных скандалов, число которых исчисляется десятками (среди наиболее заметных: манифест «Откройте тюрьмы, распустите армию», 1925, разгром «Бара Мальдорор», 1930, коллективная декларация в поддержку отцеубийцы Виолетты Нозьер, 1933). Отсюда же и первые недоразумения, суть которых коренится в самом методе П.: инициатива может быть с легкостью перехвачена оппонентом. «Как столь провокационный фильм мог собрать полные залы?» — вопрос, заданный Арагоном на коллективном судилище Бунюэлю по поводу «Андалузского пса», имел свое логическое продолжение в ультиматуме Бретона: «Вы с полицией или с нами?»



Томас Никлас Бернхардт (1931, Геерлен, Нидерланды — 1989, Вена) — австрийский прозаик, драматург, поэт, «гадкий утенок» немецкоязычной словесности. Учился музыке и вокалу, актерскому мастерству, страдал от хохотки. Начал публиковаться с 1952 года. Лауреат многих отечественных и зарубежных литературных премий. Соч.: романы «Мороз» (1963), «Растерянность» (1966), «Известия» (1969), «Корректур» (1974), «Подвал. Избавление» (1976), «Вдох. Решение» (1978), «Холод. Изоляция» (1980), «Старые мастера» (1985), пьес «Невежда и сумасшедший» (1972), «Президент и Минетти» (1975), «Иммануил Кант» (1978), «Перед отставкой. Комедия о немецкой душе» (1979) и др. Вышеназванный скандал не единственный в его жизни, следует также называть: снятие с фестивального репертуара в Зальцбурге пьесы «Юрифеи» и судебное разбирательство в связи с романом «Причина. Намек» (1975), арест тиража романа «Лесосека» (1984), политическая обструкция вокруг пьесы «Площадь героев», требование выдворить автора за пределы страны (1988).

И реакция Бунюэля, предложившего разбить молотком набор сценария в буржуазном издательстве Gallimard. Проблема, описывающая эту ситуацию, также свойственна политической П. со времен Азефа. Напряженность ее снимается со значительным увеличением свободы нравов, отменой *цензуры* и т. п., что ставит под вопрос саму правомерность существования искусства П. Ныне культивировать П. в западном обществе под силу незаурядным одиночкам (вроде Т. Бернхарда, умудрившегося удостоиться от министра культуры обвинения в национальном оскорблении на церемонии вручения писателю Австрийской государственной премии в 1968 году).

Непременное условие художественной П. — существование хотя бы относительно «открытого общества», однако не на стадии стирания большинства нравственных критериев. Но даже в этом случае находится предлог для П., скажем, исходя из проблематики феминизма, переоценки нацистского прошлого — вроде скандала, учиненного Даниэлем Ольбрыхским на фотовыставке в Варшаве в конце 1990-х годов. С другой стороны, тоталитарные режимы сами охотно прибегают к П. (фильм Фейта Харлана «Еврей Зюсс», 1940, вызвавший в Третьем рейхе новую вспышку антисемитизма; по инструкции Гиммлера его должен был посмотреть каждый член СС и сотрудник полиции). В более мягкой форме — в хрущевском погроме выставки МОСХа (1962). При том художники советского *андерграунда* обычно избегали П., с которой легко спутать некоторые их судорожно-экспозиционные акции, имеющие оборонительную окраску («был ли это акт отчаяния, безвыходности, дерзости?» — вопрошает

участник «бульдозерной выставки» 15 сентября 1974 года в Москве). Или же артисты вынуждены были отрешиваться от возникших инцидентов («Шум длился еще некоторое время и кончился дракой в публике без нашего участия», — резюмирует в газетном письме-оправдании А. Введенский, описывающий вечер «чинарей» в Институте истории искусств 28 марта 1928 года).

Первый, «героический» этап отечественного постмодерна немислим без искусства П., фигуры которого приобрели символические очертания: Кулик, Бренер, Осмоловский, Тер-Оганян. Одна из самых громких П. — убийство свиньи в московской галерее «Риджина» 1992 года на акции под названием «Пятачок делает подарки», однако, имеет аналоги и в западном опыте. Экология, политика, область бытовой комильфотности — питательная среда для отечественной П., реже фигурирует религиозная проблематика («На краю света» Арсена Савадова в киевской галерее «Бланк-арт», 1993). Настойчивые приверженцы искусства П. — Игорь Дюрич и Игорь Подольчак (львовский Фонд Мазоха), деятельность которых порой переходит за границы родного ареала (рассылка более чем пяти тысячам берлинцев с фамилией Мюллер поздравительных открыток на 9 Мая) или же подвергается репрессиям со стороны бойцов Национальной гвардии (запрещение групповой выставки «Киевские художественные встречи»). Недавний московский аналог — разгром выставки «Осторожно, религия!» православными ортодоксами в музее Сахарова. П. и сейчас может быть задействована культурным истеблишментом, что проявилось во время раскрутки посредственного фильма Ю. Ильенко «Ма-



То, что нарисовал
Бреннер на «Супрематизме» Малевича

зепа» (2002), но в этом случае есть смысл говорить об аберрации самого термина. [О. Сидор-Гибелинда]
см.: *Мат, Перформанс, Ситуационизм, Хэппенинг, Цензура.*

ПСИХОДЕЛИЯ — 1) обозначение эффекта воздействия психоделиков — препаратов, вызывающих изменение сознания, без эффекта физиологической зависимости, свойственного *наркотикам*; 2) комплекс *контркультурных* тенденций, движений, произведений, так или иначе созданных благодаря воздействию психоделиков; 3) жаргонизм, обозначающий любое странное, необъяснимое, выбивающееся из привычной *реальности* явление.

Понятие П. не просто как *галлюциногенного*, опьяняющего эффекта от воздействия психоактивных веществ, но как полноценного вида эстетической деятельности, утвердилось в 1960-е годы. А первые пробы в этом направлении в 1930–1950-х годах предпринимали провозвестники и, без преувеличения, мученики П. — выдающийся французский режиссер и актер Антонен Арто и его соотечественник, художник и поэт Анри Мишо. Но, если для первого употребление психоделических ритуальных грибов во время поездки в Мексику было лишь частью более обширных поисков новых форм в искусстве, то Мишо принимал галлюциногены (мескалин) целенаправленно, чтобы изыскать в их воздействии источники творческой энергии. Каждая серия опытов заканчивалась выпуском новой книги стихов и прозы («Убогие чудеса», «Взвихренная бесконечность», «Покой в осколках», 1956–1959), а также созданием множества уникальных вихревых рисунков, абстрактной «мескалиновой» графики. Вот как

описывает Мишо одно из своих переживаний: «И ПРЕДСТАЛИ МНЕ ТЫСЯЧИ БОГОВ. Чудесный подарок. Они явились мне, человеку неверующему (а скорей, не знающему, во что бы он мог поверить). Они были передо мной, я их видел, видел отчетливей всего, что когда-нибудь в жизни видел» (цит. по: *Мишо А. Поэзия. Живопись. М.: ВГБИЛ, 1997, пер. с франц. Б. Дубина*). Пожалуй, доселе искусство еще не знало столь глубокого слияния психоделиков и осознанного, визуальнотекстового творчества. В этом Мишо, наряду с британцем Олдосом Хаксли, обозначившим П. как открытие психических «дверей восприятия», можно считать предтечей психоделической *революции*, массово развернувшейся спустя десятилетие после его опытов.

По сути, эта революция могла стать наиболее радикальной из всех провозглашавшихся до нее, поскольку предлагала освобождение не социальное, политическое, культурное либо этническое, а внутреннее, творимое на территории персонального сознания, зависящее лишь от личного выбора (тот же Хаксли доказывал истинное и неистребимое стремление человечества именно к такого рода освобождению). С изобретением и распространением в 1960-е годы мощных психоделиков типа ЛСД казалось, что такое освобождение близко и реально возможно. Количество последователей Кена Кизи и Тимоти Лири, наиболее известных идеологов *кислотного* движения, исчислялось десятками тысяч.

Увы, ни одна революция, а особенно столь потенциально глубокая, не приветствовалась государством. Психоделики были объявлены вне закона. Однако не репрессии стали причиной угасания П. Препоной

Психоделическая живопись Ле Шень Лю



стала сама природа, вернее, возможности человеческого организма, отнюдь не беспредельные в том, что касается опытов с психоактивными веществами. Сознание многих экспериментаторов сгорало, так и не освободившись, и никуда не девалась агрессия, беспричинное *насилие* — ведь и банда Чарльза Мэнсона тоже практиковала прием ЛСД. Благодаря множеству печальных инцидентов, психоделики были приравнены к наркотикам, с формированием соответствующего отношения в обществе. В 1990-е годы П. вновь пережила расцвет в рамках *рейв*-культуры — однако уже в более развлекательном, облегченном варианте.

Род людской чувствует себя слишком одиноким, чтобы оставить раз за разом повторяющиеся попытки выйти, в буквальном смысле, из себя, из своей реальности. Когда-нибудь это и получится. Но уже с другими людьми и на другой планете, где П., возможно, исчезнет даже как слово. [Д. Десятерик]

СМ.: *Галлюцинация, Гонево, Кислота, ЛСД, Мамудизм, Марихуана, Наркотики, Реальность, Революция, Техно, Экстази.*

ПУСТОТНОСТЬ (пустотный канон, пустота) — важнейшая характеристика российского (постсоветского) актуального искусства. Разработана и воплощена во множестве *акций*, произведений и текстов московскими *концептуалистами* — наиболее влиятельной художественной школой 1980–1990-х годов.

Впервые «пустое» как формообразующий материал произведения выходит на первый план у основателя российского концептуализма Ильи Кабакова в его знаменитых минималистичных «альбомах» 1970-х годов. В самом деле, если по краям этих графических листов еще есть какие-то, — да и те трафаретные, невыразительные — изображения, то центральная, большая часть листа пуста («По краю», 1974; «Украшатель Малыгин, альбом из цикла «Десять персонажей», 1972–1975). Когда изображение появляется, то оно принципиально обыденно, «затерто» собственной тривиальностью: муха в композиции «Чья это муха?» (1965–1968), терка в одном из эпизодов цикла «Вопросы и ответы» (1976). Глубина смыслов, которой зритель ждет от произведения, в силу этой «мушиной» засиженности («засмотренности») стремится к нулю. П. изображения оборачивается П. смысла. Однако с этого вычищенного плацдарма на зрителя тут же обрушивается новая волна значений и подтекстов, задаваемых как визуальной обедненностью произведения, так и собственными текстами художника, играющими важную роль как часть картины либо инсталляции. Можно согласиться с Кабаковым, истолковавшим в 1993 году «пустое» как изначально убежденность в амбивалентности, обратимости понятия: «оно есть и абсолютное “ничто”, и абсолютная “полнота”... не времен-

ная или пространственная пауза, а бесконечное напряженное поле, содержащее в потенции все богатство разнообразных смыслов и значений», а «пустоту» определившим как «необыкновенно активное, “отрицательное” пространство, целиком ориентированное, обращенное к наличному бытию, постоянно желающее “провалить” его в себя, всасывающее и питающееся его энергией» (цит. по: Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999).

Позднее П. получила широкое распространение в теории и практике различных концептуалистских групп. Для наиболее известной из них — московских «Коллективных действий» — так называемое пустое действие было внедемонстрационным элементом, остававшимся за рамками акции и ее комментария (составлявших неразрывное целое). При том, что режиссура большинства «поездок за город» (жанр *перформансов*, проводимых «Коллективными действиями» на природе) была достаточно монотонной и герметичной, пустым, внедемонстрационным действием становилось, к примеру, время поездки. Оно было заполнено как бы «ничем», то есть ожиданием акции, поездкой к ее месту, а потом бессюжетными, схожими на ритуал действиями, — но именно его течение придавало перформансу необходимое напряжение и драматичность. Из того же разряда «спрятанная пустота» — имитация наполненности там, где ее на самом деле нет (воплотена в акции «Коллективных действий» «Комедия»); «пустые фотографии» — фотографии акций «Коллективных действий», на которых ничего (или почти ничего) не изображено, кроме «неслучайной пустоты» — в свою очередь, являющейся поэтическим

аспектом пустого действия как акта, с помощью которого нужно «вернуть неслучайность пустоты всегда случайно пустому пространству» (А. Монастырский, «Семь фотографий», 1980).

Новое поколение концептуалистов воспринимало П. уже как канон («Пустотный канон», или «Пустотный канон “ортодоксальная избушка”» — базовое понятие активно действовавшей в 1980-е — начале 1990-х годов московской «Медицинской Герменевтики»). Каноничная П. стала расхожим свойством текстов нового российского концептуализма и постмодерна. На вездесущую советскую культуру и не могло быть иной реакции. Ведь большинство официальных символов, текстов и фигур власти, претендуя на абсолютную полноту и всеохватность, как идейную, так и социальную, эти свойства давно потеряли и обратились в совершенно опустошенные формы. П. *андерграунда* эту выморочность прекрасно оттеняла и выявляла — как впрочем, опустошенность любого искусства, будь то классика, Серебряный век либо авангард двадцатых годов, подвергшегося музеефикации и занесению в хрестоматию. В 1990-е годы, когда советские формы отошли, опустошение социокультурного ландшафта только усилилось, следовательно, и П. превратилась в расхожий, почти *мейнстримный*, термин. Один из побочных эффектов такого тиражирования — феноменальный успех романа Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота». Там пустота уже олицетворяется в образе главного героя, поэта-декадента Петра Пустоты, а также интерпретируется как некая базовая буддийская категория, своего рода синоним нирваны.

Собственно, с легкой руки Пелевина, П. в основном вытеснена

одним из своих однокоренных отвлечений — пустотой, с неизбежным упрощением толкования. Однако наработки концептуализма столь обширны, настолько вросли в российский арт-пейзаж, что пустотный канон еще рано списывать со счетов. Пустотные произведения создаются и будут создаваться — до тех пор, пока будут оставаться люди, понимающие, что П. — не просто придумка давних подпольщиков, но неотъемлемое свойство человеческого бытия. [Д. Десятерик]

СМ.: *Акция, Инсталляция, Концептуализм, Объект, Перформанс, Соц-арт.*

РАДИКАЛ (англ., фр. radical, от лат. radix — корень) — человек, придерживающийся крайних, решительных, бескомпромиссных взглядов в какой-либо области; член радикальной группировки или партии. Центральная фигура в политике и культуре последние сто лет. XX век вообще был временем крайностей, масштабных столкновений, и радикалы играли в этих многоуровневых войнах роль авангарда, передовых, а то и диверсионных отрядов, ведущих постоянную разведку боем.

Так или иначе, минувшее столетие дало огромное количество радикалов во всех областях человеческой деятельности, большее, наверно, чем за всю предыдущую историю, причем весьма деятельных и одаренных. Можно даже сказать, что именно они и делали XX век, вершину «осевого времени» (по К. Ясперсу) цивилизации. Радикалы развязывали войны и отправляли на тот свет миллионы людей, они же войны и прекращали, и создавали великие произведения искусства. Более того, именно радикализм наполнил витальной силой само поня-

тие традиции, противостоящей радикалам и одновременно питающей их энергией.

Ныне, когда еще свежо предание о всепобеждающем, отменившем все иерархии (а именная субординация является повивальной бабкой радикальности) постмодернизме, радикализм как явление требует некоторой корректировки. Было бы ошибкой приобщить его к попутчикам популярных ныне *террористов*. Террор — как раз очень старинное, консервативное, обыденное — в самом чудовищном смысле слова — занятие. Р. же нужна аудитория, желательна живая и здоровая, ибо он — человек играющий.

Игра Р. проходит одновременно на двух полярных территориях: они — мы, враги — единомышленники, новое — старое и т. п. Иная территория представляется зоной отчуждения, которое надо преодолеть во чтобы то ни стало. Отчуждение — культурное, экономическое, социальное — вообще является для Р. первейшим раздражителем, который надо свести до нуля еще более мощными средствами: «ужас буржуазии можно преодолеть только еще большим ужасом» (Ж.-Л. Годар, фильм «Уикенд», 1968). Вот Р. и пугает, или смешит, или злит. Когда испугались, рассмеялись, разозлились по-настоящему, игру можно считать удавшейся. Однако чем далее, тем труднее чем-либо серьезно задеть общество, прекрасно научившееся снимать противоречия и примирять крайности.

Но ведь и наша команда пополняется хорошими игроками из года в год. [Д. Десятерик]

СМ.: *Автономизм, Анархизм, Альтернатива, Андерграунд, Антиглобалисты, Контркультура, НБП, Панки, Революция, Ситуационизм, Скинз, Терроризм.*

РАСТА (растафари) — 1) афрохристианский культ, зародившийся на Ямайке и со временем трансформировавшийся в субкультуру наподобие *хиппи*; 2) приверженец раста-движения (чаще, впрочем, — растаман).

Растаманство вполне закономерно зародилось в среде чернокожих латиноамериканцев. Негроидную Латинскую Америку вообще можно уподобить алхимической колбе, где с конца XIX века рождались самые невероятные культы и верования, источниками которых были, в равной степени, местные чисто языческие суеверия, радикальное протестантство, специфически переработанный иудаизм, католицизм и, конечно, мощный афроамериканский национализм.

Собственно, растаманство, при всей его многосоставности, было с самого начала националистическим, по преимуществу, движением. Богоизбранность черного народа культивировалась множеством сект и так называемых эфиопских церквей (Эфиопия здесь — синоним Африки, именно так континент назван в англиканском переводе Библии 1611 года). Объединяющим для этих

общин был сугубо иудаистский тезис о скором приходе Мессии, который выведет свой народ из рабства в царство справедливости. Согласно этой концепции, все величайшие мудрецы прошлого, древнеиудейские цари и пророки, Христос и апостолы — были чернокожими. А нынешние евреи, соответственно, — самозванцы.

Одним словом, паства была готова, осталось только явиться пророку. Им стал Маркус Гарви, проповедовавший в США возвращение афроамериканцев на их историческую родину и даже основавший для этих целей пароходную компанию. Высланный из Америки за финансовую нечистоплотность (дело для пророков нередкое), Гарви в 1927 году осел на Ямайке, где его ораторские таланты обрели благодарную аудиторию. Среди его рассказов о великом предназначении черных имелось и пророчество о том, что верным знаком начала Исхода будет воцарение черного императора в Африке. Гарви редко повезло. Его пророчество сбылось. Для истории Р. это ключевой момент: в 1930 году в Эфиопии действительно взошел на престол рас (в переводе с ахмарского — глава, князь) Тэфэри (Тафари) Макконнен. Его короновали как императора Хайле Селассие («Власть Троицы») I. Учитывая, что эфиопская династия считала своим прямым предком царя Соломона, что вскоре разразилась война Эфиопии (единственного тогда независимого африканского государства) с фашистской Италией, которую войки Муссолини проиграли, нетрудно понять, какое впечатление все это произвело на ямайских правдоиска телей. Сразу после коронации уже несколько проповедников понесли в народ идею о божественности раса Тафари или Джа Растафари (Джа — искаженное

Живой бог
Хайле Селассие I
в парадной форме



«Иегова»). Кстати, идея не слишком экстравагантная — еще в придворных эфиопских хрониках XVIII века встречается славословие в честь раса Микаэля Сэхуля и его семьи:

«Во имя Микаэля, отца-вседержителя, и Феодора-сына, творца небес и земли,

И святого духа жизни Вальда Самуэля ученого,

Троих, единых деяниями,

Ибо исповедую, во что верую»
(пер. с эфиоп. С. Б. Чернецова).

С точки зрения ортодоксального христианства — поразительная ересь, ибо Микаэль уподобляется Богу-отцу, его сын Феодор — Богу-сыну, его брат Вальда — Духу Святому. Но христианство эфиопское — особая тема; его специфика была унаследована ямайцами, которым весть о Джа не показалась кощунственной. Наиболее преуспел среди прочих Леонард Хоуэлл. В 1930 году увидела свет его книга «Обетованный ключ», в которой идеи избранности черных были изложены с категоричностью догмы, подкрепленной цитатами из Библии. Даже само Святое Писание провозглашалось написанным на ахмарском и затем искаженным при переводе. Хоуэлл основал общину («братию»), числом от нескольких сотен до полутора тысяч адептов. Несмотря на репрессии со стороны полиции, на дальнейшую психическую болезнь Хоуэлла, движение братии (растаманов) росло. В общинах изучали ахмарский, историю Африки, молились, толковали Библию, в том числе используя для этого *марихуану* — «траву мудрости». Управлялись такие группы, как правило, красноречивыми пророками из народа, наподобие Гарви или Хоуэлла. Всяческих групп и сект вообще существовало множество, с пышны-

ми именами — Миссия Царя Царей, Эфиопское общество Спасения, Эфиопская космическая вера, Африканский центр рекрутирования движения растафари, Торжествующая церковь Джа Растафари, Божественный теократический храм Растафари, Растафарианский африканский национальный конгресс и т. д. Почти у каждой из них была своя идеология, но по нескольким пунктам сходились все:

— Хайле Селассие I — живой бог, очередное и последнее воплощение бога чернокожих Джа Растафари (предыдущие — Моисей и Христос);

— за грехи Джа наказал свой народ 400-летним вавилонским пленением, которое вот-вот должно закончиться, и тогда черные иудеи вернутся из Вавилона на холм Сионский (в Эфиопию);

— в нужный момент Джа Растафари придет корабли, а поведет их Маркус Гарви — новое воплощение Иоанна Крестителя;

— следует быть готовым к Исходу, сохраняя даже в бытовых мелочах свою культуру и традиционную мораль, попираемые Вавилоном.

Конечно, у Р. были все шансы затеряться среди сонма других афрохристианских культов, однако две особенности утвердили ее всемирно: марихуана и регги. В последнем растаманство обрело мощнейший музыкальный канал трансляции своих идей. По сути, Р., регги и конопля связались в массовом сознании воедино, чему сами растаманы немало способствовали, обосновывая курение травы как эзотерический акт: «Посредством священной травы, которую создатель дал человеку для пищи (духовной), его слуга отделяет себя от Вавилона, даже находясь посреди него. Человек очищает

храм свой, воскуривая в нем этот божественный фимиам. Эта трава есть причащение... к Джа, к Псалмам, чтобы изгнать порочные понятия из Живой Церкви человека и преградить Вавилону дорогу назад. И хотя Система борется с травой, она не может помешать расте пользоваться этим божественным средством очищения, чтобы возносить хвалу Джа Растафари» (журнал британской *P. Jahug*, 2/92). Сходных взглядов придерживался и гений регги, Боб Марли: «Когда ты куришь траву, это открывает тебе твою собственную суть. Все твои недостойные поступки открываются тебе травкой — это твоя совесть, и она дает тебе честную картину самого себя. Травка заставляет тебя предаться созерцательному размышлению...»



Боб Марли

Важно еще раз подчеркнуть, что для ортодоксального растамана марихуана — средство не наслаждения, а самопостижения. Здоровый образ жизни, запрет на табак и алкоголь, желательное вегетарианство — составные части «братского» быта. Важная сторона — занятия искусством. «Братьям» вменяется в обязанность проводить своего рода постоянную арт-терапию ради раскрепощения сознания; наиболее же органичным для ямайки искусством являются пение и танец. Поначалу было то, что называлось ризонингс — обряды Р., и бурра — исконный ямайский стиль ритмического речитатива, унаследованный от Африки. Музыкально одаренный брат Иов адаптировал бурра для ризонингс, новый стиль получил название «вибрация корней». В 1949 году появилась «вибро»-группа Каунта Осси «Мистическое Откровение Растафари», аккомпанировавшая Р.-песнопениям и проповедям. Скоро «Откровение» разрослось до «Общины и культурного

центра Каунта Осси». Братия откликнулась созданием легиона ансамблей, благодаря чему Р. из увлечения изгоев стал стилем ямайской богемы.

С другой стороны, после войны в трущобах Кингстона нарождается полукриминальная прослойка «руди бойз» — «крутых деток». Они охотно воспринимают пацифистскую и одновременно антисистемную философию Р., заодно привнося свою музыку — ска, — коктейль из ритм-энд-блюза и калипсо. К 1969 году музыка «крутых» смешивается с «вибрацией», и рождается регги. Дальнейшее известно: в 1972–1973 годах выходят первые, феноменально успешные альбомы Боба Марли. Параллельно в Р. приходит генерация хорошо образованных молодых ямайцев, вооруженных модными левацкими идеями. Фигура Хайле Селассие для новой волны Р. уже окончательно потеряла свой божественный статус, а в нищую, голодающую, захваченную коммунистами Эфиопию никто и не думал возвращаться. Исход превратился в символ возвращения к своей истинной духовной сути. Все это, конечно, огорчало «старую школу», воспитанную на проповедях Гарви и Хоуэлла. Зато Р. стала поп-феноменом, окончательно перешагнувшим узкоэтнические рамки.

Эта идеология идеально подошла к поствудстокским 1970-м годам. С одной стороны, любовь и мир, марихуана и духовное освобождение от цивилизационного Вавилона импонировали *хиппи*. С другой — бунтарство, пафос отрицания, яркая музыка и та же марихуана — неплохой рецепт для *панков* (регги — единственное, что они могли слушать, кроме своего рева). Но, в конце концов, Р. пережила своих временных союзников. Более того, —

сегодня, после десятилетий упадка, наблюдается новый всплеск интереса, дошедший, наконец-то, и до России с Украиной. Теперь и здесь замелькали красно-желто-зеленые шапочки, натянутые на косицы-дредлокс (букв. ужасные патлы, сокращенно — дреды), украшающие молодые накуренные головы.

Причина долговечности Р. проста — принципиальный инфантилизм программных установок движения сродни, кстати, инфантильности марксизма. Не надо работать на Вавилон, только на себя, марихуана, пение и музыка — богоугодное дело, главный труд — духовное освобождение, — что еще надо пылливому уму? Мир Р. — это солнечное детское сновидение, или, точнее, сновидение о детстве, в котором даже малейший из малых может, при желании, поиграть с самим Господом Богом в прятки среди зарослей огромных пятилистников. [Д. Десятерик]

СМ.: *Брат, Мамудизм, Марихуана, Панк, Секта, Хиппи, Хип-хоп.*

РЕАЛЬНОСТЬ (от лат. *realis* — существительный, действительный; корневое слово *res* — вещь) — попытки дать целостное определение неоднократно и аргументированно опровергались. Из многих дефиниций наиболее предпочтительной выглядит такая: Р. — все существующее, весь материальный мир, включая все его идеальные продукты, в том числе — реальные ошибки и иллюзии.

Термин был введен в гуманитарный обиход средневековыми схоластами в XIII веке применительно к вещам, обладающим значительной степенью бытия, в наибольшей мере — к богу как полноте бытия (*ens realissimum*). С тех пор понятие Р. в различных системах определяет-

ся исходными моментами соответствующей системы, каковым может быть что угодно: «жизненный порыв», бог, сверхидея, материя, индивидуальность, «вещь», процессы и отношения, научно-техническая практика человечества, надличностная воля и т. д., и т. п.

В альтернативном контексте под Р. понимается Р. культуры либо социума, и, соответственно уровню радикализма субъекта, определяется отношение к ней — приятие, реформация, немедленное или даже насильственное переустройство, превращение в поле *игфы*. Впрочем, наиболее привлекательной оказалась идея поливариативности (реальны все иллюзии и ошибки) — у каждого своя карта Р. и свой ракурс, полностью ее определяющий, а значит, и право эту Р. создавать заново. В итоге атаки на статус-кво, длящейся, с небольшими перерывами, уже более полувека, появилось множество обоснованных и довольно убедительных вариаций: *психоделическая* Р. (структура которой, в свою очередь, зависит от эффектов воздействия того или иного препарата), неорелигиозная (определяемая опять же, особенностями вероучения и харизматичностью лидера *секты*), *виртуальная* Р., Р. террористического подполья, Р. *рейверской* вечеринки, Р. *хиппи*, идущего *авто-стопом* по раскаленной от июльского солнца трассе, Р. *скинхеда*, избивающего этого хиппи в конце пути, Р. *нелегала*, прячущегося от многочисленных врагов, Р. талантливого театрального спектакля, *перформанса*, *хэппенинга* или кинофильма, *ситуационистской* акции, уличного боя, *экстремального* прыжка с небоскреба, *шизоанализа*, *шизофреника*, постмодернистского романа, сюрреальность...

С точки зрения философии уже 800 (даже более, наверное) лет ис-

следующей вопрос, все это — чушь полнейшая. С другой стороны — более чем *реальный* расклад. [Д. Десятерик]

СМ.: *Альтернатива, Виртуальная реальность, Наркотики, АСД, Психоделия, Сеть.*

РЕВОЛЮЦИЯ (от лат. *revolutio*) — 1) медленное вращение, кружение, незаметный сдвиг; 2) восстание против существующего порядка вещей с целью радикального изменения либо уничтожения статус-кво. При кажущейся противоположности оба эти процесса составляют парадоксальную двойственную суть Р.

Восстание не может быть перманентным. Р. или подавляют, или она побеждает, так или иначе, она завершается очень быстро — в одном случае реакцией, в другом своей противоположностью — диктатурой той политической силы, которая возглавляла восстание.

Роман основателя французского «нового романа» Алена Роб-Грийе «Проект революции в Нью-Йорке» (1970) представляет собой блестящее художественное исследование Р. в обоих смыслах.

«С помощью трех метафорических деяний — изнасилования, убийства и поджога — негры, нищие, пролетарии и трудящиеся интеллектуалы будут освобождены от цепей рабства, а буржуазия избавится от своих сексуальных комплексов.

— Буржуазия тоже будет освобождена?

— Естественно. Причем без массовых жертвоприношений...» (пер. с франц. Е. Мурашкинцевой).

Любопытно, что сходная риторика присутствует и в манифесте леттристов (1953) — радикального французского движения, которое позже переросло в знаменитый «Ситуационистский Интернационал»,

сыгравший ключевую роль в событиях 1968 года: «Растление несовершеннолетних и наркомания — это лишь часть наших усилий, направленных на преобразование пустоты бытия».

Все повествование Роб-Грийе построено на подробном повторяющемся описании нескольких сцен, нескольких эпизодов, среди которых — и моменты жесточайшего *насилия*. Однако ракурс авторского, а значит, и читательского взгляда на эти ситуации постоянно и чуть заметно, на йоту, смещается. Сюжет буквально тонет в этих описаниях, ритмично выстроенных, как следствие, читательское внимание постоянно напряжено, благодаря чему создается своеобразный эффект постоянной бдительности, словно в ночь перед решающим выступлением. Одна из важнейших идей, которая хорошо вчитывается в роман и подтверждена всем ходом 1960-х годов, замыкаемых текстом Роб-Грийе: Р. — это постоянное движение, смещение существующего порядка вещей, еще более медленное, чем воспетая буржуазными прогрессистами эволюция; однако именно это тихое, малозаметное вращение-возвращение чревато одномоментными, спонтанными, абсолютно непредсказуемыми и безумными — сюрреалистическими — разрывами, надломами реальности. Мотив бунта, ниспровержения, альтернативного порядка постоянно «революирует», изменяясь и накапливаясь в умах по крупницам, возвращается через долгие периоды с несколько измененной терминологией, структурой, с опорой на иные движущие силы. Р. превращается в многоактный спектакль, проходящий без видимых, социальных, экономических либо политических причин, вне целесообразности, захвата



Марсель Дюшан (1887, Бленвиль — 1968, Нейи-сюр-Сен) — французский художник, один из крупнейших новаторов искусства XX века (продолжал испытывать нападки вплоть до последних лет: пародийная выставка 1966 года в Галерее Крез). В 1940-е годы — участник сюрреалистического движения, организатор выставок. Кроме упомянутых выше реди-мейдов, автор афоризмов «Мысли наоборот», картин («Обнаженная, спускающаяся по лестнице», 1912; «Новобрачная, обнажаемая холостяками», 1915–1923), коллажей, бытовых и сатирических зарисовок. Приветствовал поп-арт. Снимался в кино (в «Антракте» Р. Клера, 1924, он играет в шахматы с М. Рэем), снимал сам («Анемическое кино», с М. Рэем, М. Аллегре). Ранняя живопись — в импрессионистическом стиле, вскоре сменяющемся влиянием утрированного символизма («Рай», 1910–1911), хотя уже 1902 годом датируется его рисунок газовой лампочки.

собственности и «массовых жертвоприношений». Здесь достаточно лишь быть реалистом, требуя невозможного, а власть отдавать не пролетариату либо буржуазии, но эфемерной, почитаемой лишь поэтами субстанции — воображению.

Очевидно, Р. пребудет вечно — ибо вечно возвращается, тихо и взрывоопасно, по энциклопедическому кругу и по раскаленному отрезку, постоянно продуцирующая смыслы — и абсолютно бессмысленная. [Д. Десятерик]

СМ.: Автономизм, Анархизм, Антиглобализм, Насилие, НБП, Психоделия, Социальный центр, Терроризм.

РЕДИ-МЕЙД (англ. ready made — готовый) — жанр или прием, построенный на обыгрывании или полном доминировании в артефакте реального предмета, обычно массового промышленного производства.

Изобретен Марселем Дюшаном в 1913 году, который практиковал Р. до 1925 года. Наиболее известны: велосипедное колесо на табурете (1913), сушилка для бутылок (1914), лопата (1915), упаковка для печатной машинки (1916), одежная вешалка, «Фонтан» — керамический писсуар (1917), «Воздух Парижа» — стеклянный сосуд (1919). Менее характерен, хотя пользуется всемирной известностью «LHOQQ»: портрет Моны Лизы с усами (1919), — здесь Р. — репродукция. Позднее Дюшан сознательно усложняет свои произведения, делая их многосоставными («Почему хихаёт Роза Селяви?», 1921: 152 мраморных кубика и термометр в лукошке), используя текст («Wanted») и даже имитацию («Вода и газ на все этажи», 1959).

Чистота репрезентации, заявленной первопроходцем Р., в дальней-

шем распыляется. Кукла в творчестве Г. Бельмера (1930-е годы) характеризуется отчетливым *перверсивным* моментом, но манекены используются также Л. Мале и С. Дали. Традиции Дюшана пытался продолжить его друг-дадаист М. Рэй (в его исполнении Р.- утюг, утыканный гвоздями). Р. оказался эпизодом и для Пикассо, но он сознательно вуалировал могучую вещность приема (два дуршлага в «Женской голове», 1934). В «Меховом приборе» М. Оппенгейм (1936) Р. только предполагается, вся суть — в его трансформации. В это время авангардное искусство СССР в лице его «производственников» тяготеет к применению Р., но особенности производственного развития Страны Советов окрашивают эту тягу в противоестественно-ностальгические тона (ермиловская «Гитара» — не вещь, но знак вещи).

И на Западе, и у нас интерес к Р. вновь пробуждается в шестидесятые — по разным причинам, но в любом случае без прежней силы эпатажа. За рубежом Р. представлен антипредметной агрессией Армана (с 1961 года — «надругательства» над скрипками, вплоть до их корежения, в лучшем случае — заключения в плексигласовый корпус, с 1963 года — серия «обжиганий», в том числе мебели) или отстраненным эстетизмом Д. Спозерри (соответствующее приспособление перед репродукцией картины в «Душе», 1962). Как ни странно, последнее переключается с «Рукой и репродукцией Рейсдаля» основателя московского *концептуализма* И. Кабакова (1965), но он обычно прибегает к составным унылого совкового быта, намеренно ободранному и неказистому, например, кружка и кофейник (серия «Вопросы и ответы», 1970-е годы). *Соц-арт* видоизменяет схему быто-

вания Р. (где у Д. Пригова фигурируют банки, у М. Рогинского — дверь), затушевывая или перечеркивая товарную манкость предмета. В отечественном *постмодернизме*, как и у Дюшана, возможен имитационный казус, поскольку производственное тиражирование подменяется эксклюзивной рукотворностью, что на Руси не внове («Носки Армстронга», Ю. Матвеев, Ю. Никитин, 2003).

Быстрое разрушение кажущейся суверенности Р. (последнее объяснялось задачей эпатажа) имело следствием насыщение и/или фактическое порождение других радикальных жанров — *инсталляции*, коллажа, ассамбляжа. В работах могут использоваться (все примеры из экспозиций Музея современного искусства в Сараево): больничная лежанка (Г. Гехтман, 1984), несколько пар ботинок (Б. Димитриевич, 1997), мешки с цементом (Г. Грегг, 1990) или стеллажи с посудой (П. К. Рейс, 1995).

Р. не просто раздвинул границы традиционного бытования и восприятия искусства, но и кардинально изменил иерархию жанров и смыслов, экспроприировал часть промышленного конвейера чужой терри-

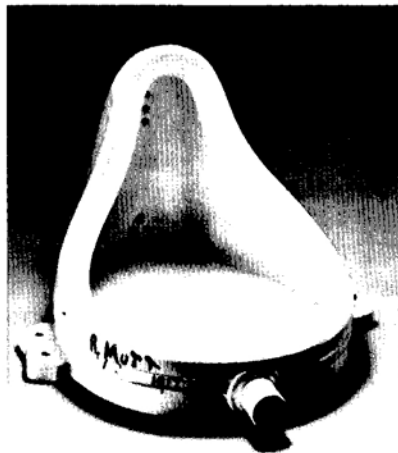
тории, заставив ее плодоносить во имя совершенно чуждой ей идеи. «Прибавочная стоимость» Р. — нежданно-эстетический, даже эстетский эффект, который невозможно извлечь из традиционного, уже к началу XX века изрядно поистрепанного, материала. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Инсталляция, Концептуализм, Медиа-арт, Соц-арт.*

РЕЙВ (от англ. rave — буря, говорить восторженно, в исступлении, бредить, бушевать) — 1) синоним *техно*; 2) обозначение, в целом, любой развернутой техно-акции, будь то вечеринка или многотысячный фестиваль наподобие летнего берлинского Love parade.

Р. как таковой, скорее, принадлежит 1990-м годам. Именно тогда он был полон обжигающей новизны, бредовой силы и, по сравнению с конформизмом предыдущего десятилетия, действительно производил впечатление настоящего урагана. Р. не просто являлся модным веянием в танцах и развлечениях наподобие диско второй половины 1970-х. Речь шла о целостной эстетике, системе взглядов, субкультурной философии, если угодно. Последний раз такое в массовом масштабе происходило в 1960-е годы с *роком*. Сопоставление неслучайное: Р. и бросил вызов шестидесятым, и одновременно позаимствовал у них очень многое, в основном по части *психоделии*. Недаром гуру поколения *клубберов* вновь стал профессор Тимоти Лири, уже освоившийся в подобной роли за четверть века до того. Перед тем как умереть от рака, он успел побывать культовым *диджеем* и забросить в Р.-массы несколько базовых лозунгов, наподобие «компьютеры — это *наркотики* XXI века». Новая нарковолна

«Фонтан»
Марселя Дюшана



содержала больший элемент гедонизма, нежели во времена Лири и Кизи, но, в конце концов, привнесла в Р. необходимую долю драматичности: под какую музыку не колись *героином*, последствия лучше не будут. В литературе техно-наркотические коллизии запечатлелись в прозе Ирвина Уэлша, которому, впрочем, все равно далеко до старого битника Уильяма Берроуза.

Любовь рейверов к различным экспериментам с сознанием вновь усилила интерес к буддизму, афроамериканским и вообще всем экзотическим культам, также бывший прерогативой эпохи Вудстока. Утвердившись как клубное движение, Р. очень быстро пришел к традиционно массовым формам — многолюдным фестивалям под открытым небом, освоил и перестроил под себя культовые места шестидесятников — остров Ибицу, побережье Гоа в Индии, и даже породил, в качестве локального эксперимента, движение техно-хиппи — *зиппи*.

С другой стороны, Р. отказался от антисистемного бунта, пацифистского пафоса и поколенческого единения, положив в основу, все-таки, подчеркнутый индивидуализм. Техно не аккомпанирует политическим манифестациям, не зовет на баррикады, не претендует изменить мир к лучшему. Рейвер по своей природе — существо одинокое. Танцпол никого не объединяет, и вхождение в транс танца — дело абсолютно персональное, ибо ритм, мощность, богатство звука можно прочувствовать только поодиночке. Каждый бежит только свою дистанцию, каждый улыбается каждому, но в первую очередь себе.

Сейчас индивидуалистический пуризм уже в прошлом. Р., как это и случается со всеми изобретениями *контркультуры*, стал забавой под-

ростков, легким и ярким развлечением, приравнявшись к диско, из которого, собственно, когда-то и вышел. Но, несомненно, грохот диджейских бочек разбудил не одну беспокойную душу. [А. Десятерик]

СМ.: *Виджей, Диджей, Зиппи, Кислота, Клуб, Техно, Экстази.*

РОК — направление (комплекс направлений) в популярной музыке XX века. Синоним — рок-н-ролл. Год рождения — 1954, год смерти — 1979. Родовспомогательные мероприятия провел американский певец Билл Хейли, выпустивший с ансамблем Comets сингл «Rock Around The Clock», обряд отпевания — британская группа Joy Division, чей лидер — певец, поэт и писатель — Ян Кертис вполне логично покончил с собой в 1980 году. В том же сезоне, кстати, был убит Джон Леннон, а годом раньше грязно и нелепо погиб Сид Вишес — самый безумный участник самого громкого Р.-скандала — Sex Pistols. Уход Вишеса стал символом кончины всего движения, а смерти Леннона и Кертиса — последними гвоздями в крышку гроба Р.-музыки.

Обширный мартиролог и наросшая на нем мифология — отличительная черта рок-н-ролла, с самого начала носившего несколько inferнальный оттенок даже в самых жизнерадостных образчиках. Звезды Р. погибали столь часто и рано, что один из лозунгов 1960-х — «живи быстро, умри молодым» в массовом сознании напрямую связался с данной субкультурой.

Это и неудивительно, ведь направление могло развиваться только в состоянии перманентного конфликта, который культивировался и в среде носителей, и во взаимодействии с обществом. С самого начала Р. был маркирован как музыка

бунта и борьбы: в 1950-е — за право танцевать под нее, в 1960-е — озвучивать революции с разнообразными (Р.-, секс-, *психоделическая*) смысловыми приставками, в 1970-е — усложнять и экспериментировать с одной стороны, бороться с несправедливостью в мире — с другой, и набрасываться на устои с воплем «Я — анархист!!!» — с третьей. Отсюда и вполне логичная социализация Р., сыгравшая с ним, в конце концов, злую шутку. Если в 1950-е, годы Чака Берри, Элвиса Пресли и других «королей» (несть им числа) рок-н-ролл наряду с родственными стилями оставался лихой отрадой дансингов, аккомпанементом подростковых драк, то следующее десятилетие стало временем гимнов, заявлений, манифестаций. Все переполнилось смыслами и подтекстами, появилась повальная и острейшая потребность занимать активную позицию. Тексты стали декларативны и прямолинейны, или же по-любительски претенциозны и философичны, музыка сверхэкспрессивна и сложна, а любой крупный концерт начал, чем далее, тем больше напоминать помесь карнавала с герильей. В итоге знаменитый Р.-фестиваль в Вудстоке вписан во все анналы как событие социальное, политическое, даже как прорыв в мире моды — какое угодно, только не музыкальное. А последовавший сразу вслед за этим масштабный концерт Rolling Stones в Альтамонте завершил тенденцию, вылившись в настоящую войну всех против всех с человеческими жертвами, внешне абсолютно немотивированную, но во многом закономерную.

Побоище в Альтамонте и завершило романтический период в развитии направления, когда казалось, что Р. реально способен изменить мир (в массовидном, вудстокском

варианте) или сознание человека (психоделические эксперименты и концерты во славу Тимоти Лири, «проказники» Кена Кизи, *кислотный* рок Grateful Dead и их единомышленников, ранний Pink Floyd под управлением Сида Баррета). На рубеже 1960–1970-х распались Beatles, ушли из жизни величайшие Р.-звезды — Джим Моррисон, Дженнис Джоплин, Джими Хендрикс. Скандалы, смерти и наркотики разъедали направление — но его витальная энергия была все еще очень велика, обеспечив почти десять лет бурной жизни. Возобладали взаимоисключающие тенденции: дальнейшего ритмического и мелодического усложнения, приведшая к расцвету арт- и симфо-Р. (ELP, Genesis, Pink Floyd) и повсеместного признания *панк*-Р., доселе существовавшего маргинально. Венец, соответственно, — Р.-опера Pink Floyd «Стена» (1979), громоздкое, но в своем роде совершенное произведение, по сути, итоговое для группы, и, параллельно, неслыханный расцвет Sex Pistols и прочих горлопанов. К началу 1980-х стало окончательно ясным, что потенциал идей, личностей и сил в Р. исчерпался, что ничего нового придумать невозможно при всем желании. Новая волна, «никакая волна», хэви- и трэш-металл, хардкор лишь повторяли с небольшими вариациями уже сыгранное, спетое, написанное. Ситуация благотворного противостояния исчерпалась, стены пали, воевать стало не с кем и некому. Какие-либо иллюзии на предмет возрождения былого пафоса окончательно растаяли в 1990-е годы под напором *рейва*, к которому, кстати, обратились многие представители старой Р.-формации. Р. окончательно превратился в чистую развлекательную форму, подчиненную всем правилам шоу-

бизнеса, — а это уже совсем другая история, скорее, экономическая.

Р. не изменил мир — но изменил многих, кто побывал в нем и выжил. Опыт самоорганизации музыкального сообщества, независимости от гигантов грамзаписи и крупных продюсерских фильмов был усвоен дальнейшими поколениями. Любая субкультура, этническая либо политическая страта теперь может иметь свой голос. Успех такого исполнителя, как Ману Чао, озвучившего устремления *антиглобалистов*, расцвет (около)фольклорных ансамблей, политизированного *рэпа*, *скинхедского* ой-кора — наглядные тому подтверждения. Теперь важен не столько накал конфликта, сколько своеобразие и талант, умение отстаивать свою позицию; но, в любом случае, Р. больше нет.

Первые советские Р.-группы организовывались детьми высокопоставленных правительственных и партийных чиновников (яркий пример — «Машина времени» Андрея Макаревича), студентами столичных вузов — одним словом, теми, кто, так или иначе, имел доступ к западной аудиопродукции. Естественно, что большинство первых Р.-ансамблей были англоязычными. Оригинальные отечественные команды стали выходить из подполья в конце 1970-х, преимущественно в Ленинграде (Петербурге), чуть позже — в Свердловске (Екатеринбурге) и Москве. А золотой эпохой русскоязычной Р.-музыки стали 1980–1986 годы, от первого более-менее официального Р.-фестиваля в Тбилиси до активного начала горбачевской перестройки. Принято считать, что как раз при Горбачеве Р. воистину расцвел, прекратившись лишь с распадом СССР в 1991 году, но это не так. Именно в первой половине 1980-х (на пике гонений) сочинили

свои лучшие песни и записали свои лучшие альбомы «Аквариум», «Зоопарк», «Кино», «Странные игры» и «Алиса» в Ленинграде, «Урфин Джюс» и «Чайф» в Свердловске, «Звуки Му», «Центр», «ДК» и «Браво» в Москве, «ДДТ» в Уфе, «Гражданская оборона» в Омске, закончили краткую талантливую жизнь Георгий Ордановский («Россияне») и Александр Башлачев (оба — Ленинград). Тогда же, по всему СССР, набрало обороты и уникальное явление Р.-*самиздата*. Когда официальный полузапрет (в том же Ленинграде Р.-клуб существовал уже с 1981 года, а Р.-фестивали проводились с 1983 года) разрешился свободой, оказалось, что в творческом плане ничего нового Р.-лидеры сказать уже не могут, но способны эффективно заниматься самотиражированием. Недостаток художественных идей стал компенсироваться тотальной политизацией, тексты превратились в рифмованную публицистику. Следование злобе дня при вторичности музыкальной стороны (в подавляющем большинстве скопированной с западных образцов) чрезвычайно вредило движению, зато Р. стал невероятно моден. Советские рокеры выполняли роль трибунов, глашатаев свободы. Для «Алисы», «ДДТ», «Телевизора», не считая легиона проектов помельче, борьба с режимом стала профессией. Да и остальные преизрядно заигрались в эту игру.

Далее события развивались по уже описанной канве. С падением режима исчез главный раздражитель, источник энергии отключился автоматически, музыкальная беспомощность стала явственной. Начались самоубийства, смерти от *наркотиков*, *алкоголя*, расшатанного здоровья, большинство групп распались, а оставшиеся превратились

в некую разновидность торговых марок. Дальнейшая история почти полностью совпадает с западной: тотальное разочарование и забытие — расцвет *техно* — превращение в отрасль шоу-бизнеса. То, что сейчас под названием Р. продает российская индустрия развлечений — насквозь вторичная *попса*. Некоторую аутентичность сохранили единицы — такие, как Петр Мамонов («Звуки Му») или Василий Шумов («Центр»), но здесь, скорее, случай сильной харизматичности, индивидуальной артистической ода-ренности.

Ныне поп-музыкальные ансамбли разной степени жесткости и скандальности озвучивают политические пристрастия локальных аудиторий — по большей части, увы, ультраправые или откровенно нацистские. Существует и ситуация стилового смещения, порождающая подчас крайне любопытные явления, в которые Р. входит на правах одного из компонентов наряду с авангардом или *этникой*. Есть и вовсе уникальный, возможный только в русскоязычной среде *срамной рок*. Как таковая Р.-музыка давно прекратила свое существование — но массовый запрос на мобильную, противостоящую паточному обману попсы музыкальную субкультуру по-прежнему имеется (популярность хип-хопа, усилившееся внимание к блюзу и джазу тому подтверждение). Как подобная альтернатива будет называться в наступившем столетии — не суть важно. У каждого нового поколения всегда есть свое неотчуждаемое, как пел Майк Науменко («Зоопарк»), «право на рок». [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Готы, Кислота, Минимализм, Панк, Скины, Срамной рок, Хип-хоп.*

РОЛЕВЫЕ ИГРЫ — театрализованные действия, подчиненные определенным сюжетам, имеющим своей основой мифологию конкретной исторической эпохи либо литературного произведения; их участники какое-то время живут жизнью своих персонажей.

В традиционном понимании Р. И. существуют уже давно — как клубное развлечение, когда любители той или иной эпохи воспроизводят на местности ту или иную великую битву прошлого; как прием развивающей педагогики; даже как психотерапевтическое средство: ролевая психодрама была создана в 1920-х годах в США психиатром Дж.-А. Морено. Собственно, именно в Америке и зародилось массовое увлечение Р. И. (там их называют LARPG — Live Action Role Playing Games), перекинувшееся к началу 1980-х годов в Европу. Альтернативное житие Р. И. в СССР (и СНГ) началось после полноценного издания фэнтезийной трилогии Дж. Р. Толкиена «Властелин колец». Мир эльфов, хоббитов, рыцарей, назгулов и магов был настолько увлекателен, что у многочисленных фанатичных поклонников возникла острая необходимость воспроизвести реалии «Властелина» в реальной жизни. В итоге уже в конце 1980-х в крупных городах появились первые стайки «толкнутых» — юношей и девушек в плащах, старинных платьях, разыгрывавших сценки из любимых книг. А в 1990 году в Башкирии прошли ставшие уже легендарными первые Хоббитские игрища, проводящиеся и поныне. После некоторого спада в середине 1990-х движение обрело второе дыхание благодаря выходу на экраны масштабной экранизации «Властелина», исполненной Питером Джексоном (бывшим режиссером *трэш-кино*). Впрочем,

толкиеновские Р. И. — из наиболее известных, но далеко не единственных. Сейчас ежегодно на территории бывшего СССР проводится более 200 только полевых игр, причем их участники отыгрывают не только толкиеновские, или, шире, фэнтезийные сюжеты, но и множество иных произведений — от «1001 ночи» до модных светских романов Вудхауза.

Вообще, Р. И. подразделяются на полевые (вышеупомянутые LARPG — наиболее распространенная разновидность), павильонные («павильонки» или «кабинетки»), настольные (они же «модули», «дэнжены») с определенными правилами, образующими игровые системы, наконец, просто словесные игры («словески»), когда правил нет вообще. Впрочем, наиболее активно развиваются полевые игры, о них дальше и будет идти речь.

Одно из важнейших отличий Р. И. от других театрализованных акций — это полная непредсказуемость конечного результата. Сюжет того или иного произведения берется лишь ради исходных условий — обозначения групп персонажей и взаимоотношений между ними плюс некоторые общие правила. Интрига может поддерживаться установкой — найти, например, убийцу, или спрятанный клад, или держать оборону против неких вражеских сил, или убежать от глобальной катастрофы, или, наоборот, погибнуть в ней. Все остальное — импровизация, развитие которой определяется лишь логикой характеров героев. Течение игры может корректировать ее мастер (ведущий или организатор). Каждый игрок получает так называемую вводную, — текст, описывающий его персонажа. Среди других ролевых терминов: отыгрыш — процесс воплощения персонажа иг-

роком; полигон — территория, на которой проводится игра; команда — группа игроков, которая приезжает и играет вместе; капитан — человек, который собирает, возглавляет команду и отвечает за всех ее членов; ролевик — постоянный участник Р. И. Есть и специфический ролевой жаргон, в котором впечатляют словечки наподобие «мертвятник» — место, в которое выбывают игроки, чьи персонажи убиты в процессе игры. Полигонами выбирают чаще всего достаточно уединенные места, леса, поля старые кладбища (это наиболее принято у *готов*).

Главное требование к игроку — постоянно и как можно более полно быть в образе, выглядеть, говорить, действовать соответственно. Игра удастся, если все ее участники максимально вживаются в своих героев, при этом не забывая о взаимодействии. Стремление к максимальной достоверности во всем породило, среди всего прочего, утрированное мнение о ролевиках как о молодежи, компенсирующей недостаток ярких впечатлений бутафорскими боями; на самом же деле такие поединки составляют малую часть игрового мира; большая часть даже фэнтезийных Р. И. вообще обходится без подобных имитаций. Участники отыгрывают нечто более важное — жизнь, смерть, судьбы своих персонажей.

Уже сейчас ролевики образуют разнообразную, стремительно растущую субкультуру. Более того, Р. И. составляют неперенный атрибут гот-движения. Готы выбирают соответственные развлечения — такие, как «Камарилла» или «Вампир: Маскарад». Их миры полны готических ужасов, где правят Темные Силы, царит зло, обитают вампиры, оборотни, ведьмы, маги, привидения. Добро в Р. И. готов не выживает, его носи-



Толкиенисты

тель либо переходит на сторону зла, либо перевоплощается. В более широком контексте, сотни неофитов привлекает то, что, по сути, Р. И. представляют собой нечто среднее между самодеятельным костюмированным театром, *перформансом* и сверхинтенсивным ролевым тренингом. Иными словами, при надлежащем исполнении участник может полностью перенестись в игровую реальность, совершить — без каких-либо стимуляторов — путешествие в иной континуум, с адекватно сильными переживаниями. В России уже появляются такие игры, как «Перекресток миров» — абсолютно *психоделический*, непредсказуемый, наполненный персонажами из принципиально разных времен и пространств, имеющий очень высокий уровень достоверности.

Отсюда, собственно, можно сделать некоторые допущения о дальнейшей судьбе Р. И. Многие из них неизбежно пополняют традицию реконструктивных зрелищ, займут место рядом с ежегодными имитациями наполеоновских битв и средневековых ярмарок. Некоторые игры радикализируются, станут более эзотерическими, вплоть до трансформации в особые ритуалы, в них усилятся привкус *сектантства* (ощутимый уже сейчас). И, наконец, вполне возможно сближение части Р. И. с перформативными практиками современного искусства. Такой путь кажется наименее вероятным — и при этом максимально продуктивным. [Д. Десятерик]

СМ.: *Готы, Игра, Перформанс, Психоделия, Сатанизм, Секта, Хэппенинг.*

РЭП — музыкальный стиль, основой которого является речитатив, наговариваемый исполнителем под ритмичный аккомпанемент.

Родина Р. — афроамериканские районы Нью-Йорка Гарлем и Южный Бронкс. Еще в 1930-е годы местные подростки устраивали своего рода стихотворные соревнования. Задача была в том, чтобы четко и ритмично сымпровизировать стихи по строгим каноническим правилам. Тогда и появились два вида рэперского речитатива, с незначительными изменениями сохранившиеся до наших дней.

«Dozens» («дюжины») — стихотворный текст, состоящий из поочередно проговаривавшихся трех четверостиший. Содержательно такой проторэп был замещением, сублимацией драки. Р.-дуэли продолжались часами, и, если соперники оказывались равны по силе, вопрос все-таки решался дракой с участием аудитории. Стиль «signifying» (примерный перевод — «сообщение» или «свидетельство»), также называемый «talking shits» — более затейлив, так как предполагал большую свободу в импровизации.

Р. долго оставался сугубо районной забавой, не самой заметной частью городского фольклора, до середины 1960-х годов. Именно тогда чернокожий поэт-битник Амири Бараку (ранее известный как Лерой Джонс) решил использовать рэповую технику начитки в сочетании с музыкальным аккомпанементом. Так, он исполнил и записал на независимом аудиолейбле «Джихад» свою поэму «Черный и прекрасный». Вскоре его друг и единомышленник Хаки Мадхубути в сопровождении «Ансамбля африканских освободительных искусств» таким же способом издал пластинку своих стихов «Raping and reading». А в 1968 году они создали группу «Последние поэты» и записали несколько великолепных проторэповых альбомов. В начале 1970-х годов

с ними, увы, произошла трансформация, распространенная в среде черных радикалов: они бросили поэзию и взялись за оружие. Вскоре один из них сел за вооруженный грабёж магазина. Однако место в истории им обеспечено: и доселе рэперы называют их группу «Первые поэты».

Вторым источником Р.-культуры стали малобюджетные черные радиостанции, в их эфире община могла слышать местные новости, свою любимую музыку. Они были частью гетто, его голосом. Радиоведущего даже называли griot — «рассказчик». Впрочем, к концу 1960-х коммерческий успех в значительной степени нивелировал своеобразие и культовый статус черного эфира.

Потому истинным прародителем Р. можно считать *диджея* Кула Херка. Именно он инициировал в афроамериканских гетто традицию андерграундных вечеринок, из которой выросла клубная культура как таковая. Вечеринки конца 1960-х проходили где угодно — в старых ангарах, подвалах, заброшенных домах и фабричных помещениях. По большому счету, Херк не изобрел ничего нового — уроженец Ямайки, он просто перенес на континент обычаи уличных дискотек своей родины. Диджей на таких вечеринках крутит пластинки с рэгги-инструментом, под которую импровизаторы начитывают даб-речитатив. Главная особенность развлечения — ведущая роль именно диджея. На Ямайке диджей был королем района, владельцем саунд-системы — центра уличной жизни, в остальном не богатой на развлечения. Он устраивал вечеринки, определял очередность выступлений, а то и сам начитывал речитатив. Одним словом, был настоящим соавтором происходящего, как музыкант или

певец, в отличие от диск-жокеев белой Америки, главная задача которых была — вовремя поменять пластинку с записью.

Кроме всего прочего, Кул Херк первым начал работать со спаренным проигрывателем, сводить и пускать музыку (фанк, соул, ритм-энд-блюз) в режиме нон-стоп, — то есть создал тот формат диджейства, который вновь расцвел в 1990-е годы, в эпоху *рейва*. Такие перемены принесли Херку чуть ли не божественный статус среди публики, которая назвала его МС («master of ceremonies», мастер церемоний) — словечком, доселе обозначавшим телеведущих. А в 1975 году Кул Херк на вечеринке в клубе «Гевалоу» во время брейка (инструментального проигрыша между миксами) включил микрофон и начал говорить с публикой — в ямайском стиле. Эффект был сильнее — публика завелась, другие диджеи быстро переняли прием, и Р. по-настоящему родился как массовое движение. Поначалу текст брейковых речевых ограничивался односложными выкриками, декламацией подбадривающих фраз. Потом в ход пошли короткие рифмовки, наконец зазвучала настоящая импровизация, обычно по мотивам той песни, что крутилась на вертушках. Новая манера исполнения тогда называлась, правда, не Р., а emceeing. Кроме того, на дискотеках посетители перекрикивались с диджеями (привычка, привнесенная с концертов фанка). Вот здесь-то и вспомнили про «дюжины». Рэперы начали выходить к диджейскому микрофону и по очереди импровизировать тексты. Приветствовалась именно спонтанность, хотя, конечно, многие готовили дома основные рифмы и темы для выступления. В любом случае, энергия

и преданность своему делу у рэперов середины 1970-х была колоссальная — они могли начитывать свои поэмы по много часов, при этом не надоедая и постоянно удерживая внимание аудитории.

Вскоре происходит и музыкальный прорыв. В 1976 году Африка Бамбаатаа — не меньшая легенда, нежели Кул Херк — делает нечто феноменальное: накладывает фанк на композицию «Trans-Europe Express» немецкой электронной группы Kraftwerk. От соединения абсолютно черного с абсолютно белым рождается «электро-фанк», или «электро» — главная музыка рэперов и брейкеров. В том же году — еще одно изобретение: диджеи Гранд Визард Теодор и Грандмастер Флэш придумывают скрэтч, а последний еще и находит способ закидывать музыкальные куски брейки, чем крайне расширяет возможности би-боев и рэперов. Естественно, танцоры и импровизаторы становятся главными героями вечеринок. Тогда же рождается и первая полноценная Р.-команда Grand Master Flash & The Furious 5.

А в начале 1980-х годов в Р. происходит важная идеологическая инновация. Молодой исполнитель Чак Ди создает группу Public Enemy («враг общества» — «самыми опас-

ными врагами общества» называли радикальную афроамериканскую организацию 1960-х годов «Черные пантеры»). Стилистика Р. пополняется кожаными куртками, нулевой стрижкой и прочими милитаристскими атрибутами, тексты — любимыми словами «Пантер» — «Вавилон» и «motherfucker», идейный базис — «Черной властью». В 1982 году Public Enemy выпускают пластинку «Послание» на слова поэмы Эда Флетчера о жизни черного гетто. Именно с этого альбома начинается бытование Р. как политической музыки. Очень скоро бунтарские, анархические выпады становятся преобладающими, тексты песен начинают напоминать прокламации и манифесты. Public Enemy во всем подражают «Пантерам», вплоть до ношения военной униформы, и посвящают им сингл «Бунтарь без перерыва». Именно этой политической составляющей недоставало Р., чтобы с головой накрыть Америку и мир. С начала 1980-х годов Р.-композиции заняли первые места в хит-парадах, в кинопрокат один за другим стали выходить Р.-фильмы. Начался великолепный и одновременно губительный для Р. период — повальная слава звезд превратила его в чистый шоу-бизнес. Низовое, фольклорное основание субкультуры развели соблазны легких денег и быстрого успеха: в черных кварталах прекратились дуэли брейкеров и уличных чтецов, то же и в маленьких клубах, где МС сосредоточились в основном на развлечении публики.

Как часто бывает в таких ситуациях, пришла новая волна. Вернее, «новая школа» (соответственно, поколение Бамбаатаа получило прозвание «старой»). Началось все в 1988 году на побережье, диаметрально далеко от исчерпавшего

Африка Бамбаатаа





Тупак Шакур

себя Нью-Йорка. Начиная лос-анджелесская группа N.W.A. с первым же синглом «Straight outta Compton» получила «золото» по продажам. Впечатляло, однако, то, что они предложили совершенно иную эстетику, вскоре получившую название гангста-Р. Название шокировало — N.W.A. значило Niggas Wit' Attitude — «Нигеры Без Позы». Назвать чернокожего «ниггером» — хуже оскорбления придумать нельзя; такое обращение позволял себе только афроамериканский криминалитет. Именно уголовную, злодейскую эстетику N.W.A. и предложили слушателям. Одевались они совершенно негероически — в отличие от тех же Public Enemy, тексты сочиняли о кокаине, девицах, перестрелках с полицией и друг с другом. Конечно — запредельный уровень мата. И никакой шестидесятилетней морали и поисков просветления, в духе Бамбаатаа, напротив — сексизм, классовая и расовая ненависть, гомофобия. Сплошная *чернуха*, неприглядность, тупик гетто. Своего рода панк-революция по-афроамерикански, причем, без опосредования — артисты и жили, и умирали как пели. Лидер «Ниггеров» Изи Э (умер от СПИДа), Тупак Шакур (столь же неизбежно застрелен в своей машине прямо на улице) и другие гангста-звезды публично признавались в том, что приторговывают крэком. Распад N.W.A. в 1990 году только усилил тенденцию, дав свободу энергичным Доктору Дре и Айс Кьюбу. Дре создал гангста-Р. лейбл Death Row Records, в первый же год существования заработавший 60 млн долларов. Любые попытки прекратить бизнес из-за гангста-текстов, которые массово слушали, в первую очередь, белые подростки, заканчивались скандалами в пользу Death Row. Именно

в этой конторе пошел на взлет знаменитый Тупак Шакур, чья последняя в жизни пластинка «Все взгляды на меня» разошлась тиражом в три миллиона экземпляров.

Естественно, что нью-йоркская школа крайне отрицательно отнеслась к гангсте, в свою очередь, и лос-анджелессцам их оппоненты казались соглашателями, неопасными развлекалками белых. «Война побережий» выплеснулась в текстах песен и интервью, достигнув апогея в 1996 году. Однако выстрелы 7 сентября того же года в Лас-Вегасе — когда Шакура, повздоровшего до того с местными бандитами, буквально изрешетили автоматными очередями — погасили эту битву амбиций. А в начале следующего года точно так же погиб главный оппонент Шакура с Атлантического побережья Бигги Смол. На том героический период Р. в Америке завершился окончательно.

У нас, как всегда, все началось, когда там все закончилось. Нет, конечно, первые би-бои появились еще в перестройку в 1980-е годах, став, под именем брейкеров, на некоторое время любимыми героями репортажей официальной прессы о буднях *неформалов*. Но настоящий прорыв произошел уже в 1997–1998 годах. Тогда в Москве и Петербурге чередой пошли хип-хоп фестивали, на улицах появились бригады би-боев, танцующие для публики, а *скейтбордистов*, роллеров, маунтбайкеров и прочих любителей *экстрима* развелось немеренно. Появились и сильные региональные школы рэперов, например, в Харькове. На сегодня в русско-украинском пространстве более-менее интересны группы Bad Ballance, «Легальный бизнес», «Дерево жизни», Big Black Boots, White Hot Ice, Master Spensor, «Каста», «Хаммер-

ман знищує віруси». Результаты у них, в виде качественных и зажига-тельных композиций, пока что скромные. Но все впереди, в первую очередь благодаря уникальной ситуации, которой даже черные Америки давно не знали: повальный рост шовинизма, правого национализма, а то и просто нацистских группировок наподобие скинхедов, которые рэперов считают врагами номер один. Энергия сопротивления, постоянного конфликта прекрасно влияет на творческое становление. Да и поэтов у нас всегда хватало, с активной гражданской позицией тоже сложилось. Единственная проблема — чувство ритма. Но и это, в конце концов, поправимо. Лишь бы не убили раньше времени. [Д. Десятерик]

СМ.: *Граффити, Диджей, Панк, Техно, Хип-хоп, Экстрим.*



Маркиз де Сад

САДО/МАЗО — тип сексуальных наслаждений, основанных на причинении боли, также определенная эстетика в одежде, музыке, литературе и т. д. Термин происходит от имен прозаиков, впервые давших яркое, программное описание такого рода наслаждений в своих текстах: родоначальником «садизма» считается француз Донасьен Альфонс Франсуа де Сад (1740–1814), а «мазохизм» обязан своей артикуляцией подданному Австро-Венгрии Леопольду фон Захер-Мазоху (1836–1895).

Впрочем, литературный классический и современный С/М отличаются. Особый стиль письма де Сада — сочетание возвышенности, окологроветельского пафоса с бесстрастностью тона при описании совершенно невыносимых сцен, жесткая конструкция сюжетов, намеренная психологическая обедненность персонажей, сведение последних до уровня неких телесных механизмов, включаемых в более

сложные оргиастические «машины», — позволил сюрреалистам, не без оснований, включить «божественного маркиза» в число собственных предтеч и основателей современной литературы как таковой. В то же время нашумевший роман Захер-Мазоха «Венера в мехах» — литература неизмеримо более слабая, на грани легкомысленного бульварного чтива тех лет, и вошел в историю благодаря стараниям психолога Рихарда Краффт-Эбинга, собственно, и сформулировавшего понятие «мазохизм». Еще одна немаловажная деталь: оба писателя (де Сад, конечно, в большей степени) испытывали на себе многое из того, что потом описали в своих произведениях. Такое первоначальное сходжение жизни и текста представляется знаменательным: С/М — не просто то, что называется в традиционном дискурсе авторским методом, но образ жизни, точнее, жизнетворчество.

Пожалуй, С/М наиболее близок театру. Здесь предельно театрализован каждый жест и каждое слово; все функционально, все подчинено определенной сверхзадаче; каждый (каждая) обязательно исполняет строго отведенную ему (ей) роль. Налицествует масса аксессуаров: ошейники и шипы, металлические браслеты, кожа, плоть, иглы, клинки, отсюда соответствующие действия: введение в плоть самых неожиданных предметов, протыкание, расцарапывание, надрезы, все виды ранений. Также — унижительные или угрожающие, подчиняющие или рабские жесты, слова, действия. Богатейший предметный арсенал С/М разрабатывался многолетней практикой. Услуги подобного рода — из наиболее дорогих и изысканных в преискусанте домов терпимости.

А в XX веке эстетика садомазохистского *насилия* была взята на вооружение самыми разными, подчас диаметрально противоположными группами. Массовое начало положили германские нацисты: знаменитая кожано-металлическая униформа СС имела настолько выраженный С/М характер, что ее, с минимальными изменениями, после войны переняли *гомосексуалы*.

Большинство альтернативных сообществ охотно использует подобные приемы. Так, излюбленное занятие *панков* — расцарапывать себе руки и лицо лезвиями или стеклами; впервые это проделал еще «дедушка панка» Игги Поп в конце 1960-х годов, в бывшем СССР такого рода самоистязанием на сцене в 1980–1990-е годы не менее эффектно занимался Ник Рок-н-ролл (Николай Кунцевич), а за ним следом — масса доморощенных и недолго живших рок-групп.

«Одежный» С/М также недолго оставался привилегией секс-меньшинств. Те же панки со своей привычкой втыкать булавки и серьги ку-

да попадаю, породили, в конце концов, целую культуру пирсинга. Продюсер Sex Pistols Малькольм Макларен со своей супругой, профессиональным модельером Вивьен Вествуд, вообще разработал несколько линий панковских прикидов, явно вторящих аксессуарам садомазохистских игр. В любом случае, шипастые браслеты, ошейники, кожаные обтягивающие одежды, металлические украшения, высокие тяжелые ботинки не выходят из *контркультурной* моды последние 30 лет. А псевдосредневековая, а ля Дракула, манера поведения и самоукрашения стала отличительной чертой *сатанистов*. И, конечно, жесткие сексуальные игры, вместе со всем набором аксессуаров всячески приветствуются в среде *готов*.

Не миновал С/М и более серьезные жанры. У де Сада всегда находились последователи, из наиболее убедительных примеров — шокирующий роман «История глаза» одного из самых радикальных сюрреалистов Жоржа Батая, а также нынешний всплеск телесно-*чернушного* письма в англоязычной литературе. Что до отечественных (послевоенных) просторов, то тот же Крафт-Эбинг как-то заметил, что мазохизм — извращение, особенно часто встречающееся среди немцев и русских. И действительно, в неофициальной российской *другой прозе* эпизодов, смакующих С/М действия, более чем достаточно. Есть, однако, отличие, имеющее принципиальный характер: герои этих сочинений не получают наслаждения, по крайней мере в очищенном, механистическом (как у де Сада) или экзальтированном, романтическом (как у Батая) виде, соответственно, и авторы держат свои биографии на приличном расстоянии от собственных сюжетов. Что, учитывая резуль-



Жорж Батай
(1897–1962) — французский писатель, романист, поэт, философ, эссеист, ученый-экономист, один из самых оригинальных мыслителей XX века. Писал порнографическую, переполненную насилием и извращениями прозу (под псевдонимом Ангелический Пьеро),

трактаты по экономике и религиозоведению, философии и искусствоведению. Аппелировал к дионисийской, чувственной стороне европейской культуры, пытался реабилитировать Ницше, очистив его наследие от нацистских интерпретаций. Инициировал стиль сюрреализма, жестко оппозиционный отцу-основателю движения Андре Бретону. Своим экстравагантным поведением неоднократно провоцировал скандалы, создавал радикальные организации («Союз борьбы интеллигентов-революционеров», «Ацефал»), выступал с про-

ектами шокирующих уличных акций (пролить свою кровь вместе с сообщниками по «Ацефалу», чтобы образовалась большая лужа, у обелиска на площади Согласия, и отправить в прессу письмо от имени де Сада, в котором было бы указано место, где похоронена отрубленная голова Людовика XVI). Хайдеггер охарактеризовал Батая как «самую лучшую мыслящую голову во Франции». На сегодня философия Батая с ее антигегелевским пафосом и ярко выраженным оргиастическим началом приобретает особенно актуальное значение.

тат, выглядит более чем сомнительным: все-таки настоящий С/М-поэт записывает свои послания в первую очередь на собственном теле.

Развивая тезис Крафт-Эбинга, можно заметить, что и в Германии, и в России С/М-отношения практиковались, как это ни банально звучит, в общегосударственных масштабах — между властью и подданными (гражданами, электоратом). В Германии наибольшей остроты такие отношения достигли, как уже было упомянуто, при нацизме. Эволюция, проделанная страной после Второй мировой войны, привела ее к превращению в тихое, демократическое государство, где отсутствие сколь-нибудь серьезных конфликтов считается одним из фундаментальных достижений. Россия (и ее бывшие страны-сателлиты, Украина и Белоруссия в первую очередь) пока что только вступает на этот путь и движется по нему крайне медленно и неохотно, при постоянной опасности рецидива. Но, постепенно, бывшее советское пространство придет к тому же, в чем давно достиг согласия весь западный мир: бесконфликтному обществу договора.

Именно поэтому у С/М — блестящее и далекое будущее. Когда стерилизация психосоциального ландшафта достигнет своего логического предела, потребность хоть в каких-то раздражителях, просто чтобы почувствовать себя живым, возрастет неимоверно. А первый и лучший раздражитель — боль. И удовольствие от нее — из острейших. С/М подполье уже утверждает себя — в *Сети*, в *виртуальном* мире, в движениях *скинхедов* и готов. Остальное — вопрос времени. [Д. Десятерик]

СМ.: *Боди-арт, Готы, Гейкультура, Игфра, Насилие, Панк, Порнография, Сатанизм, Скинны, Тату, Чернуха.*

САМИЗДАТ — издание и распространение текстов, по тем или иным причинам (чаще всего *цензурного*, идеологического характера) не могущим быть опубликованными официально. Афористическое определение одного из главных советских диссидентов, Владимира Буковского — «сам пишу, сам распространяю, сам сижу за это в тюрьме».

Термин обязан рождением гораздом на выдумки поэту Николаю Глазкову. Регулярно получая отказы от советских редакций, он начал в конце сороковых годов распространять свои произведения в машинописных копиях, а на титульных листах, вместо названия издательства, печатал «Самсебиздат» (главное официальное издательство той поры называлось «Госиздат»). Прецедент по-своему уникальный: в тоталитарное сталинское время никакой нелегальной прессы быть не могло, сведений о такого рода изданиях до середины 1950-х годов нет. Все инакомыслие сосредоточилось в анекдотах, пересказ которых карался соответствующей статьей Уголовного кодекса.

В целом, российский литературоцентризм всегда предполагал четкую оппозицию официального и опального слова. Наиболее известные подпольные рукописи прошлых веков — «Житие протопопа Аввакума», переписка Андрея Курбского с Иваном Грозным, «прелестные письма» Емельяна Пугачева, первые репрессии — специальный указ Петра I «О тех, кто взаперти пишет». Нелегальные листовки, брошюры, газеты сыграли немалую роль в победе революций 1917 года. Однако, как массовое и систематическое явление, С. появился именно в 1950-е, конкретно — с началом хрущевской оттепели. В 1956 году в Ленинграде вышла газета «Культура» со стихами

Евгения Рейна, Дмитрия Бобышева, Анатолия Наймана. Москва откликнулась в 1959 году альманахом «Синтаксис» Александра Гинзберга. А в следующем десятилетии явление обрело имя — глазковский неологизм сократился до «самиздат», попутно утратив первоначальную ироничность. Об уникальности термина свидетельствует тот факт, что в английский *samizdat* так и вошел, без перевода, прямой калькой, наподобие слов *vodka*, *sputnik*, *taiga* или *perestroika*.

Вначале С. имел сугубо литературный характер. В рукописях, фотокопиях и репринтах ходили не только творения современных прозаиков и поэтов, но и выдающихся писателей прошлых лет, к примеру, Михаила Булгакова, Андрея Платонова, даже «нецензурного» Пушкина. Власть до поры не обращала на это внимания. Репрессии начались с уходом Хрущева в 1964 году. Однако именно 1960-е отмечены и рождением С. политического. В 1968 году начинает ходить по рукам своего рода самиздатовский бестселлер — статья академика А. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном существовании и интеллектуальной свободе». В том же году появляется главная головная боль советской власти — правозащитный журнал «Хроника текущих событий», несмотря на жесточайшие репрессии просуществовавший более 15 лет. Серьезным вызовом был и религиозный С. — в первую очередь баптистский. Баптисты находились в постоянном конфликте с властями не только в силу религиозных убеждений, но и по причине принципиального пацифизма — отказывались брать в руки оружие и идти служить в армию. При этом адепты проявляли поразительную стойкость — даже под угрозой тюрьмы

никто не «раскалывался», что позволяло общине держать ни много, ни мало целую типографию, которую КГБ так и не смог найти.

И все-таки наиболее интенсивно развивался литературный С. (Россия все-таки!), в самом литературном же городе — Ленинграде. С 1976 по 1990 год там выходил журнал «Часы» — всего 80 номеров, в которых опубликовались более 600 авторов со всего СССР, плюс переводы наиболее известных западных культурологов, писателей, философов. «Часы» стали тем центрирующим, организующим органом, давшим голос неофициальной литературе, позволившим ей ощутить свою силу и независимость. На страницах журнала появились многие ныне знаменитые имена. Кроме того, «Часы» еще и выпускали самиздатовские книги отдельных авторов в качестве приложений, а также учредили Премию имени Андрея Белого, и поныне сохранившую статус одной из самых престижных, объективных и уважаемых. В том же Ленинграде вскоре появились и другие, яркие и непохожие издания — «Северная почта», специализировавшаяся на поэзии; «37», концептуально строивший каждый свой выпуск вокруг нескольких стержневых текстов или единой культурной проблемы; с 1985 года — «Митин журнал», сосредоточившийся на жестко андерграундной *другой прозе*. Были и разовые проекты, наиболее громкий, — конечно же, альманах «Метрополь» (1979), собравший всех наиболее значительных на тот момент российских литераторов.

Более децентрализованно развивался *рок-С.* — хотя бы в силу того, что фанатичных меломанов в провинции имелось не меньше, чем в столицах, а советская пресса упорно игнорировала не только свои

«любительские» группы, но и зарубежные. Собственно, и первый рок-журнал «Бит-Эхо» появился в 1967 году в Харькове силами тамошнего меломана со стажем Сергея Короткова. Экзотический вариант тех лет — *New Diamond*, издававшийся Артемом Троицким в Праге. Впрочем, регулярный «орган», с достаточно широким кругом хорошо пишущих авторов, начал выходить, опять-таки, в Ленинграде, в 1977 году под названием «Рокси». Курс властей на частичную легализацию рок-музыки в следующем десятилетии привел к настоящему расцвету нелегальной журналистики в столицах: в Ленинграде — оперативный, насыщенный «РИО» (с 1986 года), в Москве — хлесткий и едкий «Урлайт» (с 1985 года, в 1990 году от него откололась сенсационная «Контркультура»), также «Зеркало», «Ухо», «Сморчок», «Зомби». КГБ смотрел на этот машинописный бум сквозь пальцы — все рок-журналы были совершенно аполитичны, писали примерно об одном и том же круге отечественных и зарубежных исполнителей и особой опасности не представляли. При Андропове, в 1983 году, решили, наконец, заняться, и рок-С. Репрессии, естественно, ни к чему не привели. Напротив, в 1984 году родился по-настоящему подрывной проект «ПОПС», оригинальный во многих смыслах. Московско-ленинградско-якутский (!) журнал писал не только о музыке, но и делал весьма резкие выпады против власти, основываясь на ее, власти, к этой музыке отношении (например, по делу Валерия Барина и баптистской группы «Трубный зов»).

Едва только Горбачев объявил о перестройке, разнообразные журналы и журнальчики начали появляться по всей стране. Зачастую уро-

вень этих изданий ни в чем не уступал, а то и превосходил столичный: владивостокские «ДВР» и «Штука», ростовский «Рококо», киевский «Гучномовець». В целом, энциклопедия рок-С. «Золотое подполье» содержит немногим менее двухсот наименований. Финалом же этой отрасли С. можно считать выход третьего номера «Контркультуры» типографским способом в 1991 году — акт, провозглашенный редакцией как «типографское самоубийство» журнала.

Впрочем, к тому времени и литературный, и политический С. также фактически прекратились. Закон о СМИ 1990 года отменил цензуру и монополию власти на информацию и издательское дело. Теперь каждый был волен говорить, писать и издавать все, что считает нужным в любом количестве экземпляров.

Итак, «классический» политический, как и рок-н-рольный С., выступления в 1990-е не пережил. Дольше держались литераторы — «Митин журнал», например, издавался, по сути, в самиздатском варианте до 1999 года. Вообще, литераторы любят группироваться вокруг чего-нибудь не вполне официального, потому довольно живучими оказались и такие самиздатские по духу проекты, как «Комментарии», «Место печати», «Лабиринт/Эксцентр», «Соло», среди прочих изданий выделявшиеся подчеркнутым интеллектуализмом, даже высоколобостью, ориентацией на элитарную аудиторию. Но, в любом случае, С. как масштабное, самобытное явление бесповоротно ушел в прошлое. В провинциях и поныне есть некоторое количество С.-овских альманахов — малоинтересных и графоманских по подбору материала.

Энергия неофициального, независимого письма целиком и полностью

переместилась в *Сеть*, где есть место любому самовыражению, и отсутствует минимальный контроль (есть даже веб-журнал «Самиздат» колоритнейшего интеллектуала Дмитрия Галковского; среди других изданий стоит отметить ультраправый «Ленин» Михаила Вербицкого).

Близка к С. существующая еще с 1960-х западная традиция фэнзинов (от fan magazine — так назывались малотиражные журналы, издаваемые фанатами той или иной группы, шире — любителями вообще). То, что фэнзины могут быть реальной альтернативой, доказывает история американского издания «Ответь мне!» («Answer Me!»). Этот фэнзин, издававшийся супругами Джимом и Дебби Гоуд, признан одним из самых неординарных и влиятельных в США в 1990-х годах. Его наполнение сами издатели характеризовали как hate literature, — таким термином в США обозначают некорректные, нарушающие моральные нормы, тексты. Темы четырех номеров «Ответь мне!» — самоубийство, серийные убийцы, изнасилование, наркомания, педофилия, сатанизм. Здесь были мини-энциклопедии суицидов и маньяков-убийц, интервью с доктором, подпольно делающим эвтаназию, списки деятелей культуры, которых редакция с удовольствием бы убила, статьи, наполненные ненавистью к людям как таковым, масса исследований и публикаций на тему *трэша*, много чернейшего юмора. Тиражи достаточно большие — от 2700 до 13000 экземпляров, однако, вне сомнений, статус журнала Гоуд в США — стране информации и массовых медиа — совершенно самиздатовский.

Одним словом, история С., а главное, самиздатовского самознания, продолжается. Новый виток — *тактические медиа* — мало-

тиражные или сетевые радикальные издания. Но это уже несколько иной сюжет. [Д. Десятерик]

СМ.: *Другая проза, Рок, Сетера-тура, Тактические медиа, Трэш, Цензура.*

САМОУБИЙСТВО (суицид) — добровольный уход из жизни. Сквозной мотив *контркультуры* во всех ее аспектах, от массового (*рок-музыка*) до элитарного (актуальное искусство, некоммерческая литература).

Конечно, С. издревле являлось важнейшим элементом языческих цивилизаций, пока не было репрессировано и оттеснено в массовое подсознательное христианством (впрочем, смерть Христа на кресте можно также рассматривать как сознательный уход). Однако многие этносы успели регламентировать целую культуру С., где оно предстает как важный социальный и политический ритуал, достаточно вспомнить смерть Сократа или Сенеки. Правомерность этого подтверждается опытом Японии, которой христианизация не коснулась; там С. не является чем-то исключительным, а до относительно недавних пор вообще считалось привилегией, даруемой не каждому.

После Второй мировой с ее конвейерами смерти С. окончательно покинуло область ритуала, а с 1960-х годов с их лозунгами на манер «живи быстро, умри молодым» исполняется, скорее, как экзистенциальный акт, прыжок отчаяния или веры, даже как обратная реакция на полноту жизни, что может наблюдаться в случаях суицидов среди знаменитых рок-музыкантов. В случае с верой несколько сложнее — с распространением радикальных неорелигиозных культов возродился средневековый обычай С. как протеста против несправедливого мира и быстрее ухода к Всевышнему.

Вершиной стало массовое самоотравление 914 сектантов в Гайане в 1978 году, а совсем свежий пример — публичные самосожжения адептов китайской секты «Фалуьнгун». Поневоле вспоминаются старообрядцы, живьем горевшие в своих срубах, лишь бы не сдать официальную «троесперстную» власти. Не так давно в Чехии заявила о себе подпольная группа «даркеров», практикующих разнообразный *экстрим*: один из членов движения покончил с собой тем же самосожжением, повторив знаменитое политическое С. пражского студента Яна Палаха 1969 года, протестовавшего против советской оккупации страны.

Появился сегодня и еще один аспект С., на сей раз на пересечении политики и религии. Атаки шахидов, особенно эффективно явивших себя 11 сентября 2001 года, заставили говорить о принципиальном изменении самой тактики террора. Подобно камикадзе, японским летчикам-самоубийцам, шахиды атакуют превосходящего противника, однако стремятся не нанести урон в живой силе и технике, но использовать его информационную мощь, произвести общественный и психологический эффект.

Слишком мощное средство самовыражения, слишком трудное решение. В одном контексте — подвиг, в другом — тяжелейший грех, в третьем — трусость и эгоизм. И, что самое интересное, персональным С. практически невозможно довести до С. общественного враждебную политическую силу либо систему, тем паче личность. Здесь срабатывают менее радикальные и более долговременные способы.

Но, поди ж ты — самоубиваются и самоубиваются. [Д. Десятерик]

СМ.: Нудизм, Рок, Секта, Терроризм.

САТАНИЗМ — та или иная форма почитания Сатаны (Люцифера) или поклонения ему.

С. существует в двух ипостасях, — во-первых, как модное увлечение фрондирующих подростков; во-вторых, как осознанное учение с четко продуманной идеологией и богатой мифологией, подверстанной к мировоззрению «взрослых» сатанистов.

В первой ипостаси С. более распространен на территории СНГ — конечно, не в качестве церкви или *секты*, а скорее, как определенный стиль жизни. Более всего сторонников такого уличного С. имеется среди юных поклонников трэш-, дум и дез-металла — тяжелых стилей рок-музыки. Копируя «адскую» эстетику своих кумиров, которая, в свою очередь, служит музыкантам эффектной упаковкой для повышения популярности, доморощенные металлисты одеваются во все черное, носят майки с «бесовскими» рожами и черепами, цепи, перевернутые пентаграммы, рисуют эти же пентаграммы на стенах, прибавляя число «666» и т. п. Бытовой С. для такой молодежи — хороший повод манифестировать себя, шокируя окружающих; мировоззрение же этой публики являет собой вывернутое наизнанку, упрощенное христианство. Просто место Иисуса заменяет Сатана. Но и столь неглубокая концепция дает массу поводов для развлечений: ночных походов на кладбища, осквернения церквей, падений на *хиппи* с целью принуждения их «поклониться Сатане». Иные заигрываются: в криминальной статистике зафиксированы случаи, когда подростки убивали своего товарища, обставляя это как ритуальное жертвоприношение. Естественно, что мрачная сатаноэстетика манит и безумцев всех мастей —

крайним случаем здесь было убийство нескольких монахов Оптиной пустыни обезумевшим ветераном афганской войны, возомнившим себя посланником Люцифера.

Надо ли говорить, что такой С. — идеальное пугало в риторике православных ортодоксов, требующих ужесточения контроля над обществом со стороны церкви. В сборнике Информационно-консультативного центра по вопросам сектантства в раздел «С. и примыкающие к нему культы», кроме «Церкви Сатаны» (что еще можно принять — СМ.: ниже) вписаны и вовсе мифические «Орден друзей Люцифера», «Международная ассоциация Люцифериан Кельтско-восточного обряда», а также Международное общество друидов, последователи Карлоса Кастанеды и даже сайентологи.

Впрочем, что до действительно серьезной организации, вооруженной целостной доктриной С., то заслуга в ее создании принадлежит американцу Антону ЛаВею. До того, как обрести себя в качестве пророка, ЛаВей вел довольно разнообразную жизнь: работал укротителем львов в цирке, вторым гобоистом в Балетном оркестре Сан-Франциско, некоторое время был странствующим музыкантом, после — полицейским фотографом. ЛаВей глубоко изучал и практиковал оккультизм, и на его домашние лекции по данному вопросу собиралась интеллектуальная политическая элита — в частности, внук президента США, андерграундный кинорежиссер Кеннет Энгер, писатели-фантасты. Постоянные гости, друзья и поклонники ЛаВея объединились в группу «Магический круг», на основе которой и была создана Церковь Сатаны в 1966 году.

Организация (как и все подобные ей радикальные образования — ведь

на дворе стояла вторая половина 1960-х годов) очень быстро снискала немалую популярность, что не могло не вызвать реакции со стороны консервативного американского общества. Про лавеистов рассказывали леденящие кровь истории — мол, совершают человеческие жертвоприношения, насиляют детей и т. д. Были даже проведены специальные расследования с привлечением ФБР, никакого криминала не обнаружившие.

Согласно воззрениям сатанистов, Змей-Сатана на самом деле открыл первым людям силу мудрости, сделал их равными Богу и, таким образом, освободил их от божественной тирании. Майкл Аквино, близкий друг, советник и помощник ЛаВея, второе лицо Церкви, отмечает в своей книге «Дьяволикон» (своего рода путеводитель по С.): «Поклонение какому бы то ни было Богу, в том числе и в особенности дьяволопоклонство, это — настоящее кощунство по отношению к Сатане. Дьяволопоклонство — это отрицание самого Дара Сатаны, ибо он пообещал человечеству, что мы будем “как боги”, освободившись от тиранической власти Бога». Сатанист лавеистского толка практикует, по большому счету, эгоцентризм, богочеловечество. Главная ценность — его собственное «я», движущееся к божественному состоянию, и всякое другое поклонение обесценивает дар Сатаны. Любые ритуалы при такой концепции направлены на пробуждение скрытых энергий своего существа. Сатанисты любят ссылаться на Ницше с его понятиями «самопреодоления» и сверхчеловека.

Так или иначе, Сатану его адепты рассматривают как «космического бунтаря», «революционера в империи тирана», выведшего человека из

Антон Шандор ЛаВея
с другом



первобытного животного состояния, или, проще говоря, Анти-Бога, который требует, чтобы Человек не поклонялся ему, а Божеству внутри себя. Отсюда, политическая программа сатанистов ЛаВея является типично фашистской. Так, предполагается разделение общества на касты, с особым выделением элиты, селекция новорожденных, евгеника вкупе с полигамными отношениями.

Дело ЛаВея продолжилось в Храме Сета, основанном в 1975 году вышедшим из Церкви Майклом Аквино (провозгласил себя верховным жрецом Сета). Доктрина Храма основана на идее эволюции индивидуального сознания к божественности путем сознательного упражнения разума и воли. Параллельная организация — Древнее Братство Сатаны (ABOS). Орган Братства — ежеквартальник «Сера» (главный редактор — Джон Дьюи, бывший военный, бывший член Церкви Сатаны, ныне независимый кинопродюсер и адепт Храма Сета). На страницах журнала манифестируется «изменение сознания известными бесчестными методами» ради возвращения Сатане его законного места и восстановления его традиционной роли «Врага». Необходимо «выпустить на свободу все Силы Ада. Разжечь хаос, чтобы освободиться от тирании». Философия ABOS обозначается как «ницшеанский» телемизм: «Человечество достигло критической точки... это — вызов, брошенный Сверхче-

ловеком! В настоящее время используется технология... нацеленная на преодоление естественного порядка вещей. Если мы пойдем дальше по этому пути, то почти наверняка нас ждет Великое Уничтожение. Мы должны творить с тем же рвением, с каким уничтожаем! Тогда, и только тогда мы сможем пройти на следующую ступень эволюции и преодолеть естественные ограничения! Мы будем летать в поднебесье и жить меж звезд! Нравится вам это или нет, но мы — Правящая Элита. Сатанисты должны прямо или косвенно употребить свое мощное влияние на то, чтобы предотвратить катастрофу. Пришло время для царства Озаренных!»

Очевидно, что лавейстско-аквиновский С., как и его более рафинированный вариант — телемизм, является собой типично традиционалистскую игрушку из разряда тех, на которые падки ультраправые во все времена. В этом качестве, думается, он скоро обретет в России немало верных сторонников и вчистую вытеснит дурашливый С. подростков. Единственное, что будет препятствовать его слиянию с активно прогрессирующим православным нацизмом — фигура поклонения, для христианства в любом случае неприемлемая. Потому *альтернативный* статус движению обеспечен изначально. Но чем черт не шутит. В ненависти к самому ныне страшному демону российского общества — «либерализму» — могут объединиться весьма неожиданные персонажи. [Д. Десятерик]

СМ.: *Евразийство, Младоконсерваторы, Секта, Телемизм.*

СЕКТА (от лат. secta — направление, школа) — тоталитарная религиозная организация, основанная на жестком эсхатологическом учении,

отличающаяся крайним фанатизмом адептов и высоким уровнем преданности лидеру, который провозглашается или живым богом, или его наместником на земле.

Названные признаки позволяют отличить С. от традиционной церкви. Сколь угодно суровая церковная структура все же не стремится детально регламентировать жизнь прихожан, а священнослужитель может обладать авторитетом сколь угодно высоким, однако, не абсолютным.

Разумеется, в (бывшем) СССР, где тоталитарность — понятие даже не политическое, а стилиобразующее, С. как способ самоорганизации не могла не обрести сторонников еще в глухие 1970-е. 1980-е — начало 1990-х годов ознаменовались бурным сектостроительством. На сегодня, по крайней мере, в пределах европейской части бывшей империи, действуют следующие основные С.:

- околехристианские культы: «Церковь Христа», «Семья», «Церковь Завета», «Церковь адамитов», «Благодать» (Grace), «Ревнители истинного благочестия»;

- провозгласившие основой своего вероучения новое откровение, данное их основателям: Богородичный Центр (Православная церковь Державной иконы Божьей Матери), Белое братство «Церковь Последнего Завета» (секта Виссариона), Аум Синрике; Церковь Объединения (мунисты),

- теософское направление: секты Т. Ф. Акбашева, В. М. Бронникова, Международный центр космического сознания, Международный эзотерический центр «VITA», Общественная организация «Святая Русь», розенкрейцеры, валеологи;

- разнообразные объединения *сатанистов*: Церковь сатаны, Ор-

ден Друзей Люцифера, Международная Ассоциация Люцифериан;

- церковь сайентологии («Дианетика»);

- сугубо *психоделическое* движение последователей Карлоса Кастанеды;

- малопонятные «Кельтско-Восточный обряд», Зеленый Орден, «Черный Ангел», «Южный Крест», Центр «Юнивер», Международное Общество Друидов;

- примыкающие к ним церкви русского язычества и группы мистико-фашистского направления: «Белый лотос», Церковь «Нави», «Троянова тропа», движение генерала Петрова «К богодержавию», «Анастасия (Звонящие Кедры)».

Бытие сектанта подчинено тщательно выстроенной драматургии, четко прописанной сюжетике. Он живет в ожидании скорого и всеобщего конца (Апокалипсис, что вот-вот разразится — это один из наиболее излюбленных постулатов сектантства), и потому режим его жизни — мобилизационный. Нужно быть постоянно готовым не только к гибели мироздания, но и к собственным страданиям от рук гонителей. Впрочем, С. может и перейти в атаку — как это было с японской «Аум Синрике», угробившей зарином десятки сограждан в токийском метро, или с американской «Ветвью Давидовой», сумевшей прихватить с собой на тот свет агента ФБР: уж коль скоро тварный мир обречен, можно поспешествовать его разрушению. Но, чаще, агрессия сектанта обращена на собственное тело — как часть все той же ненавистной твари. Потому и глотают члены «Народного храма» в Гайане смесь клубничного джема с цианидом, эффективно, числом 914 человек, спасаясь от «капиталистов», а 650 адептов «Восстановления деся-

ти господних заповедей» сгорают живьем в Уганде.

Эго — ничто, община — все. Тонус поддерживается простыми, но эффективными способами — культом вождя (общаться напрямую с настоящим богом — момент очень волнительный), постоянной молитвенной, медитативной практикой, скудным монастырским бытом, сдерживанием сексуальной энергии. Весьма влекущий, можно сказать, романтический компонент — статус избранных. Ведь только члены С. будут удостоены чести жить в новом просветленном мире, только им ведома истина, благодаря чему верные безмерно выше всех остальных.

Элитизм, коммунитарный образ жизни — привлекательны для всех, кто активно работает на социокультурном поле. Потому художники охотно играют в секты, а политические радикалы перехватывают форму, но способны выдержать ее недолго. Политическая С. рано или поздно превращается в партию, или проваливается в террористическом подполье. Общественный пейзаж, изукрашенный маоистскими, феминистскими, троцкистскими, анархистскими, неонацистскими сектами, существует лишь в *трэш-прозе* британца Стюарта Хоума. Впрочем, истинный сектант ведет фронтальную войну — один против всех, и победить всех ему намного проще, чем «им» — его: достаточно лишь убить себя. [Д. Десятерик]

СМ.: Брат, Коммуна, Паранойя, Самоубийство, Сатанизм, Радикал, Фундаментализм.

СЕТЕРАТУРА (составное от сетевая литература) — направление в литературе и литературной критике, в рамках которого тексты рождаются и реализуются в *Сети* (Интерне-

те), также сообщество писателей, эссеистов, критиков (сетераторов), начинающих и продолжающих активно работать в сетевом пространстве.

Первый русский литературный веб-журнал был создан в 1994 году Леонидом Делицыным. А официальным началом русскоязычной С. принято считать 10 октября 1995 года, когда Роман Лейбов дал старт своему гипертекстовому проекту «Роман». В свою очередь, сетератор Алексей Андреев вывесил в Интернете «Cetera. Манифест Сетевой Литературы, или Личный Опыт Поэтической Независимости», где попытался обобщить основные жанровые и стилеобразующие признаки С. Итак, сетевой автор имеет возможность «свободно публиковаться и не зависеть при этом от различных нелитературных аспектов... связанных с расходами на публикацию и распространение, со знакомствами и исповедуемой идеологией, и пр. Более того — автор может хранить полную анонимность, что позволяет ему раскрыть те стороны своего таланта, которые в реальной жизни человека часто подавляются «рамками» и «ролями» материального мира». Важнейший момент — четкая и скорая обратная связь. Конечно сетевая аудитория на несколько порядков меньше аудитории книгоиздателей. Зато творение сетератора почти сразу комментируется и рецензируется, причем с разных сторон, как простыми читателями, так и коллегами по цеху. Более того, вокруг более-менее значительного произведения может выстроиться целый сетевой семинар, а дискуссия не имеет географических ограничений — можно получить отклик от коллег с другого континента. Отсюда — обилие различных конкурсов и хит-парадов. Наконец, специфически сетевые качества:

— гипертекстуальность, то есть объединение электронных текстов посредством гипер-ссылок друг с другом, также с невербальной информацией — рисунками, цветом, звуком;

— возможность нелинейной организации текста;

— коллективное творчество — превращение исходного текста в своего рода палимпсест, с множеством расходящихся сюжетных и образных линий;

— динамичность, игровой характер работы. Стоит упомянуть о чрезвычайно популярных в Сети литературных играх и различных креативных сайтах, наподобие «Живого Журнала». В таком игровом постоянно обновляющемся пространстве создаются довольно любопытные тексты.

Впрочем, каждое, даже самое многообещающее дело поверяется результатом. Не так давно сетевой и бумажный литератор Макс Фрай составил рейтинг популярности авторов Рунета — один свой, другой — путем голосования. В обеих «Чертовых дюжинах» оказались такие авторы: Николай Байтов, Рома Воронезский, Данила Давыдов, Максим Кононенко, Антон Никитин, Олег Постнов, Владимир Пузий, Александр Ромаданов, Кира Тенишева, Константин Шаповалов, Мери и Перси Шелли, Баян Ширянов, Линор Горалик, Алексрома, Валерий Сегаль, Алексей Андреев, О*Санчес, Михаил Березин, Дмитрий Коваленин, Ольга Родионова. Некоторые из названных известны не только в своей сетевой, но в традиционно книгопечатной ипостасях: Алексей Андреев, Олег Постнов и, в особенности, Баян Ширянов, к произведениям которого внимание общества привлекли моралистские акции движения «Идущие вме-

сте». О качестве их текстов можно спорить, но, будучи довольно одаренными авторами, они, все-таки, не входят в число лучших — если судить исходя из общелитературного российского контекста.

Здесь, как представляется, кроется ответ на дискуссии, постоянно сопутствующие С. — о том, насколько вообще правомерен этот термин, насколько самостоятельно явление. Выше отмеченная специфика все-таки не делает С. новым видом словесности. Самые невероятные комбинации текстов, стилевые игры, нелинейные построения, в том числе и с привлечением «иностранного», небуквенного материала, уже опробованы оф-лайновыми художниками, кинематографистами, писателями. Наиболее талантливые сетераторы рано или поздно находят себя на бумаге, и этот процесс сейчас набирает обороты — солидные издательства вовсю издают сборники сетевых стихов и прозы. То же, что иногда принято считать особенным сетературным стилем — раскованность, даже расхлябанность слога, беспрерывное жонглирование словами, жанрами и дискурсами — также имеет массу более убедительных аналогов за пределами Сети. Чаще всего именно оф-лайн инвестирует таланты в Сеть: наиболее яркие примеры — «Русский журнал», поддерживаемый реальными публицистами и интеллектуалами, или качественный веб-альманах «Потяг-76», созданный крупнейшим украинским литератором Юрием Андруховичем.

Иными словами, С. как таковая — не особый вид литературы, но, скорее, ее подготовительный класс, лаборатория, в которой почти стихийно смешиваются все мыслимые компоненты, дабы на выходе

получилось нечто невиданное или, по крайней мере, освежающее. [Д. Десятерик]

СМ.: *Другая проза, Игра, Киберпанк, Постмодернизм, Сеть.*

СЕТЬ — синоним слов Интернет, Паутина, World Wide Web и иных терминов, которые еще появятся в данной области. С. связывает пользователей персональных компьютеров в единое *виртуальное* пространство. В С. делают бизнес и занимаются сексом, любят и ненавидят, воюют и знакомятся, живут и умирают. Здесь нет реальной плоти и крови, но сила воздействия сетевого импульса, зачастую, намного превосходит возможности любого человека. Последнее дало повод многим культурологам говорить о наступлении Интернет-утопии, о великом виртуальном сообществе, где царит настоящая свобода, свободно высказываются и обсуждаются любые идеи, а надличностные, государственные структуры, осуществляющие надзор и репрессии, бессильны.

Возможности С. в выстраивании индивидуальных альтернативных ниш действительно, очень велики. Практически каждый мало-мальски сведущий пользователь может создать свой сайт и публиковать там все что угодно, от прокламаций до романов собственного сочинения, от картин до фотографий. Именно сетевые СМИ стали единственным по-настоящему надежным пристанищем для политической оппозиции в условиях растущего авторитаризма постсоветских режимов на территории СНГ. С. служит неисчерпаемым резервом для западных радикалов в деле создания *тактических медиа*. Сайты исламских террористов уже вошли в легенду. Возмож-

ности для искусства также возросли — стоит лишь заглянуть в так называемый Кибератлас на сайте музея Гугенхайма; а в писательской среде даже появился термин *сетература*, включающий в себя уже чисто виртуальных, небумажных сочинителей. Культовый статус приобрела создаваемая в Паутине и транслируемая через нее же виртуальная анимация — в первую очередь знаменитый пет-сериал о Масае. Координация пользователей позволила создать новый жанр массового уличного *перформанса* на грани между художественным и социальным жестом — *флэшмоб*.

Впрочем, когда первоначальные восторги улеглись, стало понятно, что возможности С. во многом переоценены. Государство, при достаточном уровне тоталитаризма и беспринципности, способно эффективно контролировать и провайдеров, и пользователей, чему яркий пример — Китай, где доступ к альтернативным, антикоммунистическим сайтам закрыт, а каждого, кто пытается такие сайты создавать или просматривать, рано или поздно ждет огромный тюремный срок за «антигосударственную пропаганду». В С. можно смотреть фильмы — но, к примеру, *артхаусное* или *трэш*-кино, качественный *видеоарт*, туда, за редкими исключениями, не попадают. Самостоятельность, профессионализм, даже право на существование той же сетературы оспаривается большинством критиков. Вообще, в искусстве предел возможностей С. выявился особенно зримо. Самый качественный веб-дизайн не способен заменить работу живого скульптора, художника или режиссера. В С. невозможно ни нарисовать картину, ни выстроить самую захудалую *инсталляцию*, ни снять (пока что) полноценный

фильм. Но — можно все это спроектировать, сделать наброски.

Собственно, С. все более осознается как проектное пространство, как прекрасный инструмент для планирования тех или иных жестов, текстов, произведений — с последующим переносом создаваемого в иные, не виртуальные координаты. Прерогативой виртуальности останутся хакерство, веб-анархизм, *киберпанк* — их подрывной потенциал еще не оценен в полной мере. Близятся электронные войны со своими войсками, оккупационными силами, партизанами и карателями: тенденция к тому усиливается день ото дня.

Однако за пределами кабелей и жестких дисков все пойдет своим чередом — лишь иногда содрогаясь от диких и экстраординарных идей, вбрасываемых из Интернета. И когда-нибудь, возможно, придется говорить о С. как о машинном подсознании цивилизации — со всеми вытекающими последствиями.
[Д. Десятерик]

СМ.: *Виртуальное пространство, Вирус, Киберпанк, Сетевая среда, Тактические медиа, Флэш-моб, Хакер.*

СИМУЛЯКР (симулакр, от лат. *simulare*, франц. значение — псевдовещь, пустая форма) — термин философии (пост)структурализма, примерно обозначающий тень тени, слишком много на себя берущая в своем зомбическом перевоплощении; *параноидальный ксерокс, клон клонов*, развивающийся совершенно непредсказуемо и головокружительно (два последних ключевых понятия, вместе с их материальными означаемыми, получили распространение после формулировки термина). В *постмодернистской* эстетике С. занимает место классического «художественного образа».

Для понимания С. важны две цитаты из произведений Жюль Делеза: «В головокружительной бездне С. теряется любая модель»; «С. не есть деградирующая копия, он содержит в себе позитивный заряд, который отрицает и оригинал, и репродукцию», а также синонимический ряд Ж. Деррида: «иконны, фантазмы, симулякры». М. Фуко сравнивает с С. прозу Пьера Клодье (эссе «Проза Актеона», 1964, — античный герой созерцал призрак купающейся нагой богини, что никак не смягчило степень его наказания), Ж. Бодрийяр находил соответствие понятию в Диснейленде и Уотергейте — культурно-политических симулякрах США. Развивая эту мысль, для нас — ретроспективно — симулякрами являются ВДНХ и ГУЛАГ.

В любом случае, родство С. и *масскульта* очевидно: то, что в масскультах является кичем, в постмодерне именуется С. Какая-либо связь с реальностью утрачена, смысл выхолощен полностью, искусство превращается в дизайн — достаточно посмотреть любую выставку так называемых актуальных художников. На выходе получаем абсолютно пустой мир симулякров, иными словами, — мир рекламы, по сравнению с которым гидеборовское «общество спектакля» выглядит сущим Клондайком. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Зрелище, Постмодернизм, Пустотность, Ситуационизм, Шизоанализ.*

СИСТЕМА (от греч. *systema* — создание, составление) — порядок, обусловленный правильным расположением частей, совокупность принципов, положенных в основу определенного учения, а также: 1) самоназвание движения *хиппи* в СССР; 2) *героиневая* зависимость



Мишель Фуко (1926–1984) — французский философ, культуролог. Родился в семье врача. Учился в *Ecole Normal* в Париже (1946–1951). В юности — сталинист, позднее — гошист. Преподавал в Тунисе, много лет провел за границей (Упсала, Варшава, Гамбург). Возглавил кафедру системного мышления в Колледж де Франс (с 1970). Умер от СПИДа. Соч.: «История безумия в классическую эпоху» (1961), «Рождение клиники» (1963), «Слова и вещи» (1966), «Археология знания» (1969), «Надзирать и наказывать» (1975), «История сексуальности» (1976–1984) и др.

и способ жизни, ею определяемый; 3) объект атаки (как форма или способ построения государства — политическая С.) радикальных групп, от ультралевых до ультраправых, от легальных до *террористических*.

С конца 1960-х годов в СССР (а затем и в СНГ) сменилось несколько хипповских С. Каждая из них в разной степени оппонировала существующему порядку вещей и имела свою судьбу. У первой С. был статус, по сути, городских сумасшедших. Более поздние и массовые С. уже вызвали активное неприятие. Кстати, С. (которая в данном контексте является, скорее, поколенческим термином), во многом тождественная западным *хиппи* шестидесятых, все же имела некоторые отличия, будучи более широкой в социальном плане, с одной стороны, и менее радикальной в смысле психоделических, сексуальных и политических проявлений — с другой. Советские «пиплы» все-таки более застенчивы, боязливы и целомудренны — оттого, наверное, и название приняли столь консервативно звучащее.

С упадком хиппи — в том числе и под влиянием *наркотиков* — С. стала именоваться героиновая наркомания. Такое обозначение не лишено смысла, ибо жизнь героинщика действительно становится регулярной и систематичной — от дозы до дозы, от ломки до ломки.

Для политической альтернативы, однозначно, С., — враг номер один. На данный момент имеется в виду С. либерального государства и ее компоненты — бюрократический аппарат, господствующий класс, крупные корпорации, порядок отношений, который навязывается ими обществу; ранее аналогичный набор обвинений адресовался С. коммунистической. Крайняя степень такого

неприятия — антисистемный террор (в случае с коммунистической властью террор осуществляется самой С.) С. должна быть разрушена, однако в окончательное низвержение не верят, похоже, даже ее самые законченные ненавистники.

С. пребудет всегда, в *контркультуре* ли, в наркотиках, в политике — ибо человек существо, увы, весьма систематическое, даже в самых отвлеченных своих проявлениях. [Д. Десятерик]

СМ.: *Анархизм, Антиглобалисты, Героин, Грутта, Мифовое правительство, Терроризм, Хиппи.*

СИТУАЦИОНИЗМ — леворадикальная теория, появившаяся в послевоенный период на вооружении группировки интеллектуалов с сюрреалистическими и анархистскими взглядами.

В истоке С. — движение леттристов (основано в 1946 году), в свою очередь, развивавших практику и идеи дадаизма. Вот характерная акция: в 1950 году в соборе Нотр-Дам группа леттристов раздела и связала кюре, один из них, облачившись в сутану, обратился к прихожанам со словами: «Братья, Бог умер». «Братья» отреагировали бурно. К 1952 году леттристы объединились в «Интернационал», в манифесте которого утверждалось, что «каждый, кто работает, занят лишь тем, что помогает полицейскому сыску... Все существующие системы взглядов и формы верований ущербны... Человеческие отношения должны быть основаны на страсти, если не на терроре». Новую организацию возглавил Ги-Эрнест Дебор (1931–1994), характеризовавший себя как «писатель, стратегический мыслитель и авантюрист». Уже в двадцатилетнем возрасте он делал весьма нестандартные жесты: выпус-

тил книгу «Воспоминания», составленную из чужих текстов и переплетенную в наждак, снял фильм «Завывания в честь Сада» (1952), в котором вообще не было изображения: на экран проецировался ровный свет проектора, который чередовался с затемнениями, а звуковая дорожка сочетала полную тишину с шизоидным многоголосьем. Этой работой Дебор, бесспорно, предвосхитил и визуальные эксперименты Энди Уорхолла и Йоко Оно, и поиски *видеоарта*. Всего он написал семь книг и снял шесть фильмов. Однако главным произведением, делом всей жизни Дебора является С. и базовый труд этого учения — книга «Общество спектакля» (1967).

«Спектакль — это непрерывная речь, которую современный строй ведет о самом себе, его хвalebный монолог. Это автопортрет власти в эпоху ее тоталитарного управления условиями существования. В отношениях спектакля фетишистская видимость чистой объективности скрывает их характер межчеловеческих и межклассовых отношений; поэтому кажется, будто вторая природа своими фатальными законами подчиняет себе наше окружение. Но спектакль не является тем необходимым продуктом технологического развития, которое рассматривается как развитие естественное. Напротив, общество спектакля представляет собой форму, избирающую собственное технологическое содержание... Спектакль — это не совокупность образов; нет, Спектакль — это общественные отношения, обусловленные образами».

Спектакль — причина отчуждения: трудящегося — от продуктов труда, всех людей — от их собственных переживаний. Образ становится продуктом потребления, столь же отчужденным, как и все остальное.

Реальность вытесняется *зрелищем*, которое давно уже не является развлечением, — ибо срослось с обществом, в котором СМИ заменили и язык, и память, и непосредственное общение: люди «ищут жизнь наощупь». Общество спектакля установилось как результат развития рынка. Пролетарий теперь окружен уважением как потребитель образов. Тем не менее дальнейшее развитие массового культурного производства ведет к падению качества продукции и невозможности продать действительно стоящие вещи. По утверждению одного из ситуационистов, «Капитал» Маркса было бы тяжело рекламировать во время шоу на *телевидении*, поэтому он никогда бы не имел коммерческого успеха, но именно некоммерческий «Капитал» уже более ста лет привлекает читателей из-за хронической невстраиваемости в общество спектакля.

Спектакль разделяет людей на социальные атомы и потом объединяет их в общество послушных индивидов. Причем, по мнению Дебора, такое положение вещей характерно не только для капиталистической системы, но и для социалистического лагеря. Наследие Дебора вообще сомнительно для марксизма. Чего стоит хотя бы его 15-й тезис «Общества спектакля»: «И в качестве необходимого украшения производимых сегодня предметов, и в качестве общего обоснования рациональности системы, и в качестве передового сектора экономики, непосредственно фабрикующего все возрастающее множество образов-объектов, спектакль есть основное производство современного общества».

Для любого традиционного марксиста подобное производство — ересь. Другое высказывание

ситуационистского евангелиста вообще похоже на оскорбление: «Сегодня у ленинистской иллюзии нет иной актуальной базы, кроме различных троцкистских течений, в которых отождествление пролетарского проекта с иерархической идеологической организацией сохраняется непоколебимым, несмотря на испытание всех последствий такого». А в 1968 году ситуационисты достаточно убедительно доказывали, что причиной «Пражской весны» стало не абстрактное стремление к свободе и демократическим ценностям или выступление контрреволюционных элементов. По утверждению газеты «Ситуационистский Интернационал», причиной была... недалёковидная политика Кремля, который за счет индустриально развитой ЧССР проводил послевоенное восстановление промышленности, инвестирование и индустриализацию в Восточной Европе. Изъятие оборотных фондов привело Чехословакию к стагнации и Пражской весне.

Из-за непримиримого отношения как к Западу, так и к Востоку, ситуационистов часто относят к «новым левым». Но по классовому вопросу они достаточно традиционны: «Избавиться от материальных оснований обращенной истины — вот в чем состоит самоосвобождение нашей эпохи. Эту "историческую миссию" восстановления истины в мире" не могут выполнить ни изолированный индивид, ни подверженная манипуляциям атомизированная толпа, но единственно класс, способный стать разрушителем всех классов, приводя всякую власть к не отчуждающей форме осуществленной демократии, к Совету, в котором практическая теория контролирует сама себя и видит собственное действие. Только в нем индивиды

“непосредственно связаны со всеобщей историей”, только в нем диалог вооружает себя для того, чтобы преодолеть собственную ограниченность».

В целом, идеология С., крайне эффективно соединявшая радикальное искусство с политикой, привлекла в движение множество молодых умов. На первом (27 мая 1957 года) собрании Ситуационистского Интернационала, помимо леттристов, сошлись интеллектуалы Америки, Северной Африки, Европы, в том числе арт-группы КОБРА, «Интернациональное движение за имажинистский Баухауз», «Психо-географический факультет» (Великобритания). Ситуационисты ориентировались на мятеж меньшинства, которое создало бы предпосылки для освобождения большинства. В качестве сопротивления тирании Спектакля они призывали думать головой, а не телевизором, предлагали всеобщее участие в производстве образов: агитацию, саботаж, спонтанный бунт, акции прямого действия, уничижительные игры с рекламными клише в политической пропаганде, отрицание авторского права вплоть до плагиата, который «необходим», поскольку «заменяет ложное правильным». В искусстве для этого применялся так называемый *detournement*, искажение, — в уже готовых культурных продуктах полностью менялся смысл. Например, журнал «Ситуационистский Интернационал» перепечатывал коммерческие комиксы, где в уста героев вкладывались революционные лозунги; те же операции производили и с глупейшими каратистскими боевиками.

Вершиной работы С. стал май 1968 года в Париже. Сначала — в 1966 году — студенты-ситуационисты возглавили самоуправление



Ги Дебор

Страсбургского университета, затем сдался филиал Сорбонны в Нантере, а через него уже пошла массивная ситуационистская атака на Париж. Каковая и привела, в конце концов, к великолепному маю-68 — под лозунгами и плакатами деборовцев.

Влияние ситуационистов на европейских левых трудно переоценить. Послесловие С. — британский панк; создатель знаменитых Sex Pistols Макларен всего-навсего виртуозно применил ситуационистские заветы в английском шоу-бизнесе. Сегодня сходные идеи исповедует часть *антиглобалистов*, особенно радикалы из «черного блока». Дебор серьезно повлиял на *анархизм*, заняв там место где-то рядом с Бакуниным и Кропоткиным: он стал полупризнанным гением Анархии, контрабандой протянувшим туда определенные положения и стиль мышления Карла Маркса. До этого подобной ересью баловался французский анархо-синдикалист Жорж Сорель, соединявший «философию жизни» и методологию Маркса. Только кончил Сорель плохо — предтечей итальянского фашизма. Ги Дебор избежал повторения ошибок своего предшественника, хотя «новые правые» стремятся приспособить его теорию к своим требованиям. Достаточно вспомнить теоретические потуги главного российского *евразийца* Александра Дугина, которые, к счастью, не идут дальше торжественных придыханий при упоминании основателя С. Ситуационистами по своей практике являются бывшие союзники Дугина — *национал-большевики*, однако их взгляды глубоко чужды воззрениям Дебора.

Принципиальный антикапитализм и антисоветизм ситуационистов лишал их возможности compro-

мисса. Дебор регулярно исключал оппортунистов. Он хотел оставаться революционным неудачником. Для настоящего ситуациониста нужно либо увидеть зарю нового мира, либо умереть в неизвестности. Ситуационистский Интернационал был распущен в 1972 году, когда в нем оставалось всего два человека. Главный ситуационист пережил 1970–1980-е годы — время тяжелейшего кризиса левых. В 1989 году в «Комментариях к «Обществу спектакля» он констатирует глобальное господство «интегрированного», всемирного Спектакля, абсорбировавшего и концентрированный (СССР), и рассредоточенный (США) Спектакли. Когда же его фамилия начала появляться в колонках французских газет и журналов где-то рядом с Майклом Джексоном, он покончил с собой. Умер ли С. вместе со своим отцом? [Д. Десятерик, В. Задирака]

СМ.: *Акция, Антиглобализм, Зрелище, НБП, Панк.*

СКВОТ — захваченное радикальной молодежью пустующее, недостроенное или отселенное здание, превращенное захватчиками в бесплатное жилье, художественные мастерские, базу подрывных организаций и т. п.

Зарождение и расцвет сквоттерского движения приходится на 1960-е годы. Тогда здания захватывали исходя из политических убеждений. Подобные жилые объекты превращались в своего рода центры антисистемного сопротивления, где царили свои законы, вернее, анархическое неприятие каких бы то ни было законов. Апогей таких захватов — Христиания — целый квартал в центре Копенгагена, оккупированный радикалами в 1971 году. Пережив множество войн с полицией,

байкерами и наркоторговцами, Христиания, в конце концов, добилась для себя статуса самоуправляющегося района и ныне существует как настоящее сквоттерское государство в государстве.

Второй пик С. пережили в 1989–1990 годах в Германии — в Берлине и других крупных городах, когда после объединения ФРГ и ГДР появилась масса пустующих зданий. Это привело к их оккупации и бурному развитию ультралевого, *анархистского* движения *автономов*. Немецкие С., вполне в духе шестидесятых, были в первую очередь центрами политической активности, находилось там место и радикальной культуре, как, к примеру, в знаменитом берлинском «Тахелесе». Впрочем, сквоттеры 1990-х повторили судьбу своих предшественников. Значительная часть С. была уничтожена силами полиции, а наиболее стойкие постепенно обуржуазились (тот же «Тахелес»), превратившись в центры развлечений, изрядно зарабатывающие на туристах (эта судьба не миновала даже Христианию).

Еще одно направление сквоттинга носит социальный характер. Славу настоящих Робин Гудов снискала американская организация «Дома, а не Тюрьмы» (HNJ). HNJ передает захваченные помещения бездомным, которые потом оплачивают аренду своей работой по обустройству помещений. Таким образом в 1988–1993 годах нуждающимся было передано 300 квартир. При этом какие-либо контркультурные либо политические цели не преследуются: главное — помочь бездомным.

С. в СССР стали результатом постепенного развала городской инфраструктуры в Москве, Киеве и Ленинграде. В конце 1980-х годов у го-

родских властей попросту не хватало средств и сил следить за нежилым фондом, старыми зданиями или домами, отведенными под снос. Параллельный рост молодежной активности привел к тому, что бывшие бомжатники стали первыми советскими С.

В отличие от Запада в этих местах политическая составляющая отсутствовала. Захватчики исходили из сугубо прагматичных целей: художникам нужны были мастерские, *рок-музыкантам* — площадки для репетиций, путешествующим *автостопом хиппи* — место для ночлега. Именно эта публика и составляла основную массу сквоттеров; политика же в те годы делалась на улице и была делом более обеспеченных граждан. Наиболее известны были сквоты в Ленинграде — на Владимирском проспекте, где базировались преимущественно рок-музыканты, *панки* и хиппи, а также на Пушкинской, 10 (коммуна художников); так называемый С. Петлюры на Петровском бульваре в Москве — целый квартал руин, бывший до середины 1990-х годов настоящим центром альтернативной культуры в российской столице; и мастерские на улице Парижской Коммуны в Киеве, ставшие истоком мощной *южнорусской волны* в постсоветском актуальном искусстве. Из всех этих замечательных мест до наших дней дожил только С. на Пушкинской, 10 в Санкт-Петербурге — и то, уже легализованный властями как арт-центр, с мастерскими, галереями и концертной площадкой.

Для сквоттерства, как и прежде, существуют две серьезные опасности — полицейское насилие и постепенное приручение социумом. Один из возможных вариантов выхода нашли в Италии, где С. превращают

в социальные центры — по форме нечто вроде клубов по интересам при общественных организациях ультралевого толка. Вывеска меняется — суть остается. Для бывшего СССР такой путь, увы, не видится перспективным. Городские власти научились ценить собственность, превратив ее в источник крупных, и, как правило, криминальных доходов. Политика, соответственно, так и не обрела неформального, автономистского статуса, окончательно перейдя в офисы крупных компаний и кабинеты чиновников, — ни то, ни другое пока что захвату не поддается. [Д. Десятерик]

СМ.: Автономизм, Андерграунд, Социальные центры, Хиппи.

СКЕЙТБОРД (англ. skateboard, сокращ. скейт) — доска на роликах для катания по твердой поверхности. На улицах СССР появился в 1980-х годах. Очень быстро оформилось своего рода движение скейтбордистов. Пестрые подростки, балансирующие на странных досках, смотрелись в асфальтовой советской реальности экзотично. Это был, по крайней мере, тогда, не совсем спорт, скорее, легкое фрондерство наподобие ношения джинсов, что подтвердилось и реакцией наиболее активной тогда части общества — *гонимых*. Молодежь из пригородов не делала различий между, например, *хиппи* и скейтбордистом и с одинаковым усердием била и тех, и других.

Любопытно проследить трансформацию явления по кинофильмам. Так, в нашумевшем перестроечном «Меня зовут Арлекино» компания городских «чистильщиков» нападает на группу скейтовой ребятни и разгоняет их привычным способом: дубасит и выбрасывает доски. Спустя несколько лет в филь-

ме американского независимого режиссера Ларри Кларка «Детки» (1995) молодежь не только катается на С., но и избивает ими до смерти не понравившегося сверстника. С. здесь — не вид спорта или так называемого «здорового досуга». В фильмах Кларка С., равно как и *наркотики*, групповой секс и спонтанная жестокость — признаки особой резервации «деток», самоценной настолько, что кажется вообще отдельной реальностью, с миром взрослых не пересекающейся.

При всех преувеличениях Кларка, за ним нельзя не признать некоторую правоту. Серьезным спортом скейтбординг пока не стал. Но доски на колесиках — привычная картина для центра любого крупного города; вместе с роликовыми коньками, маунти-байком и брейк-дансом они стали частью уличной *хип-хоп*-субкультуры. И, соответственно, есть враги — как и при СССР, коротко стриженные и агрессивные, только лишь переименовавшиеся из гопников в *скинхедов*. Вопрос аксессуара в молодежной среде — ни много, ни мало, вопрос мировоззрения. С. не может быть оружием по определению. Он всего лишь учит держать равновесие. Неплохая практика для будущих революционеров. [Д. Десятерик]

СМ.: Рэп, Хип-хоп, Экстрим.

СКИНЫ (скинхеды, от англ. skin-heads — бритоголовые) — молодежная субкультура, объединенная определенным набором имиджевых (стрижка под ноль, высокие тяжелые ботинки марок «Гриндерс» и «Мартенс», армейские брюки хаки, подтяжки, куртки без воротников) и поведенческих (крайняя агрессивность) проявлений. Идеология же различных С.-группировок диаметрально противоположна.



Ларри Кларк (1943, Тулса, Оклахома) — американский фотограф и кинорежиссер. Мотивы и образы его скандальных фотосерий легли в основу большинства его фильмов, из которых наиболее известны «Детки» (1995), «Еще один день в раю» (1998), «Садист» (2001), «Кен Парк» (2002). Его фотографии и фильмы изобилуют насилием, в них много откровенных — вплоть до порнографии — сцен. Произведения Кларка неоднократно вызвали скандалы, получали возрастные категории, препятствующие их прокату в США.

Скинхедство зародилось — со всем набором аксессуаров — в иммигрантских кварталах крупных городов Великобритании, в среде молодых выходцев с Ямайки. Первые С. выполняли в общине функцию своего рода молодежной дружины — разгоняли наркоторговцев и устанавливали социальную справедливость. За локальные этнические рамки движение вышло к началу 1980-х, на волне спада панк-революции. К стилевым отличиям в одежде добавилась и специальная «скиновская» музыка — ойкор; впрочем, зачастую бритоголовые «присваивают» себе звезд других направлений, как это произошло с английскими панк-рокерами Exploited или исполнителями ска, близкого афроамериканскому регги, — Bad Manners. Немногочисленных девушек-С. называют обычно «челси» (chelsea).

Наиболее распространено представление о С. как об ультраправой, фашизированной прослойке. В СНГ, к сожалению, это действительно так. На родине движения, а также в США и в целом на Западе иная ситуация. Нацистское крыло — его еще часто называют White Power («Белая власть», лидер — Ян Стюарт), конечно, достаточно сильно. Но не менее влиятельны левые бритоголовые. В Италии распространены red skins — красные бритоголовые, активно сотрудничающие с другими леворадикалами. К наци-С. отношение крайне отрицательное — согласно воззрениям «красных», культура скинхедов в основе своей пролетарская и многонациональная. В Британии похожие позиции занимает мощная группировка SHARP (Skinheads Against Racial Prejudices — «Скинхеды против расовых предрассудков») — по их мнению, ультраправые вообще не имеют

отношения к движению С. Враждебны чернорубашечникам и канадские RASH (Red Anarchists Skinheads — «Красные скинхеды-анархисты»). Как правило, такие группы противодействуют уличному нацизму, составляют наиболее активную часть антиглобалистских и пацифистских демонстраций. Существуют свои бритоголовые и у неевропейских этносов — например, С.-евреи (этого феномена касается, в частности, фильм «Фанатик» американского независимого режиссера Генриха Бина). Четкого структурирования по типу партий вышеперечисленные группировки избегают, как, впрочем, и их враги из правого лагеря.

Интенсивное распространение С. на территории бывшего СССРистики связывают с событиями октября 1993 года в Москве. Именно тогда молодежный стихийный патриотизм, не найдя себе достаточно-го применения в ультраправых организациях наподобие Русского Национального Единства, выплеснулся на улицы. Что интересно, в России скинхеды подтвердили свое реноме движения по преимуществу рабочего, с той лишь разницей, что дети постсоветских пролетариев лишены даже отдаленных признаков классового самосознания и причины своих бед видят исключительно в «инородцах» или просто тех, кто выглядит не так, как они. Иными словами, стиль и агрессия бритоголовых идеально вписались в обычай (пост)советского *гонимчества*. Гопоте, по сути, не пришлось даже особенно меняться внешне — разве что переоделись из спортивных штанов в хаки. Впрочем, довольно быстро к С. примкнули и некоторые бывшие панки, как это произошло, к примеру, в Киеве.

Ныне основную массу С. составляют молодые люди от 14–16 до

20–22 лет, преимущественно выходящие из рабочих кварталов и окраин, школьники, учащиеся техникумов, студенты высших учебных заведений. Есть свои издания — «Стоп», «Ударь», «Русский хозяин», «Уличный боец», и рок-группы — «Коловрат», «Штурм», «Вандал», «Коррозия металла», «Скинхейт», «TNF» (Москва), «Секира Перуна», «Лысый медведь», «Драг нхт» (Украина). Согласно официальным данным, в России насчитывается от 15 до 20 тысяч С., из них 5 тысяч (под водительством около 100 лидеров) приходится на Московскую область и 3 тысячи — на Санкт-Петербург, однако движение, несомненно, шире. Практически в каждом более-менее крупном российском городе есть группы бритоголовых. Идеологи движения даже утверждают, что Россия в этой области лидирует.

Скинхедство достаточно хаотично — каперы, наци-С., мифическая «ОБ-88», традиционная White Power, но идеология одна и та же, расистская. Согласно заявлениям российских С., они противопоставляют себя «одурманенным и оболваненным пропагандой пофигистам, которые выбирают “пепси” и интернациональную культуру, жрут гамбургеры, лопают жвачку, отплясывают на кислотных тусовках». Однако главный, люто ненавидимый враг местных бритоголовых — иные национальности: азиаты, чернокожие, выходцы с Кавказа, а также *рэперы* и *хип-хоперы* — как носители чуждой афроамериканской музыки. Отсюда лозунги — «Россия для русских, Москва для москвичей» (запущен в обиход одной из первых российских ой-кор-групп «Крег»), на Украине, соответственно, «Украина для украинцев». Методы у С. одни и те же. Собираясь большими группами, они нападают на уступа-

ющего числом противника; втроем — пятером на одного — излюбленная пропорция. Чаще применяют тактику налетов — в метро или в любом ином публичном месте избивают первого попавшегося нерусского и быстро скрываются. Жертвами чаще всего становятся студенты-иностранцы либо сотрудники дипломатических и торговых миссий развивающихся стран. Более масштабные акции сами С. на военном новоязе называют зачистками. Это нападения большими отрядами на рынки или фестивали хип-хопа, провоцирование массовых драк на стадионах во время или после футбольных матчей. В последнее время в российской столице С. устраивают все более масштабные и кровопролитные побоища, с почти обязательными человеческими жертвами — как это было во время погромов на Царицынском и Кунцевском рынках, а также в центре Москвы после трансляции матча чемпионата мира по футболу Россия—Япония летом 2002 года. Обязательны также вылазки бритоголовых на 20 апреля — в день рождения Гитлера.

Из ультраправых организаций наиболее активно работает со С. Народно-национальная партия, чье молодежное крыло «Русская цель» возглавляет один из лидеров московских С. Семен Токмаков по кличке Бус. ННП обычно вербует среди бритоголовых новых членов, пользуясь недоверием последних к более традиционным патриотическим объединениям. На Украине сходным образом действовала Социал-национальная партия.

Таков путь любого С. — взрослея, он превращается или в рядового обывателя, или в фашиста. Альтернатива этому в виде массовых, популярных у молодежи анархистских или красно-скинговских движе-

Скины тоже бывают разные. Некоторые даже рисуют плакаты против скинов-фашистов:
www.interskins.antifa.net



ний, в России пока что мало влиятельна. Наблюдается определенная терпимость социума — бритоголовых, избивающих «цветного» среди бела дня, никто не пытается остановить, а пойманные С. отделяются небольшими сроками. Растущее число лысых голов сигнализирует о резком ультраправом крене, который может иметь уже в ближайшие годы совершенно непредсказуемые последствия для политической ситуации в Российской Федерации. [Д. Десятерик]

СМ.: *Гопники, Панк.*

СОЦ-АРТ — направление в советском и постсоветском искусстве, прежде всего визуального толка, основанное на обыгрывании реалий и знаков социалистического мира; единственная из отечественных творческих стратегий после 1932 года, безоговорочно признанная Западом. Для своего возникновения нуждался во временном и смысловом дистанцировании, а также в определенном стагнировании этих самых реалий. Оттого и развивался в так называемую «эпоху застоя» 1970-х годов, а ближайшим его предшественником и антиподом является феномен шестидесятничества, замешанный на сопливой совковой восторженности, убедительно доказавшей, что с врагом можно бороться только его же оружием, а возрождение авангарда — утопия.

Термин сформулирован Виталием Комаром и Александром Меламидом в 1972 году, для описания

собственного стиля, сочетающего холодноватый парадоксализм (отсюда — «музейный колорит» их многих холстов) и компрометирующую свой первоисточник бравурность (первые работы — портреты жен в плакатной манере, однако уже в «Раю» 1973 года появляется лик Сталина). При этом парадный «верх» в создаваемом артефакте постоянно корректируется бытовым «низом». По мнению Комара, задача С. заключалась в том, чтобы «поставить знак равенства между Мавзолеем на Красной площади и кучкой говна в коммунальной квартире». Однако если упомянутые мастера — в то время не признававшие себя представителями С. никого, кроме себя — равнялись преимущественно на изображение, то многие их современники — И. Кабаков, а особенно Эрик Булатов, отдавали предпочтение именно тексту: у последнего он приобретает противоестественную привлекательность («Слава КПСС», 1975). У других авторов на первый план выступает либо гипнотическая сексуальность (А. Соков, М. Чернышев), либо образ усугубляется вербальным поносом (Г. Донской, В. Скерсис, М. Рошаль «Мы качаем красный насос!», 1975). Как сказал один из главных теоретиков С. Борис Гройс (он, кстати, еще в конце 1980-х годов считал С. завершенным как направление), «все работы художников или писателей С. демонстрируют... исходную и нередуцируемую амбивалентность непосредственного и идеологического, видимого и текстового».

Наиболее адекватно С. выразился в живописи, графике, скульптуре (где его примеры порой спонтанны, вроде статуи-гибрида Ленина-Зюганова, созданной в 2003 году для дома-музея лидера современной Компартии России; ранее — эмали

Соцартковский проект
Комара и Меламида





Кабаков Илья
(р. 1933, Днепропетровск) — советский художник, мастер инсталляций, график (проиллюстрировал около 100 книг). Сын бухгалтерши и слесаря (который в детстве его «колотил нещадно»). Учился в Суриковском художественном институте в Москве (1951–1957). Классик соц-арта (хотя называют его и представителем «русского поп-арта» и концептуализма), творчески воссоздавший «феномен коммуналки», по его собственному выражению, «чудовищное тесто коммунально-речевое китча». Июлем 1970 года датируется рождение «альбомного жанра» (с 1975 года практикует их квартирную демонстрацию и семинары с участием 15–20 человек). Эмигрировал на Запад. Участник престижных международных экспозиций: Венецианские биеннале (1988, 1993, 2003), Кассельская «Документа» (1992), инсталляция в МОМА и др.

Б. Орлова, Р. Лебедева). Известны прецеденты в декоративном искусстве (эмаль Ларисы Резун-Звездочетовой «Телефонный номер», 1994; так называемая «Живопись на платках», созданная группой «Перцы» в 1990–1995 годах) и даже *боди-арте* (киевский художник Н. Трох стилизовал свою внешность под Ленина, используя это и в своем фототворчестве). Менее — в литературе (плодовитый Д. Пригов, повесть «Омон Ра» и некоторые рассказы В. Пелевина, проза В. Сорокина в начале 1980-х годов) и кинематографе, обычно *параллельном*, например, «Репортаж из страны любви», реж. П. Поспелов (1989). Однако в последнем случае сама динамическая природа кинообраза становится препятствием для утверждения поэтики С. с ее нарочитой кондовостью, нелепым наивом, дешевым оптимизмом. Как только в действие вступает страсть обличения, что естественно в эпоху перестройки, С. теряет все свои отличительные качества при внешнем подобии артефакта, что нередко происходит в 1990-х годах.

Хотя С. и считается исключительно здешним (восточнославянских территорий) явлением, но нечто подобное наблюдается и в искусстве стран, переживших тоталитарное прошлое (немецкий фильм «Гуд бай, Ленин!», реж. В. Беккер) либо же справедливо опасных для тоталитарной перспективы (роман С. Льюиса «У нас это невозможно», 1935; «Портрет М. Тэтчер» Х. Хааке). Однако всем этим примерам не хватает нужного градуса остранения, репертуар привлекаемых образов скуден, авторский талант расходуется исключительно в сатирических целях. Сатира же в классическом С. представляет только низший уровень интенции,

если не исключается вовсе. Исключение из этого правила — новеллистика Ха Цзиня, американского прозаика китайского происхождения, как раз ввиду своего среднего знания английского языка достигающего соцартовского эффекта при описании казусов маоизма. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: Дискурс, Концептуализм, Постмодернизм, Стёб.

СОЦИАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ («centro sociale») — сеть неофициальных центров социальной помощи в Италии, созданная и поддерживаемая леворадикальными молодежными организациями. Возникла в 1980-х годах путем трансформации *сквоттерского* движения. Собственно, большая часть С. Ц. размещена в сквотах, однако специфика здесь несколько иная. Ниже — некоторые впечатления автора этой статьи от посещения двух С. Ц. в Милане.

Первый С. Ц. выглядел как обычный, слегка отремонтированный дом. С одним отличием — всю стену занимала мастерски нарисованная гигантская физиономия капиталиста в цилиндре и с толстой сигарой во рту, который, пытаясь, лезет из-за обшарпанного заборчика прямо на зрителя. Этот Центр, как удалось узнать, уже легализован властями, то ли как общежитие, то ли как ячейка молодежного досуга. Подъезд напоминал галерею *граффити*, двери лифта вообще хотелось выломать и забрать на память как почтовую открытку о мировой революции. Отдельно рядом с подъездом на первом этаже — прокуренная комната. Длинный стол, галдящая орава. Всем героям вечера — заметно за двадцать. Стены сверху донизу оклеены прокламациями, плакатами и репортажными фото. Натуральная история герильи в кар-

тинках. Невероятное количество проявлений солидарности: с народом Палестины, с Кубой, с курдами, с басками, с прочим этнографическим пролетариатом. Тут же — подпольная библиотека, залежи злобного подрывного чтива. Народ за столом насмешливо соглашается на мое фотографирование (хорош гусь, из СССР приехал красный уголок фотографировать!). Пьют, вскрывают арбуз, курят. Передают косяк и мне; скверная, однако, у итальянцев привычка — замешивать *траву* с табаком. Курим, дым клубами, дверь нараспашку, и всем пофиг, мне в том числе — в родной стране я бы уже закрылся на несколько запоров.

Второй «центро социале» носил имя композитора «Леонкавалло». Подъезжали очень долго по огромному бетонному желобу — тут уже граффити на десяток метров ввысь, на сотни в длину, сплошным полотном. «Леонкавалло» — один из первых сквотов в Италии, появился еще в 1974 году. Власти его, в конце концов, разогнали, и тогда молодежь захватила пустующую фабрику, где отбивает атаки полиции уже не первый год. Вообще, все С. Ц. появляются по сквоттерскому сценарию: просто группа активистов захватывает бесхозный дом и крышуется какой-либо общественной организацией.

Впрочем, тот же «Леонкавалло» имеет отдаленное подобие центра развлечений. На входе берут плату — около пяти долларов. Внутри — столпотворение вавилонское. Толкотня всех и всяческих *тусовщиков*, нацменьшинств и возрастов. Сразу слева за стеклом, под яркой тепличной лампой в горшках — нежные ростки конопли. Впрочем, меня заверили, что официально продажа травы на территории Леонкавалло

запрещена. Сама тепличка при входе в книжный магазин, там весь цвет печатного радикализма, но много и просто хороших книг, уцененных. Попался на глаза итальянский Пелевин — «Жизнь насекомых». Продажи травы действительно не наблюдалось. Так, сущий пустяк, — прямо в магазине стоит стеклянный чан с краником, налитый граппой вперемешку со знакомым растительным материалом, и двое пацанов продают эту марихуано-граппу плюс пиво в бутылках с классическим пятилитником на этикетке. Ну, и насчитать хотя бы трех человек без самокрутки, трубки или кальяна во рту тоже было сложно.

Далее — чилл-аут, отгороженный полиэтиленом закуток, озвученный трип-хопом и смягченный подушками. Наискось от магазина, сквозь черный проем — два огромных размалеванных полутемных зала, бывшие фабричные цеха, в одном гремит транс, в другом — хаус. В программе следующего вечера — *диджеи* из московского «Аэроданса».

Путешествие Алисы в страну чудес. Столовая — социальные блюда, социальные цены менее двух долларов; для Италии — просто смех. Вообще, любой крупный С. Ц. как государство в государстве: официальные законы не действуют. Цены сверхнизкие потому, что здешняя бойкая торговля просто не платит налогов: надпись на майке одного социального — «Always duty free». Во дворе — на газонах растут пахучие кусты той же канобинольной породы в человеческий рост, рядом с лотков продаются благовония, майки, фенечки, кассеты. Еще несколько залов. В одном — самозабвенным кружком шаманит полдесятка барабанщиков. В другом полутьма, разноцветные люди, долговязые чернокожие в беретах, оставившие свои

автоматы в гардеробе, отплясывают под «Legalize it!» Боба Марли, дым щиплет глаза.

Наконец, вполне благоустроенное кафе. Выпиваем-покуриваем, какая-то итальянка с нервным тиком на красивом лице долго и сердито допытывается, почему я не пишу о проблемах украинских *нелегалов*. Оказывается, пару лет назад городские власти провели зачистку окраин и выбросили много въезжего люда на улицу. «Леонкавалло» подобрал часть из них, в том числе много украинцев, помог с жильем и работой. Через несколько минут меня знакомят со Светой, которая все подтверждает. Она живет в Италии уже три года, говорит с заметным акцентом, забывает слова. Окончила Черновицкий университет. Въехала не вполне законно, оказалась на улице. При «Леонкавалло» ее пристроили на кухне, сейчас она помогает готовить при какой-то приличной ресторации. Хозяева попались нормальные, помогли с натурализацией, уже и документы готовы...

Форма С. Ц. представляется более продуктивной, чем сквот, ибо итальянские активисты научились избегать главной опасности — обуржуазивания, рано или поздно губящего захваченные территории. Очевидно, «центро социале» выполняют сразу роли и точек досуга, и ячеек левых организаций, и библиотек, и центров адаптации иммигрантов, и, по всей совокупности функций, очагов сопротивления истеблишменту. И в этом формате опыт итальянцев может пригодиться на постсоветском пространстве, где С. Ц. способны занять пустующую нишу движения гражданских инициатив в его наиболее радикальном варианте. [Д. Десятерик]

СМ.: Автономы, Анархисты, Коммуна, Сквот.

СРАМНОЙ РОК — название, которым в начале 1990-х годов *рок-критика* обозначила ряд довольно разных групп, активно использующих в своих текстах *ненормативную лексику*. Наиболее известные срамные рокеры прошедшего десятилетия — московские группы «Хуй забей» и «Александр Лаэртский бэнд», ныне к таковым можно отнести «Ленинград» (Санкт-Петербург) и Захара Мая (США—Россия—Украина), элементы С. Р. встречались в 1980-х годах у московской концептуальной группы «ДК».

Правомерность выделения С. Р. в особое направление диктуется тем, что, в отличие от большинства рок-музыкантов, использующих *мат* лишь как один из элементов творчества, «срамные» строят свои тексты преимущественно вокруг ненорматива и ситуаций, в которых обычно матерщина используется чаще всего. Персонаж срамных песен — маргинал, неудачник, возмутитель спокойствия, «алкоголик и придурок» («Ленинград»), эротоман, часто невменяем до полного сумасшествия, совершает немотивированные поступки, акты насилия. При этом важно отметить отличие С. Р. от *панк-рока*, использующего похожие приемы. Обсценная лексика в панке, как и в остальной рок-музыке — лишь одно из средств привлечения внимания, рассчитанное на моментальную реакцию аудитории. Гораздо более сильным приемом здесь остаются энергия и жесткость музыки, общая агрессия подачи, *анархизм* — важно не то, что поют, сколько сам вопль, импульс разрушения.

С музыкальной точки зрения С. Р., напротив, мягок и в каком-то смысле консервативен. Здесь не услышишь гитарного рева. Равные права обретают сугубо «нероковые»

скрипка и аккордеон, трубы и слащавые синтезаторы. С. Р. активно используют традиционные жанры и формы — романс, самодеятельную балладу, марш, вальс, эстраду пятидесятых, фольклор. Вокал отнюдь не звериный, напротив, нежный, не лишенный романтических тонов и даже мечтательности (как у того же Лаэртского); хрип Сергея Шнурова («Ленинград») — это, скорее, часть все того же имиджа побитого жизнью бродяги. Никакой грязи в записи — даже на домашней студии «Хуй забей» научились достигать вполне приличного качества звука. Все ради одного — донести текст до слушателя четко, ясно и без искажений. Ибо именно текст, его коленца и конструкции, сочетания сюжетов с выражениями и выражений с плавной лиричной музыкой — главное достоинство С. Р.

Результатом становятся стопроцентные хиты, пропитанные, совсем по Бахтину, низовым, карнавальным остроумием. Слушать С. Р. смешно — за это его и ценят. Музыка здесь, стоит повторить, второстепенна, на первом плане текст и безудержное раблезианство.

И, как ни странно, именно потому у С. Р. более обширное будущее, чем у безвременно скончавшегося «большого» рока. По всем своим составляющим музыкальный «срам» приближается к кабаре, с его непристойностью, жизнелюбием и мультикультурностью. Недаром уже и герои неокабаретной музыки Британии Tiger Lillies записывают альбом с Сергеем Шнуровым. С. Р. будет всегда из-за того, что, в русском языке по-прежнему существует масса табу, которые даже после всех перемен и потрясений никуда не ушли. До тех пор, пока существует это лингвистическое целомудрие — людям будет интересно слышать забо-

ристые построения со сцены, а значит и найдется, кому их сочинять.

[А. Десятерик]

СМ.: *Мат, Панк, Провокация, Рок, Цензура.*

СТЁБ — тип вербальных отношений в паре субъект-объект, предполагающий осмеивание и вышучивание второго первым. При этом объектом может быть не только человек, но и животное, группа людей, общество, любой предмет, явление материального мира, конкретная идеология, религия и т. д.

С. сродни *гонеvu*, однако, в отличие от него, имеет адресность, более остроумен и осмыслен. Если *гонеvu* часто становится литературным приемом, то С. (он может быть и письменным, и устным) органично вписывается в сатирический, юмористический *дискурс* и чаще применяется в журналистике, *роке*, *хип-хопе*. Тем не менее выступление профессионального юмориста — уже шоу-бизнес. Ведь С. — занятие абсолютно бескорыстное, любительское в лучшем смысле. Задачей является не столько издевательство над объектом, сколько представление его в пародийном, сниженном виде, разгрузка от излишнего пафоса, с одной стороны, и пошлости — с другой.

С. невозможно выделить в отдельный жанр. Скорее, это интонация, приправа, проявление определенных эмоций. Однако чувство меры и вкуса здесь необходимо, как и везде. Неудачно стебущийся воспринимается как надоедливый записной остряк, зато меткий С. и смешит аудиторию, и воспринимается самым адресатом без особого напряжения — при наличии, конечно, чувства юмора. Впрочем, даже и без одного последствия для стебальщика не могут быть слишком тяжелыми,

ведь прямых оскорблений или клеветы С. не содержит. Именно поэтому С. стал одной из форм эстетического сопротивления в позднем СССР, с успехом применялся как в массовых жанрах, наподобие рок-музыки, так и в среде *концептуалистов*. Более того, ближе к 1980-м годам появились почти полностью построенные на С. стили — *соц-арт*, унаследовавший многие приемы концептуализма, и особое «концептуалистское» направление в роке, в котором преуспели арт-группа «Мухоморы», выпустившая великолепный «Золотой альбом» (позже трансформировались в ансамбль «Среднерусская возвышенность», стебавшийся не менее метко), студийная группа «ДК» и отделившиеся от нее насквозь стебовые «Веселые картинки»; С.-экспериментами занимался и лидер пост-панк-команды «Гражданская Оборона» Егор Летов в своем проекте «Коммунизм». Это лишь наиболее заметные примеры; в целом С. был центральным элементом советской рок-музыки наряду с пафосом ниспровержения и мизантропией, в ущерб, правда, музыке как таковой. В любом случае, «стебоопасные» направления в искусстве сошли на нет после исчезновения главного объекта С. — СССР, а энергия зубоскальства перешла на профессиональную эстраду. Что до нынешних субкультур, то их носители в большинстве беспроблемно серьезные.

Хотя, конечно, яркие образчики С. и гона встречались изредка и после 1991 года. Стоит вспомнить акции группы «Экспроприация территории искусства» (слово «хуй» телами на Красной площади) или передачу «Тихий дом», где Сергей Курехин доказывал, что Ленин — гриб. В XXI веке, увы, методы С. перенимает скучная публика —

имиджмейкеры, политики и политехнологи, — в их исполнении, при сохранении формы, суть испаряется. Но, когда телега увязает в болоте, необходимо стегать изо всех сил, чтобы выбраться на твердое место. В России таких болот хватает. Так что — были бы стебари, а С. сыщется. [Д. Десятерик]

СМ.: Гонево, Панк, Рок, Срамной рок, Концептуализм.

ТАКТИЧЕСКИЕ МЕДИА — альтернативные средства массовой информации, выражающие точку зрения групп меньшинства, по тем или иным причинам не представленную в *мейнстримных* прессе и ТВ. По утверждению теоретиков — «медиа кризиса, критики и оппозиции», рассчитанные на «активность и соучастие» (О. Киреев).

Со времен первой мировой войны на мировом рынке информации утвердилась тенденция утраты свободы прессы. В боевое время газеты и радио стали рупорами психологической войны и пропаганды, в мирное — инструментом обоснования внутренней политики. Благодаря работе частных и государственных пиар-контор СМИ даже в подборе информационных поводов начали руководствоваться предложениями, сформулированными за пределами редакций.

На Западе по-настоящему свободны солидные газеты с устойчивой репутацией и определенным кругом покупателей, вроде *Mond* или *Guardian*. В целом же СМИ отражают позицию крупных корпораций, в первую очередь электронные, зависящие от состоятельных инвесторов, рекламодателей и не прямых субсидий государства. Происходит это, поскольку конкурентная борьба в сфере информации требует возрастающих вложений; важная при-

чина затрат — взрывной прогресс в области технологий. Качество изображения, развлечения и информирования публики, выигрыш во времени напрямую зависят от технических новинок. Гонка информационной вооруженности делает вещателей и, в меньшей степени, газетчиков, зависимыми от инвесторов.

С другой стороны, постоянный прогресс приводит к тому, что технологии быстро превращаются в морально устаревшую рухлядь, которую можно приобрести почти даром. Так, в Голландии в начале 1990-х годов началось движение информационного *сквоттерства*. Группы активистов за бесценок производили радикальные программы и подключались к кабельным каналам. Программы включали социальные клипы против строительства европейских автобанов, информационные выпуски и даже малобюджетные комедийные шоу. Сегодня радикальные организации поднатерели в производстве пропагандистских фильмов. И это не только заунывные рассуждения о политике в духе телеобращений Усамы бин Ладена, но и динамично смонтированные документалки. Например, очень впечатляет недавно снятая в стиле голливудского полного метра полчасовка британских троцкистов «Восстание (против) Подушного Налога». Весь фильм под жизнерадостный *хип-хоп* недовольные британцы азартно бьют полицейских, рушат витрины и жгут автомобили. Комментарий минимален и присутствует в форме интервью участников событий и как бы случайно записанного матерного трепант монтажеров.

С того момента, как достижения техногенной цивилизации стали доступны рядовым «чайникам», коммерческие масс-медиа утрачивают монополию, к которой шли с начала

века. Кроме того, общество со слабой и неквалифицированной внутренней критикой обречено на загнивание (пример тому — «управляемая демократия» в странах бывшего СССР). Посему альтернативные СМИ развиваются практически во всем мире. Нишу заполняют как агенты *системы* и «грантоеды» из неправительственных организаций, так и отпетые бунтари. Благодаря компьютеру и пакету общедоступных программ любитель может смакетировать газету или создать плакат. Когда глобальные политические идеи умерли, малые политические *группы*, защитники демократических ценностей получили прекрасный пропагандистский инструментарий.

Это — как временные тематические сайты, политическое видео, плакаты, листовки, так и интернет-расылки и даже злободневные политические анекдоты и старый добрый *самиздат*: Т. М. являются его частичной реинкарнацией. В африканской глуши, например, лавочники вывешивают на дверях сводки важных новостей, чтоб грамотные прочитали и рассказали неграмотным. Понятно, что такая сводка составляется не по принципу важности событий для выпускающего редактора CNN, а исходя из местных реалий.

В развитых странах уже вполне реально получить не просто текст или фотографию, информирующую о событиях, замалчиваемых мейнстримными СМИ, но даже «скачать» по *Сети* и просмотреть специализированную телепередачу. Т. М. стали одним из основных средств критики глобализации и настоящего установления демократии — словом, а не сверхточной ракетой. [В. Задирака]

СМ.: *Самиздат, Сеть, Телевидение.*

ТАТУ — рисунок, наносимый на кожу человека. По некоторым данным, традиция возникла семь тысяч лет тому назад.

С помощью надписей и рисунков создается визуальное высказывание, описывающее биографию, мировоззрение или общественный статус обладателя, принадлежность к профессиональной, религиозной, этнической группе. Рисунок либо накалывается, либо выцарапывается, в образовавшиеся ранки вводится краситель. Аутентичные Т. в виде узоров, растительных орнаментов называются трайблами (от англ. *tribal* — род, племя). Первоисточник — полинезийская культура, в которой такие узоры служат различающими признаками. К чисто русским трайблам можно отнести Т. рода войск, различных подразделений МВД, ФСБ, тюремные, где можно выделить свои касты: воры в законе, паханы, авторитеты, отрицалы. Самовольное нанесение таких Т. карается.

Самые захватывающие сюжеты и формы Т. (хори-моно) подарила миру Япония. Ныне в чести также вариации на тему *киберпанка* (био-механики) — дикая смесь сюрреализма, экспрессионистской графики, готических, барочных и *комиксовых* образов. Прародитель стиля — всемирно известный художник Гигер («Оскар» за работу над фильмом «Чужой»). Каждый татуировщик понимает его по-своему, отсюда разнообразие сюжетных линий. В таких эскизах неожиданно возникают символы, заимствованные из древних Т.-культур. Тем самым киберпанк-Т. как бы защищают не только от опасностей, существующих издревле, но также от напастей сегодняшнего дня. [К. Ефимова]

СМ.: *Боди-арт.*

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ — театральная система, созданная и реализованная французским режиссером, актером, художником, поэтом и писателем Антоненом Арто.

Понять, что представляет собой Т. Ж., невозможно без фигуры его основателя. Антонен Арто (1896–1948) всю жизнь разрушал границы, доходил до крайних пределов. В своих исканиях он разошелся даже с сюрреалистами, в чьих рядах он был одно время (1925–1926) центральной фигурой, главой Сюрреалистического бюро исследований. Он написал сценарий первого в истории сюрреалистического фильма «Раковина и священник» (1927), предшествовавшего «Андалузскому псу» Луиса Бунюэля. Что характерно: отлучение от радикальнейшего на тот момент движения состоялось по обвинению в тяге к разрушению (!) Арто понимал *революцию* как изменение сознания, а не как политическое восстание (по Андре Бретону) — и в том, кстати, определил свое время на многие годы.

Все самые удивительные, странные, шокирующие события в жизни Арто никогда не были просто игрой, идеологическим эпатажем, чем часто грешила группа того же Бретона. Все исходило из особенностей самого Арто — безумного гения театра. Даже в своем недуге, он остался ни на кого не похожим — страдал глубокими *галлюцинациями*, приступами ярости и немотивированной агрессии, во время которых становился опасен для окружающих; однако психиатр, наблюдавший его, убедился, что при всем этом Арто сохраняет интеллект, и даже диагностировал у него особую форму *шизофрении* — парафрению.

С жестокостью, по Арто, связано любое действие, особенно творческий акт. Жестока в высшем значе-



татуировка в духе
Т. хори-моно



Антонен Арто

нии слова античная драматургия, на которую Арто опирался во многих своих построениях, жесток как тарсис — очищение страдания и боли путем их глубокого переживания. Эти принципы Арто воплощал в первую очередь в собственной актерской работе. Все очевидцы его ролей сходятся на том, что он был эмоционально обнажен, сжигал себя в каждой партии, прибегал к самым изысканным и экзотическим средствам, к восточному театру, для усиления характеристики своего героя мог пройти по сцене на четвереньках, шокируя постановщика спектакля. Короткое время (июнь 1927 — январь 1929 года) существовал и возглавляемый Арто театр «Альфред Жарри», каждое из представлений которого вызывало острые дискуссии и скандалы. Сначала спектакли ставились в сюрреалистической эстетике — на сцене создавалась особая, сновидческая реальность, а последние постановки («Виктор, или Дети у власти») являли собой жестокий трагигротеск, построенный на смешении прекрасного и физиологического.

После закрытия «Альфред Жарри» Арто в начале 1930-х годов провозглашает Т. Ж. как форму нового, недоступного прежним сценическим системам, тотального воздействия на человека и раскрытия его духовных возможностей. Средство для такого раскрытия — жестокость как сила всеобщего, в том числе творческого воздейст-

вия. Постоянное расширение границ крутицкого театра привело к превращению самой жизни художника в Т. Ж. Больной, он прибывает в 1936 году в Мексику, чтобы в глухой индейской деревушке участвовать в ритуале с употреблением сильнейшего *галлюциногена* пейотля. Этот опыт дал ему возможность говорить о счастливом избавлении от собственного тела. Лекция об этой поездке в мае следующего года в Брюгге превращается в демонстрацию ненависти к публике и провокационное поведение, что привело к расторжению помолвки Арто с Сесиль Шрамм. Он ассоциирует себя с Иисусом Христом, подлинным Распятым в духе Ницше, утверждает, что нашел в Ирландии Святой Грааль. Будучи пациентом различных психиатрических клиник, сочиняет стихи на своем собственном, никому не ведомом языке. Последнее его публичное выступление, в Париже, в январе 1947 года, где Арто должен был читать свои поэмы, превратилось в описание сеанса электрошоковой терапии, двухчасовой безумный монолог с криками, отчаянной жестикуляцией и финальным бегством протагониста. А незадолго до смерти он сводит счеты с самим Провидением, записав радиопередачу «Покончить с Божьим судом», где, аккомпанируя себе на разных музыкальных инструментах, оскорбляет Христа, церковь и христианские обряды.

Некоторые аспекты Т. Ж. в изложении Арто таковы: «Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание... За пределом области музыки приходится искать инструменты и механизмы, сделанные из

особых сплавов и новых соединений металлов, способные издавать нестерпимые, душераздирающие звуки и шумы при иной протяженности октавы... Театр кровав и бесчеловечен, как сновидения и грезы, не случайно, а ради того, чтобы выразить и внедрить в наше сознание идею вечного конфликта и спазма, когда жизнь ежеминутно пресекается, когда все во вселенной поднимается и враждует с нами, отвергая наше состояние организованных существ; ради того, чтобы в конкретных и актуальных формах навсегда сохранить метафизические идеи некоторых Мифов, мрачная жестокость и энергия которых достаточно ясно говорят об их происхождении и содержании... Все, что есть в любви, в преступлении, в войне и в безумии, театр должен нам вернуть, если он желает снова стать необходимым... Я предлагаю театр, где зритель находился бы под гипнозом сильных физических образов, поражающих его восприятие, где он чувствовал бы себя так, будто его закружил вихрь высших сил... театр, вызывающий транс, как вызывают транс танцы дервишей...» (цит. по: *Арто А. Театр и его двойник*. СПб., М., 2000).

Арто опирается на тогда еще *маргинальную* традицию, исходящую от де Сада: любые ситуации заостряются до чрезмерности, выходящей сюжет и героев за пределы понятий о «реальном». Отсюда и принципиальный отказ от метафоры, коей так грешила театральная режиссура того времени. Арто предпочитает непосредственное название вещи, когда вещь вырывается из контекста — как здесь не вспомнить слова Оскара Уайльда о том, что ужаснее всего было бы увидеть цилиндр таким, какой он есть, вне слов и понятий, толкующих его. Именно этот ужас, эту жестокость первона-

чального значения вещей Арто считает крайне важными: «вещи начинают мстить за себя, и та поэзия, которой нет больше в нас и которую нам более не удастся обнаружить в вещах, начинает вдруг пробиваться с негативной стороны».

И, наконец, то, чего нет ни у де Сада, ни у сюрреалистов: Арто возрождает идею катарсиса. Жестокость в его театре — аспект трагического, ведущий к высокому потрясению зрителя. Для этого тело актера должно превратиться в «крик», то есть работать на пределе физических и психических способностей.

Влияние Арто на современный театр, на его лучшую, экспериментальную часть, очень велико. Постулаты Т. Ж. буквально захлестнули сценическую жизнь Запада в 1960–1970-е годы. Однако талантом, достаточным, чтобы воплотить крютическую методу в ее первоизданной мощи, обладали немногие. Отличился здесь, к примеру, американский Living Theatre, переехавший в Европу и сумевший дать несколько действительно сильных спектаклей (наиболее известный и шокирующий — «Голем»). Сгорала живая бабочка в финале спектакля «US» британского мэтра Питера Брука, потрясал публику бунт сумасшедших в его же спектакле «Марат/Сад». Напрямую с системой Т. Ж. соотносился Панический театр («Продуксьонес паникас»), созданный в Латинской Америке драматургом Фернандо Аррабалем, культовым (кино)режиссером Алехандро Ходоровским и Роланом Топором. Аррабаль считал важнейшим для театра дионисийское, мистерияльное начало, воплощаемое античным божеством — козлоногим Паном. Драматург мечтал о театре, где «юмор и поэзия, паника и любовь

составляли бы единое целое. Тогда театральный обряд превратится в цепь гуманоидных снов, что мучают по ночам компьютеры IBM». Основополагающими для панической эстетики были жестокость и черный юмор. Сам Ходоровский отмечал: «Я люблю уродов... Они прекрасны. По мне, скорее, обычные люди — чудовища, они все так похожи друг на друга... Я не могу быть реалистом; даже когда я иду по улице, я нахожу монстров». Уже первый «панический» спектакль «Сакраментальная мелодрама» вызвал скандал на театральном фестивале в Париже в 1965 году. В другой постановке Ходоровский выпускал из ящика полсотни голубей, а потом отрубал голову живой гусыне, после чего зал был вынужден наблюдать за ее агонией. Соответствовать «паническим» принципам Ходоровский стремился и в своих фильмах, могущих спровоцировать зрителей на драку в зале, а власти — на запрет ленты («Фандо и лис», 1968). Впрочем, с переходом Ходоровского в мейнстрим в 1990 году, паническое движение отошло в историю.

Наиболее последовательно заветы Арто, хотя бы в том, что касается работы с актером, воплотил польский режиссер Ежи Гротовский. Опираясь на свои познания в психологии, восточных религиях и режиссерское мастерство, Гротовский разработал систему максимального раскрытия возможностей актера. Даже в снятом на киноплёнку виде, его спектакли 1960-х годов поражают запредельным уровнем энергии — в сочетании с невероятной точностью жеста, интонации, малейших деталей игры. Исполнители в этом театре абсолютно владели телом и духом, могли создавать застывшие маски, пользуясь своими лицевыми мускулами. Дойдя до пре-

дела в том, что еще можно было показывать зрителям, Гротовский уединился в своей театральной лаборатории в итальянском городке Понтедера до конца жизни, где сосредоточился на чистом экспериментировании и педагогике. Непрофессиональную публику туда уже не пускали, а немногочисленные свидетели утверждают, что этюды, подготовленные под руководством самого мастера, по уровню исполнительской отдачи не имели аналогов в мире. Возможно, именно такой театр предполагал Арто.

В любом случае, Т. Ж. в опосредованном Гротовским виде стал базовой идеологией для множества студий, старавшихся также работать лабораторно, углубляясь в себя, взыскуя крютического превращения в крик, прорыва в невиданные театральные глубины. Успеха на этом пути достигли немногие, однако в целом осмысление опыта Арто и Гротовского благотворно сказалось на целом поколении актеров, которое пришло на сцены уже в середине 1990-х годов, имея в арсенале и прекрасную культуру сценической речи, и особые пластические таланты, и умение играть в сложной, барочной и ренессансной драматургии. Ныне на территории СНГ режим театра-монастыря успешно поддерживается разве что в Школе драматического искусства Анатолия Васильева. Однако, что интересно, жестокость — именно как крютическое, бытовое понятие — сейчас входит в актуальный, вроде бы социально ангажированный, театр — но уже через драматургию. Сюжеты документальных *вербатим*-пьес и остальной новой драматургии наполнены немотивированным насилием и невменяемостью, требуют максимальной открытости и отдачи от труппы.

Утверждать что-либо более определенное пока что рано. [Д. Десятерик]

СМ.: *Вербатим, Галлюцинация, Игра, Насилие, Психоделия, Шизоанализ.*

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — передача звука и изображения на расстояние с помощью направленного радиосигнала.

Исторический миф гласит, что первая телепередача запечатлела Гитлера на церемонии открытия Олимпийских игр в Берлине в 1936 году. Событие знаковое для нового изобретения, ярко подтверждающее его тоталитарную природу. Впрочем, первенство в массовом производстве телеприемников — телевизоров, а также во внедрении цветного Т. принадлежит оплоту либерализма, США. Так у государства и любых крупных экономических, политических, социальных формаций появился мощный инструмент для передачи и производства информации, идеально пригодный для манипулирования социумом. Т. охотно пользуются и демократические, и тоталитарные режимы; исключения составляют самые крайние случаи, наподобие «красных кхмеров» в Камбодже и талибов в Афганистане. В первом случае Т. отсутствовало, поскольку Пол Пот взял курс на общее уничтожение городской цивилизации, а во втором — предано анафеме как оружие дьявола. Обычно же многоканальная промывка мозгов невероятно удобна для достижения каких угодно целей, от военных до экономических и культурных, что с успехом было доказано как в СССР, так и в тех же США — во время подготовки к очередной войне.

Более того, со временем Т. стало не просто освещать, но и формировать события. Именно в расчете на

эфир совершается большинство *те-фактов*. Обмен резкими заявлениями по тому же Т. может привести к росту напряженности между государствами, спровоцировать массовые беспорядки. Современный потребитель — человек телевизионный. Вливая в него непрерывный поток рекламы, облегченного кино, тщательно расфасованных новостей, одномерных телешоу и прямых трансляций, Т. совершает важнейший акт замещения. Зритель оказывается в замкнутой комфортной реальности, где можно забыть о работе и семье, где проблем нет, а если они и возникают, то только в далеком городе (стране), или ложатся на плечи персонажей в экране. Момент сопереживания героям новостных сюжетов, конечно, есть, но горе их — это горе дальних, легко преодолимое в том же эфирном пространстве.

Что любопытно, на заре телевидения новому способу передачи информации прогнозировали блестящее будущее не на политическом, а на художественно-визуальном поле: де, Т. в ближайшие годы вытеснит кинематограф и театр, заберет всю аудиторию себе. Этого не произошло в первую очередь потому, что Т. не создало — да и не могло создать — собственную сетку жанров, свою эстетическую иерархию. Показываемые «в ящике» фильмы снимаются на киностудиях кинорежиссерами; понятие же телефильма (если даже его снимает режиссер калибра Феллини) — лишь частный случай фильма «целлулоидного». То же с телеспектаклями. Единственное нечто оригинальное — телесериалы, «мыльные оперы», тянущиеся годами. Впрочем, и они близки, скорее, к жанрам *комикса* или бульварного романа с продолжением. В 1990-е, правда, были предприняты попытки

интеллектуализировать телевизионное «мыло» с привлечением серьезных *артхаусных* режиссеров. В США таким образом появилась мистическая сага «Твин Пикс» под общим руководством Дэвида Линча, в Европе, в Дании, аналогично (и более убедительно) действовал Ларс фон Триер, сняв «Королевство» и «Королевство-2». Однако эти попытки остались исключениями, подтверждающими правило: для обоих режиссеров, при всем несходстве их методов, работа на Т. послужила лишь средством для повышения известности и последующего осуществления более масштабных, штучных кинопроектов.

Полноценный арт-продукт возник на внешней границе Т., в актуальном искусстве и кино, использовавшим телеэкран и принцип телетрансляции как одно из выразительных средств. Пионером был американско-корейский художник Нам Джун Пайк, зачинатель *видео- и медиа-арта*. Пайк превратил телевизор в обязательный, зачастую центральный элемент своих *инсталляций*. Причем, в отличие от многочисленных последователей, Пайк не ограничивает себя лишь рефлексиями на предмет манипулятивности Т. Телевизор в его композициях (как правило, архаичный маленький аппарат конца 1950 — начала 1960-х годов) — рамка иного, технотронный символ, ставший мембраной между зрителем и реальностью искусства. Некоторые образы не-

забываемы — к примеру, Будда, смотрящий в телеэкран на собственное отражение (прекрасная интерпретация известного буддийского сюжета о преодолении Бодхисатвой своего второго «я»), или поэтическое «Свечное ТВ» — свеча, горящая внутри опустошенного телеприемника. Работы Нам Джун Пайка, благодаря внешней простоте исполнения, вызвали настоящий расцвет подобных технологий в искусстве. Впрочем, очень скоро телеизображение стало синонимично видео, и ныне специфика Т. вытеснена операциями с записанным изображением.

В 1980-е годы немалую известность в рок-среде, *контркультурных* кругах в целом снискали артисты иного рода. Это — британская группа Psychic TV, составлявшая ядро международного движения «The Temple Of Psychic Youth» («Храм душевной юности»), основанного Дже-незисом Пи-Орриджем и Крисом Кристоферсоном (позже отошел ради руководства проектом The Coil).

Идеология «Храма душевной юности» представляла смесь оккультизма, *телемизма*, различных, преимущественно языческих мифологий и современных на тот момент технологий. Бывший *хиппи*, апологет *психоделической* революции, мистик, Пи-Орридж рассматривал Т. как один из способов освобождения сознания наряду с *наркотиками* или оккультными практиками: «Освободите ваше под-сознание, и оно даст вам более верное понимание картины мира, чем самый строгий анализ». Так, к примеру, в инструкциях Храма предлагалась медитация на покрытый вне-программной «рябью» телеэкран. Другое направление — музыка самих Psychic TV, ни на что не похожая, настоящая на шумах, атональных экспериментах, лирических

Видеоинсталляция
Нам Джун Пайка



Нам Джун Пайк
(р. 1932, Сеул, Южная Корея) — наиболее известный на сегодня медиа-художник. Учился музыкальной композиции, философии и изобразительному искусству в университетах Токио и Мюнхена. Первые выставки — начало 1960-х годов (Германия и США). С 1987 года живет и работает в Нью-Йорке и Дюссельдорфе, где является профессором Академии изящных искусств. Работы Нам Джун Пайка экспонировались на крупнейших международных выставках (Биеннале в Венеции, «Документа» в Касселе) и музеях современного искусства по всему миру.

балладах и непроходимой мрачности. Понятно, что и музыкальные издания, и хит-парады несгибаемых «психов» попросту игнорировали, на что те реагировали адекватно: «Когда нас называют аутсайдерами — это комплимент, поскольку это может означать, что мы еще на правильном пути. Все-таки мы еще не разучились думать и иногда нам удается пощекотать им нервы». Наконец, наиболее интересная часть «храмового» творчества — создание альтернативного телепродукта. Эта часть работы тоже имела идеологическое обоснование: «ТВ становится обрядом, языком племени... Мы намерены восстановить способность ТВ вводить зрителя в транс и наделять его могуществом. Мы намерены устранить экран пассивности и вновь войти в мир грез по ту сторону. Мы верим, что ТВ есть Современное алхимическое оружие, которое может оказать позитивный и кумулятивный эффект на Интуицию».

В том, что делали Пи-Орридж и компания, сказывалось влияние их близкого друга, известного английского режиссера Дерекка Джармена (снявшего один из своих ранних фильмов-перформансов целиком на музыку первой группы Пи-Орриджа и Кристоферсона Throbbing Gristle). Здесь и *галлюциногенные* клипы на отдельные песни Psychic TV, и законченные среднеформатные фильмы. Один из них, «Терминус», — поток шокирующих образов, в подчеркнuto документалистской манере повествующий об акте ритуального самосожжения. А наиболее масштабный акт телевизионного освобождения удался в 1987 году, когда подготовленная «Душевной юностью» программа (включала, среди прочего, «Терминус») была показана 14-миллионной аудитории

по Испанскому национальному Т. Более часа испанцы смотрели дикую смесь телепостановки с репортажем из «места, где пересекаются все дороги». «Место» напоминало одновременно лабораторию по производству чего-то глубоко запрещенного и капище доселе неведомой мистической секты. Образы мутаций, смерти и секса, обнаженные тела и черепа фантастических тварей настолько выпадали из обольняющего потока *мейнстримного* Т., что, думается, страна с сильными консервативными традициями этот вечер запомнила надолго.

В обращении к Т. проявилась амбивалентность группы Пи-Орриджа: считая и Т., и *наркотики* эффективными инструментами освобождения, «Храм» выступал против наркомании как таковой, — считая ее частью, в том числе, шоу-бизнес и основные СМИ. В пик последних были созданы собственные структуры: аудиолейбл Temple Records и система распространения информации через почтовую рассылку. Движение «Душевной юности» поддерживали группы в разных странах — Current 93 в Британии, White Stains в Швеции, I Rosemary's Baby в Италии, «Ночной проспект» в России и т. д.

Очевидно, по своей идеологии Psychic TV — законченные эскаписты в лучших традициях 1960-х годов: в ход идут не только наркотики, медитации или зашифрованные послания по почте, но и кинематограф, и классическая литература (всем адептам предлагался список рекомендованных книг, где, наряду с Уильямом Берроузом, числился, к примеру, Шекспир), и танцевальная музыка — именно Psychic TV выступили одними из создателей, наряду с The Coil, стиля *техно*. Пи-Орридж постоянно декларировал отвращение к реальности: «В леген-

дах викингов в самом конце истории именно волк пожирает землю. Можно надеяться, что так и произойдет, и мы сожрем землю, которая нам так не нравится... Наша основная политика заключается в том, что мы просто хотим делать то, что делаем, и если миру это не нравится, он может катиться к черту».

Увы, катиться к черту, вернее, срочно покидать Великобританию, пришлось Пи-Орриджу и его семье — ввиду реальной угрозы тюремного заключения по весьма сомнительным обвинениям в детской *порнографии*. После срочного переезда в США активность Дженезиса и неизменно поддерживавшей его в самых безумных начинаниях супруги Паолы сошла на нет, и проект «Душевного телевидения» на сегодня можно считать прекращенным.

Могущество Т. продолжает расти — любое мало-мальски значительное событие превращается в прямоэфирную постановку. Однако Т. — лишь инструмент, который (опыт Дженезиса Пи-Орриджа, попытки создания *тактических медиа* доказывают это) можно обратить в любую сторону. Недаром в программе самой радикальной группы 1960-х годов, йиппи (Международная молодежная партия), значилось требование многоканального, круглосуточного, бесплатного Т. Увы, силы, способной использовать теле-сигнал в целях, диаметрально противоположных нынешним, пока что не наблюдается. [Д. Десятерик]

СМ.: *Видеоарт, Вирус, Медиаарт, Инсталляция, Мировое правительство, Секта.*

ТЕЛЕМИЗМ — оккультное учение, основанное в начале XX века Алистером (Александром) Кроули.

Кроули родился в ортодоксальной протестантской семье. Его ро-

дители входили в общину «Плимутские братья», отличавшуюся суровым морализмом и строгостью нравов. Освободившись из-под родительской опеки, Кроули очутился в богемной среде, где ощутил влияние декадентства, прерафаэлизма, масонства. Однако переломное событие в его жизни состоялось в начале апреля 1904 года, во время путешествия женой Розой Келли по Египту. Во время пребывания в Каире, в местном музее, по утверждению Кроули, его супруга в состоянии медиумического транса показала ему экспонат № 666 — древнеегипетскую стелу с письмами. Позже основатель Т. назвал ее «стелой Откровения». Примерно в то же время Кроули получил откровение от магического существа — «претергуманоидной сущности Айвасс», продиктовавшего Книгу закона (Liber Legis). Кроули, тогда практиковавший буддизм, был неприятно поражен мрачностью и антигуманностью текста, и постарался забыть о нем. Спустя пять лет «случайно» нашел текст и счел его вполне приемлемым, осознав себя пророком, которому даровано новое откровение. Так Книга закона стала священным писанием Т., а стела Откровения — высшим магическим текстом грядущего. Другой базовый труд Т. — Книга лжи, которую, по словам ее автора, следует воспринимать с максимальным недоверием. С 1909 года Кроули сосредотачивается исключительно на распространении своего учения. Он вступает в масонский Орден Восточных Тамплиеров (Ordo Templi Orientis), себя же называет «Великим Зверем» (To Mega Therion).

Важнейшим элементом доктрины Т. является учение о космических циклах, собранное из элементов древнеегипетской мифологии,

алхимии и астрологии. История подчинена чередованию эонов. Каждый из них длится более 2000 лет, имеет свое название и проходит под одним из знаков Зодиака. Так, наше время завершает эпоху Рыб, в свою очередь соответствующую «зоне Осириса». Осирис, согласно преданию, умирающий и воскресающий бог, а рыба — символ Христа. Потому, вполне логично, в уходящей эпохе превалировало христианство. А следующим, под знаком Водолея, приходит «зон Гора», «коронованного и побеждающего ребенка». Переходные периоды между зонами Кроули называет «бурями равноденствий» — это времена нестабильности, кризисов, переворотов, когда старая эпоха сопротивляется наступлению новой религии. По Кроули, библейский Апокалипсис как раз и является пророческим описанием бури, знаменующей наступление новой эры. Христиане, естественно, не могут принять новый зон, и потому относят его провозвестников по ведомству дьявола. Потому Кроули провозгласил себя «Великим Зверем», «Антихристом», активно оперировал понятиями «Вавилонская блудница», «Багряная жена», «Дракон», «Змей». Время христианства, или «зон Осириса», было временем разделения, дуалистических оппозиций добра и зла, мужского и женского, запретного и разрешенного. Следующая эпоха Гора, во вполне диалектическом духе, являет собой снятие противоположностей: добро и зло сливаются в сверхчеловеческом экстазе.

Экстатическое слияние — лейтмотив Т. Кроули провозглашал тотальную свободу секса, обуславливая это понятием «сексуальной магии». Секс служит духовной реализации высших существ. Что до любви, то это «закон, любовь под

контролем воли». Именно воля и освящает секс, который, в таком случае, допустим в любом виде — гомосексуальном, зоофилическом, желательны также половые акты с духами, ангелами, демонами и проч. Главное — вычленив трансцендентальное освящающее начало, и тогда в совокуплении явится чистая истина, единство всех вещей, вышеупомянутое снятие противоположностей. Одним словом, Кроули проводил сугубо *сатанистский* тезис о равенстве человека и бога («Каждый мужчина и каждая женщина — это звезда»), об их тождестве. Свою «сексуальную магию» Кроули не только прокламировал, но и активно воплощал в жизни, чем заслужил скандальную репутацию имморалиста (удивительно все-таки, на какие только ухищрения не идут гомосексуалы, чтобы в той или иной форме решить свои сугубо физиологические проблемы).

По большому счету, если отбросить весь событийно-спекулятивный флер, Т. Кроули представляет собой опрошенный и приправленный индуизмом и кабалистикой вариант философии Ницше. Конструкт эона «коронованного ребенка», крайне напоминает построения Ницше о высших духовных существах, правящих низшими, о Сверхчеловеке, приход которого также отменит христианский морализм, снимет противоречия и т. п. В этом не было ничего оригинального. В начале XX века Европу заполонило великое множество разнообразных мистических обществ и «орденов», вдохновлявшихся примерно таким же набором идей. Из такого рода кружков вырос и немецкий нацизм, который Кроули, кстати, приветствовал. Он, впрочем, поддерживал все экстремистские движения, ибо считал их вершителями «бури рав-

ноденствия», могильщиками старого эона. В списке его симпатий — Ирландская республиканская армия, фашисты немецкие и итальянские, анархисты, большевики. Последние вызвали у Кроули восторг тем, что активно уничтожали церкви и духовенство, а Кремль — центр христианской страны — увенчали «дьяволическими» пентаграммами. Правда, следующий шаг, который он предлагал, советской власти вряд ли бы понравился — ввести регулярные массовые бдения во славу Антихриста.

Не в последнюю очередь откровенно нацистские эскапады основателя Т. привели к тому, что после Второй мировой войны место модного «черного культа» занял более прямолинейный *сатанизм* американца Антона ЛаВея, основателя Церкви Сатаны. Возрождение кроулианского оккультизма началось во второй половине 1970-х годов усилиями талантливого поэта, музыканта и продюсера Джenezиса Пи-Орриджа, создавшего сначала культовую авангардную группу Throbbing Gristle, а затем — международное эзотерическое движение «Храм душевной юности». Храм включал неординарные музыкальные проекты, самыми известными из которых были группа самого Пи-Орриджа — Psychik TV и Current 93 Дэвида Тибета. Последние, после вынужденной эмиграции Пи-Орриджа в США и прекращения деятельности Храма, остаются проводниками телемистских идей на рок-сцене. Кроулианскими являются тексты и стилистика группы Death in June. Для этих групп типичны символические жесты — к примеру, издание дисков тиражом 666 копий, использование фашистских маршей в своих композициях. Концерты в разных странах сопровождаются демонстра-

ции протеста. Подает себя как сатаниста телемитского толка и поп-звезда 1990-х годов Мэрилин Мэнсон в США. В области литературы образцовым писателем-телемитом считают Роберта Уилсона.

В России Т. пропагандировал главный *евразиец* А. Дугин, поместивший в своих журналах «Элементы» и «Милый ангел» объемистые статьи о Кроули, переводы некоторых его текстов. В целом, Т. остается забавой немногочисленных, но приметных интеллектуалов, к примеру, молодого писателя Гарри Осипова, журналиста Михаила Вербицкого. Особенно активен второй. Вербицкий, бывший научный сотрудник одного из московских НИИ, сегодня — главный редактор *сетевого* журнала «ЛЕНИН», посвященного *трэш*у, альтернативной музыке, тоталитарным политическим течениям, и создатель лейбла Ur-Realist Records, выпускающего андерграундные российские рок-группы, — последовательный телемит: «У меня есть всего один абсолютный инструмент познания — пенис. Если у меня на это встает, я вижу “ценность”»; «любая моральная догма ведет к поражению. Сверхчеловек не может не быть аморален, поскольку занят ежеминутной переоценкой ценностей. Конечно, чтобы народ развивался, нездоровые элементы должны быть устранены»; «единственно аутентичный текст» Библии — Апокалипсис, и т. д. Опять-таки, во всем этом он не слишком оригинален — фашистских группировок, в том числе и явно антихристианских, с претензией на оккультный интеллектуализм, в России день ото дня становится больше. Более того, быть или фашистом, или сталинистом, или и тем и другим сразу — ныне чуть ли не хороший тон.



Психический Зверь
5-х годов

Найдет ли себе опору российский Т. во всех этих густо-коричневых переливах — сказать сложно. Мистика всегда была сильнейшим «евразийским» допингом, почище водки. А уж, коль скоро материалистические марксистские оковы пали — чем черт не шутит. [Д. Десятерик]

СМ.: *Евразийство, Телевидение, Сатанизм, Секта.*

ТЕРРОРИЗМ — движение активного вооруженного меньшинства, направленное на насильственное изменение миропорядка.

Т. всегда был элементом национально-освободительной и политической борьбы. Иудейские сикарии и исламские ассасины, боровшиеся против римлян и крестоносцев соответственно, древнекитайские наемные убийцы, хариджиты, отколовшиеся от шиизма, институт ниндзя в Японии — были, по сути, группами организованного террора.

Т. не практиковали только народы, руководствовавшиеся понятием «кровной мести». Отказ от принципа родовой (коллективной) ответственности за преступление создает благоприятные условия для терактов. А введение такого принципа у народов, давно от него отказавшихся, только стимулирует политическое насилие. Яркие примеры — бандеровцы в Галиции в 1940-х годах и палестинцы в войне с современным Израилем. Так что террор является, по сути, политической традицией, как демократия или революция.

В 1970-х годах на спаде активности новых левых, «красный» Т. стал главной формой революционного движения. Похищение и убийство Альдо Моро «Красными бригадами», действия «красноармейцев» Германии и Японии стали частью

борьбы против капитала и государства. Сегодня традиционно сильный на Западе коммунистический и националистический Т. переживает спад. Борьба против левых, приписывание коммунизму всех мыслимых и немыслимых грехов значительно уменьшили число солдат справедливости, а старые борцы за идеалы Маркса, Ленина и Мао ушли в помощники исламских движений.

Интересно, что нацисты и правительство США в разное время использовали политический ислам для противостояния коммунизму. Первый сигнал, указывающий на ущербность мышления ЦРУшных аналитиков, — революция в Иране. Муллы, получив власть, не только перестреляли своих ультралевых союзников на родине, но и начали бороться против Америки и Израиля. Вращенное США движение талибов, опекаемые Белым домом фундаменталистские монархии Ближнего Востока стали рассадниками антиамериканизма и Т. Даже чеченское и палестинское сопротивление из националистических превратилось в исламистское. Так что сейчас Т., возможно, временно, приобрел «ориентальный» привкус.

Аресты последнего поколения итальянских «Красных бригад» и организаторов греческого левонационалистического «Движения 17 ноября» — символ прекращения европейского вооруженного сопротивления капиталу. Но заявлять с глупейшей гегельянской самоуверенностью о конце истории не стоит. В конце XIX — начале XX века Европа уже пережила кризис альтернативы капитализму: Каутский с его верой в прогресс монополий казался настолько же неопровержимым, как и гораздо менее основательный в своих спекулятивных выкладках господин Фукуяма. Т. —

другое имя политической альтернативы, непреодолимой до тех пор, пока мир — ад для большинства людей. [В. Задирака]

СМ.: Анархизм, Бомба, Нудизм, Секта, Фундаментализм.

ТЕХНО — стиль танцевальной музыки, зародившийся в середине 1970-х годов и окончательно сложившийся в конце 1980-х.

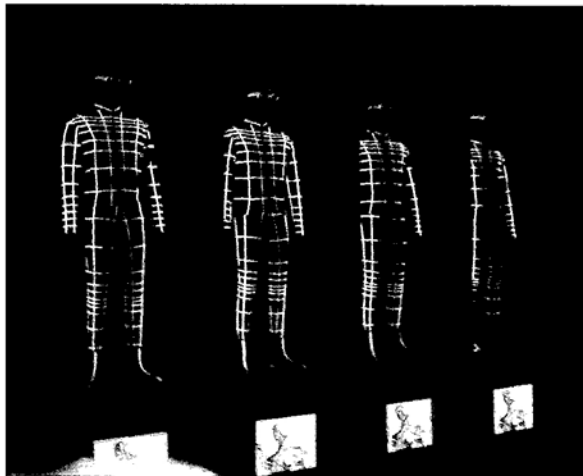
Все Т.-музыканты (как и зачинатели *хип-хопа*) расписываются в своем полнейшем почтении к Kraftwerk — затворникам-экспериментаторам из Дюссельдорфа. Именно в неполном десятке альбомов группы Ральфа Хюттера и Флориана в свернутом виде содержится вся позднейшая электронная школа, все ее идеи и сенсации. Именно Kraftwerk уже в начале 1970-х годов начали творить музыку совершенно особым способом, положив во главу угла меняющийся, но при этом подчеркнуто механический ритм, синтезаторный звук и принцип сэмплирования — повторения закольцованных мелодических либо вокальных фрагментов. Плюс, конечно, виртуозное использование самых различных звуков, вплетаемых в канву композиций — колос-

сальный акустический архив Хюттера и Флориана давно вошел в легенды. Как заявил Хюттер в конце 1990-х годов, «механическая Вселенная Kraftwerk многократно клонировалась и копировалась в Детройте, Брюсселе, Милане, Манчестере, и, наконец, психоделизировалась в белой горячке хаус-культуры».

Самый важный город в этом перечне — Детройт. Именно детройтские музыканты и диджеи Хуан Аткинс, Деррик Мей и Кевин Сондерсон считаются создателями современного Т. Они, подобно Kraftwerk, стремились создать технологичную, сложную и акустически многообразную музыку. Именно выход сборника «Техно! Новый танцевальный саунд Детройта» в 1988 году считается стартовой точкой Т.-прорыва. А вышедшая в мае того же года в журнале *Face* статья Стюарта Косгроува, соответственно — чем-то вроде манифеста новой субкультуры. В сладком разливе поп-музыки появилась хаотичная, предельно футуристическая, по-своему жесткая и резкая волна. Хуан Аткинс дал такую характеристику: «Детройтский андерграунд проводит эксперименты с технологией... Мы устали слушать песенки про любовь-морковь, вечное R&B, вот и родился новый прогрессивный саунд. Мы называем его техно». А самое знаменитое определение принадлежит Деррику Мею: «Это как если бы Джордж Клинтон и Kraftwerk застряли в лифте, и синтезатор был бы единственным способом развлечься».

Т. включает десятки направлений, подчас весьма и весьма отличных: дип, минимал, интеллидгент, хаус, транс, прогрессив, эмбиент, хард-кор и т. д. Общие черты: звуковая атмосфера, подчиняющая, обволакивающая слушателя (в частности,

Лепт Kraftwerk



на этом целиком построен амбиент), акцентированные, утяжеленные бас-барабаны, четкий ритм в сочетании с прихотливым рисунком ударных, синтезаторные включения, настойчивость, агрессивность.

На сегодня Т. вышло далеко за рамки клубной, полуандерграундной культуры, влилось в шоу-индустрию. Оно может аккомпанировать протесту, может столь же успешно гасить его, или же задавать ритм для какой угодно альтернативы. Стоит лишь помнить, что более чем какой-либо иной стиль, Т. являет собой инструмент, технологическое средство, наподобие кухонного комбайна: можно взбивать коктейли для гостей, а можно — мозги тех же гостей, или вовсе переделать в пропеллер, — чтобы улететь прочь, подальше, а там — все равно. [Д. Десятерик, К. Ефимова]

СМ.: *Диджей, Зипти, Клуб, Рейв, Рэп, Хип-хоп.*

ТРЭШ (англ. trash — отбросы, макулатура, переносно — наименование категории белокожего нищего населения южных штатов США, а также выжатого сахарного тростника) — искусство-мусор (макулатурные романы, фильмы категории «Б», музыкальная *попса*) и мусор-в-искусстве как средство выражения вне-мусорной идеи. Дешевка по смыслу и по стоимости; ныне приемлемая и одобряемая безвкусица в искусстве; опивки и объедки «высокого творчества» — которое, однако, нередко использует Т., получая от него «второе дыхание», но и заражаясь от него неизлечимым зловонием. В сущности, Т. — непафосная, нелицедейская разновидность кича. Из претензий последнего у Т. остается единственная — на выживание.

Для Т. характерны графомания, гигантомания и диспропорциональ-

ность (так, Р. Корман за 16 лет работы снял 60 фильмов, что представляет своеобразный рекорд в этой сфере творчества). Поэтому единственным из видов искусств, не подвластных воздействию Т., является театр, в котором принцип механической репродукционности исключен изначально, определенный иммунитет к Т. имеет живопись в относительно традиционных формах. Наиболее падка современная музыка, есть даже стиль Т.-металл, возможен интересный симбиоз Т. и авторской уникальности (*панк*). Монструозным порождением Т. можно признать видеоклип, без эстетики которого, однако, трудно представить значительную часть современных и по-своему очень показательных фильмов, от «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера (1999) до «Мулен Руж» Б. Лурмэна (2001).

Несмотря на длинную предысторию (чем, как не антитрэшевой реакцией был в свое время «Дон Кихот», прочувствованно-пролонгированная пародия на рыцарские романы Возрождения?), Т. является понятием исторически преходящим. Верно было замечено А. де Монтерланом: «Вульгарность поражает нас только в современности. Трудно представить себе, что могло казаться вульгарным человеку эпохи Перикла или Людовика Святого... И мы превозносим эти античные кувшины, которые Верес не поставил бы даже в комнату своего привратника» (из дневника, 1931). Действительно, сегодня наблюдается ностальгия по отдельным направлениям Т., например, по роману-фельетону XIX века («Клуб Дюма» А. Персереверте), либо же неприкрытое цитирование (срамные частушки в романе И. Бэнкса «Мост», 1986). Иначе, как в свете Т., нельзя понять творчество *постмодерниста* Мило-

рада Павича, использовавшего такой «мусор», как кроссворд («Пейзаж, нарисованный чаем», 1988) или астрологический сборник («Звездная мантия», 2000), — ибо данные жанры сегодня гораздо популярнее любой поэзии, романа и драмы, с самим Павичем включительно. Т. вообще канонизирован философией постмодернизма, один из предтеч которого, Х. А. Борхес, много сделал для легализации Т., создавая псевдо-лубочные рассказы о похождениях гаучо. Т. был также питательным бульоном пол-арта (комиксовые полотна Р. Лихтенштейна).

Учащаются случаи беспримесного присутствия Т. в изобразительном искусстве (фотосерия харьковчанина С. Браткова «Секонд-хэнд», 2001; вообще — в коллаже, ассамбляже, инсталляциях) и литературе (мусорная среда бытования персо-

нажей в пьесах С. Беккета «Эндшпиль», 1957, и «Счастливые дни», 1961). [О. Сидор-Гибелинда]

Однако наибольшей Т.-свалкой стал, конечно, кинематограф — с его подкупающей возможностью визуализировать любые фантазмы.

Наиболее распространены в категории Б жанры ужаса, фантастики и черной комедии — деление, впрочем, весьма условное. Безусловный классик Т. — американец Роджер Корман, в жизни своей не снявший ни одного хорошего фильма, но приобретший при том всемирную известность. Его дебют — «Чудовище со дна океана» (1954) имел бюджет 18 тысяч долларов. В дальнейшем он снимал и за меньшие деньги: как режиссер — более 50, как продюсер — более 500 фильмов. Как правило, это были фильмы ужасов (в том числе по стихам и рассказам Эдгара По), скроенные на скорую руку, и настолько аляповатые, что смотрелись, скорее, как абсурдные черные комедии. Яркий образчик, — «Магазинчик ужасов» про растение-людоеда, где впервые на экране появляется Джек Николсон, — смотреть без смеха невозможно. Кстати, Николсон не исключение — у Кормана исключительное чутье на таланты. У него сыграли первые роли или сняли первые фильмы столь знаменитые персоны, как Фрэнсис Форд Coppola, Мартин Скорсезе, Питер Богданович, Джеймс Кэмерон, Питер Фонда, Чарльз Броснан. Конечно, от этого фильмы самого Кормана лучше не становятся, но неизменное число поклонников ему всегда обеспечено.

Культовый статус снискал другой американец — Расс Мейер. Он, правда, не умел отыскивать таланты, но всегда угадывал, что нужно зрителю. Потому и прославился своим дебютом — комедия «Аморальный

Фиша фильма Расс
"ейера «Faster,
ussycat! Kill! Kill!»

RUSS MEYER Associates Present



STARRING
TURA SATANA • HALL • WILLIAMS • BERNARD
LANCASTER • TRINKA • BUSCH • BARLOW • FOX
Directed by RUSS MEYER • Screenplay by JACK MORAN • An EVE Production

Мистер Тис» (1959) о человеке, способном видеть сквозь женскую одежду, потрясла пуританскую Америку и, по сути, покончила с антисексуальной цензурой на экране. Мейер в одночасье стал поп-идолом, а малобюджетные фильмы превратились в перспективную отрасль кино. Другой его мусорный шедевр, черно-белый «Faster, Pussycat! Kill! Kill!» (1965) уже соответствовал надвигающимся поздним шедеврам и был переполнен наиболее востребованной тогда смесью рок-н-ролла, абсурдного насилия и грудастых лесбиянок. Это лишь наиболее заметные работы, а в целом, Мейер был немногим менее плодovit, нежели Корман, сам являлся оператором, монтажером и режиссером, и в своих поделках был, вне сомнений, изобретателем и причудлив. Последние 20 лет, однако, он (став уже миллионером) ничего не снимает.

Еще один помоечный оригинал — Рэй Деннисон Стеклер, который последние 40 лет снимает дешевые хоррор-комедии. В них он сам играет пучеглазых маньяков, безумцев и массовых убийц. Названия — соответственные: «Неописуемо Станные Создания, Которые Перестали Жить и Стали Ошибочно Зомби», «Голливудский Душитель встречает Потрошителя Переулков». А мощнейшим производителем Т. является киностудия Трома, основанная в 1974 году выпускниками Йельского университета Ллойдом Кауфманом и Майклом Херцом. Каталог студии насчитывает уже более 700 фильмов. Ни перечислять их («Токсичный мститель», «Тромео и Джульетта», «Байкерши в городе зомби» и т. п.), ни рассказывать, о чем они, не имеет ни малейшего смысла. Стоит лишь заметить, что продукция Кауфмана и Херца без-

вкусна настолько, что начинает казаться радикальным авангардом — и потому иногда получает призы на фестивалях фантастического кино. И, опять же, на Трома начинали Мадонна, Кевин Костнер и Билли Боб Торнтон. Наконец, самый свежий пример — новозеландец Питер Джексон, производитель Т.-ужасов наподобие «Живая мертвечина», неожиданно обретший сверхзвездный статус как экранизатор толкиеновской трилогии «Властелин колец» и обладатель целой гирлянды «Оскаров».

Имена и свершения разнообразных чудищ из мусорного подполья можно перечислять долго. Очевидно, кинематографический Т. остается своего рода кадровым резервом для категории «А». А внимание к нему обеспечивают особое чувство юмора, полнейшая независимость, причем не только от финансовых, но и от моральных норм, обилие *перверсий* и бесстыдной пошлятины, а также простекающая отсюда оригинальность и свежесть некоторых приемов. В конце концов, и среди навозной кучи тоже можно найти брильянт. Кроме того, еще одна любопытная закономерность: увлечение интеллектуалов Т. (что вызывает ответный рост такой продукции) усиливается во время кризисов, в политически неспокойные периоды. Расцвет и Мейера, и Кормана пришелся на бурные 1960–1970-е годы. Сейчас Т.-истерия охватывает интеллектуалов России. Причем мусору и его героям поют осанну как кино- (литературо-, искусство-) веда, так и правые радикалы. Последних привлекает полнейшая беспринципность Т., его заигрывание с нацистской символикой, а первые даже сами пытаются сочинять нечто в таком духе. Наиболее известную — и неудачную — попытку предпри-

нял критик Вячеслав Курицын романной диалогией о бесстрашном спецгенте Матадоре. Элитарное издательство «Ad Marginem» тискает один за другим советские шпионские романы в серии «Атлантида», которые рекламируются как краснознаменный Т. Известный издатель Игорь Захаров выпускает переложение «Идиота» Достоевского языком телесериала. Некий Белобров-Попов беззастенчиво переписывает Пелевина. Примеров пока немного, и они в основном литературные — Россия есть Россия. Но все еще впереди.

Ведь, когда в воздухе пахнет настоящей войной, то и помойка кажется убежищем. [Д. Десятерик]

СМ.: *Артхаус, Панк, Понса, Ужас.*

ТУСОВКА — способ многолюдного добровольного ничегонеделания. Чаще всего выражается в продолжительном стоянии/сидении в одних и тех же публичных местах, чаще всего в кафе или клубах. Происходит от уголовного «тасовка», означающего массовый беспорядок, драку, неразбериху.

Т. в активное употребление ввели хиппи. Так *система* называла места своего сбора — те же кафе, расположенные, как правило, вблизи людных перекрестков или в исторических кварталах. Такое заведение отличалось небогатым, но недорогим ассортиментом, обилием дешевого кофе и демократичными нравами. Кроме того, тусовочное кафе получало неофициальное наименование. Наибольшую славу снискал легендарный «Сайгон» на Литейном проспекте в Ленинграде-Петербурге: здесь, наверно, перетусовались все питерские рок-звезды, а также большая часть советских хиппи.

В те годы — с конца 1970-х до середины 1980-х годов — Т., несомнен-

но, была формой если не протеста, то антисистемного поведения. Толпы чудаковатых персонажей, отирающих стены в центре города, раздражали и обывателей, и правоохранителей. Тусовочные места становились объектами регулярных атак *готников*, дубасивших всех, кто попадался им под руку. Многочисленные опасности, с одной стороны, и осознание своей особости — с другой, придавали тусовочному способу жизни еще большую прелесть. Амбивалентной притягательности Т. даже посвятил одну из своих лучших ранних песен Борис Гребенщиков, лидер популярной у хиппи группы «Аквариум»: «Порой мне кажется, что все мы герои / Мы стоим у стены, ничего не боясь / Порой мне кажется, что все мы герои / Порой мне кажется, что мы — просто грязь».

По большому счету, Т. и еще *автостоп* были двумя местами персональной свободы, с которой ни социум, ни власть ничего не могли поделать.

С ростом общественной эмансипации Т., как всякое популярное, активно функционирующее понятие, в конце концов, была отчуждена. Сначала «тусовщик» стало обозначать постоянного, навязчивого поклонника рок-музыки, который не просто ходил на концерты, но и старался проникнуть в гримерные, за кулисы, в личную жизнь обожаемого артиста (в репертуаре популярной на то время группы «ДДТ» появилась даже песня с характерным пожеланием: «Тусовщик, чтоб ты сдох!»). С начала 1990-х годов стали активно «тусоваться» журналисты, завсегдатаи ночных клубов, бизнесмены, политики и постсоветская *попса* в полном составе. Слово истаскалось этой публикой настолько, что его употребление в андерграундной среде стало моветоном.

Тусоваться от этого, конечно, не перестали. Просто теперь Т. — элемент городской субкультуры, не более заметный, чем другие. [Д. Десятерик]

СМ.: *Автостоп, Андерсграунд, Клуб, Хиппи, Система, Сквот, Социальный центр.*

УЖАС — высшая степень страха, пронизанного отчаянием и безнадёжностью при столкновении с чем-то угрожающим, непознаваемым и чужим; головокружение от предчувствия тотального фиаско.

В отличие от обиды, тоски и даже смерти (*суицид*), У. всегда принудителен, навязан извне — и в том случае, когда речь идет о психическом наваждении. Страх, в свою очередь, является профанической, упрощенной формой У. (впрочем, эти слова нередко употребляются как синонимы). У Кьеркегора («Страх и трепет») соотносится с историей грехопадения Авраама, над которой, по мнению автора, «нельзя рыдать... к ней надо приближаться с *hoger religious*», он же выстраивает пятичастную иерархию своего излюбленного понятия (в «Понятии страха»). Как эстетическая категория осознается в эпоху романтизма (Э. Т. А. Гофман, Э. По), без декоративного У. невозможен также готический роман («Халиф... оцепенел от страха, услышав стоны Сулеймана, которого в первый момент растерянности принял за труп» — «Ватек» У. Бэкфорда, 1782), традиции которого в XX веке продолжил Г. Мейринк с его «Големом» (1915), где царит «беспредельный ужас». Актуализируется в творчестве символистов (Э. Мунк с его «Криком», О. Редон в живописи, поздний Мопассан в прозе — рассказы «Орля», «Волосы»), востребуется также мастерами экспрессионизма, филосо-

фией и литературой экзистенциализма (Angst у К. Ясперса и М. Хайдеггера). «Серебряная эпоха» вообще бравировала позицией «кружения над бездной», что заметно на примере даже не самых радикальных ее представителей (от «дикого отчаяния и У.» во взоре убийцы во «Сне Макара» до «Конца света» Черныгина, 1921). Со второй половины XX века — У. становится понятием глубоко вторичным, если не просто ненужным для искусства, переключивая на территорию *маскульта* и *трэша*. «Послесартровский» У. поистине ужасен — если, допустим, это не ужас Ю. Мамлеева, падающего на нетрадиционные решения, сочетающего теологию и патологию, результатом чего оказывается «нелепо-трансцендентный, но вместе с тем животный страх» («Утро»). Даже моднейший ныне Х. Мураками, и тот вынужден обставать ситуации У. антуражем заурядного хоррора (эпизод у лифта — кстати, любимый атрибут классического хоррора — в романе «Данс, данс, данс», 1988: «Мгла была абсолютной. До животного У.») Однако поторопился Ж. Батай, заявив в 1943 году, что «границы ужаса отступили (Бога нет)». На протяжении XX века У., подобно *вирусу*, модифицирует и видоизменяется, находя прибежище в неисчерпаемости авторских вариантов, навешанных гибелью целого народа («тайный У., молчаливый вой» — в «Жизни и судьбе» В. Гроссмана, 1960) или трудо-оставленностью отдельного героя («тоскливый страх» — в «Происхождении мастера» А. Платонова), а фотограф С. Братков создает «Детские ужасы» (1998) под влиянием реального быта детских домов.

Мастера авангардистских направлений тоже не чурались У., хотя и не афишировали это свое увле-



Елов Борис
Эрнст, псевдоним
Генри Пратта,
87, Дулвич, ок. Лон-
-а — 1969, Мин-
-сти — американ-
-ый актер. Учился
в Лондонском коро-
левском колледже. От-
казавшись от дипло-

матической карьеры,
в 1909 году уехал
в Канаду, где работал
на ферме, подвизался
актером бродячей
труппы, подрабатывал
водителем. Киноде-
бют — в фильме «Не-
мые девушки из Пор-
тичи» (1916). Мировую
славу актеру принес
образ чудовища полу-
гуманоидного типа
с накрашенными гла-
зами, в черном гольфе
и сером пиджаке с ко-
роткими рукавами
(«Франкенштейн»,
1931; «Невеста Фран-
кенштейна», 1935;
«Сын Франкенштей-
на», 1939; «Дом Фран-
кенштейна», 1944).

В общей сложности
снялся в 140 фильмах
(в том числе «Золотая
маска», 1932; «Вам-
пир», 1933; «Черный
кот», 1934; «Блуждаю-
щие мертвецы», 1936;
«Остров дьявола»,
1939; «Прежде, чем я
повешусь», «Черная
пятница», 1940; «Рас-
поряжается дьявол»,
1941; «Похитители тру-
пов», 1945), в шести-
десяти годах снимал-
ся у Р. Кормана,
П. Богдановича,
М. Турнера. Также вы-
ступил редактором
двух антологий лите-
ратурной мистики, на-
говорил на пластинку
детские сказки.

ке насилия, что очевидно на приме-
ре фотоработы А. Осмоловского
«Третий лишний» (1994). *Некрофеа-
лизм*, используя репертуар тради-
ционного хоррора, избегает окон-
чательного катарсиса, облекая все
пространство рассказа липкой
безнадегой, усиливаемой дилетан-
тизмом съёмочной техники («Мо-
чебуйцы-труполовы» Е. Юфита
и А. Мертвого, 1988).

Что касается жанра в кинемато-
графе, титульно замешанного на У.
(он также является непременным ат-
рибутом фэнтези в особе Г. Ф. Лав-
крафта), то здесь последний оказы-
вается приманкой. Глубинные слои
У. остаются неспаханными, заме-
няясь натурализмом шокирующих
деталей. Исключения, однако, нема-
лочисленны. В 1930–1940-х годах два
параллельно работающих американ-
ских киноактера разрабатывают два
асpekта У., воплощаемого в их внеш-
ности и повадках: вальжное ковар-
ство, прелюдия к подколодности Бе-
лы Лугоши — и тягучая жуть, зом-
бикальная неумираемость Бориса
Карлова, что доказывает, что оба-
яшка может быть таким же источ-
ником опасности, как и дипломиро-
ванный монстр. По недомыслию ма-
стером У. считается А. Хичкок, хотя
как раз он отдавал предпочтение
продолжительной дрожи трилле-
ра, при том — устранил все улики
иррациональности, только изредка
отдавал дань собственно У. (в «Пти-
цах», 1960). Его антипод — италья-
нец Д. Ардженто усиливал звуча-
ние У., сочетая его с оптимальной эс-
тетизацией арены действия, что вряд
ли возможно в условиях Америки.
«Дурная бесконечность» кошмара
и колодец абсурдного насилия — два
достижения неровного творчества
У. Крейвена (сиквелы «Улицы Вя-
зов», первая серия которого вышла
в 1984 году, и «Крика», 1996–1999);

чение, считая его анахроничным
(только из комментария узнаем
о том, что лэнд-артист Р. Смитсон
сознательно ориентировался на ме-
ста, «вызывающие У.»). *Постмодер-
низм* сознательно дистанцируется
от феномена У., так как последний
мало поддается иронической *декон-
струкции*, однако, его продолжают
подпитывать, скажем, политические
реалии (живопись Л. Голуба). Дру-
гое дело, что его обременяет праг-
матическая каузальность — ситуа-
ция наркотической ломки («На
игле» Д. Бойла, 1996) или квазиде-
фективного преследования (финал
«Маятника Фуко» У. Эко). Исклю-
чением, как ни странно, был сам
предтеча постмодерна, Х. Л. Борхес,
подобно Кафке, описывающий свои
кошмары, пронизанные «смятени-
ем, лихорадкой, тревогой, страхом
и восторгом» («Рагнарек», из сб.
«Делатель», 1960). В российской
культуре можно встретить У. деко-
ративно-узорчатый (Т. Толстая), У.,
распыленный по «мелочам жизни»,
по парадоксам детства рассказов
(Л. Петрушевская), или У.,
без остатка растворившийся в пото-

сатанизм как источник У. впервые задействован в современном кино Р. Полянским и У. Фридкиным (речь о «Ребенке Розмари», 1968, и «Экзорцисте», 1973). В последнее время новое вино в старые мехи влилось благодаря японцам (кроме Мураками, это «Звонок» Хидео Наката, 1998, также два продолжения и американский ремейк основной части). Увы, у российского кино особых успехов не наблюдается, разве что в русле эстетской стилизации («Господин оформитель» О. Тепцова, 1988) или муторной посттарковщины («Семья вурдалаков», Г. Климов, И. Шавлак). В голливудской практике удачная попытка псевдо-документалистской фиксации У. — «Ведьма из Блэр» (Д. Майрис, Э. Санчес, 1999). [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Артхаус, Насилие, Паранойя, Сатанизм, Трэш, Шизофрения.*

ФАНАТЫ — фанатичные поклонники футбольной команды, одетые в цвета любимого клуба, активно поддерживающие его во время игр, агрессивные по отношению к поклонникам других команд. Синонимы — ультрас, тиффози, фаны, торсида.

Группировки футбольных фанов — как обособленные, выделяющиеся среди простых болельщи-

ков — появились одновременно на стадионах Западной Европы и Латинской Америки в конце 1960-х годов, как часть общего субкультурного взрыва того времени. В Старом Свете наиболее ярко Ф. со своими ритуалами и традициями явили себя в Италии. Повадки фанатских «фирм» Аппенинского полуострова вместе с названием переняли и постсоветские фаны.

Слава Ф. ковалась в Риме, в принципиальных противостояниях двух сильнейших столичных команд — «Лацио» и «Ромы». У «Ромы» первая группа, сформировавшаяся в начале 1970-х годов, называлась «BOYS», ее составляли молодые бунтари из обеспеченных районов. Следом за ними потянулась молодежь из пригородов, — «Индейцы», «Федаины». В 1977 году все они объединились в «Команду ультрас южной трибуны». Именно они задали формат «боления» всему фанатству Италии — огромные знамена, транспаранты, шумные «оркестры» и хоры, эффектные шоу на трибунах, каждое со своей постановкой. Естественно, были драки с Ф. «Лацио». Кроме кулаков, в дело шли пакеты, наполненные мочой, бензопилы, один раз на врагов сбросили мотороллер. А в 1979 г. кто-то из «Команды» обстрелял «Север», где сидела поддержка «Лацио», из ракетницы. В итоге один из фанов погиб, а на трибунах разгорелся мордобой между карабинерами и Ф. Впрочем, в дальнейшем столь серьезные инцидентов не происходило — первенство в насилии перешло к британцам. После двух побоищ с десятками жертв в начале 1980-х годов английские клубы даже исключили на несколько лет из розыгрыша еврокубков. В Риме же стали воевать с помощью лозунгов. Многократно описан случай, когда фаны

Фанаты.
Разогреваются



«Ромы» подготовили плакат с надписью: «Рома, открой глаза и посмотри на небо — выше тебя только Бог!» и тут же на другой стороне появился гигантский ответ: «и он носит синие-белые цвета “Лацио”».

Кузница фанатства в СССР, конечно же, противостояние московских «Спартака» и ЦСКА. «Красно-белые» изначально невзлюбили «красно-синих» за то, что армейский клуб имел право забрать себе любого молодого футболиста из любой команды, как только у того заканчивалась отсрочка от армии. Организованные группы Ф. появились первыми у «Спартака» еще в 1974 году. В 1975–1976 годах возникла фанатская поддержка у ЦСКА. Противостояние сразу приобрело острые формы: «гладиаторы» (спартаковские Ф.), численно превосходя «воинов», могли даже не пустить последних на матч ЦСКА. Первые серьезные столкновения на трибунах произошли на игре ЦСКА — «Кайрат» в 1980 году, а в 1981 году «война» впервые выплеснулась за пределы стадиона — поезд метро, в котором ехали около 200 «воинов», был атакован спартаковскими Ф. и полностью разгромлен.

Для тишайшего СССР это было невообразимо. Футбольное боление было делом общенародным, но крайне «культурным», лишнего шума никто себе не позволял, а уж драки казались и вовсе чем-то запредельным. Ф., фактически, бросали серьезный вызов всей отлаженной машине государственного успокоения, которая просто не знала, что со всем этим делать — сил милиции явно не хватало. После Олимпиады-80 в Москве фанатство стало распространяться со скоростью пожара, и скоро каждый более-менее крупный клуб обзавелся своей «торсидой».

После некоторого спада первой половины 1990-х годов Ф. вновь обрели былую силу. Редкий матч теперь обходится без фанатских боев. Иногда и стадион не нужен — так, прямая трансляция матча чемпионата мира Россия—Япония летом 2002 года спровоцировала настоящий хаос с человеческими жертвами прямо в центре Москвы, под стенами Госдумы. Ныне Ф. в России — мощная сила. И, что хуже всего, — с явным правым креном. Понятия *скинхед* и Ф. стали практически синонимами: «гладиаторы», к примеру, забросали автобус «Спартака» подручным хламом, когда команда приняла в свой состав чернокожего легионера. В той же Италии ультраправые сильны в фан-клубах разве что на юге страны, и то не везде; большинство Ф. придерживаются левых и антирасистских взглядов.

Впрочем, прямое использование Ф. в СНГ какой-либо политической силой все-таки мало вероятно. Главная установка, которую провозглашают фаны со стажем — «Мы — хаос». Ф. антисистемны в принципе — и будут таковыми всегда. [Д. Десятерик]

СМ.: Скинны, Экстрим.

ФЛЭШМОБ (от английского flash mob — «мгновенная толпа» или «мгновенное столпотворение») — вид краткосрочной уличной акции, иницируемой и проводимой, как правило, *сетевыми* пользователями.

Философия и теоретическое обоснование Ф. даны в работах американского социолога Говарда Рейнгольда «Виртуальное сообщество» (1993) и «Умные толпы: Следующая социальная революция» (2002). Именно под влиянием этих книг в июне 2003 года компьютерщик из Сан-Франциско Роб Зауэта создал сайт flocksmart.com,

на котором первые мобберы начали договариваться о встречах. В течение следующих двух месяцев появились и русскоязычные сайты:

www.flashmob.ru

www.flashmob.spb.ru

www.flashmob.com.ua

Несмотря на то, что история Ф. насчитывает не более года (все ниженазванные акции реализованы в 2003 году), он развивается как количественно, так и качественно. В июне в магазине на Манхэттене 150 человек попросили у продавцов «коврик любви для загородной коммуны». В немецком Дортмунде моббер-толпа собралась возле выставки стиральных машин и начала поедать бананы. В Денвере около 400 человек рассредоточились по разным этажам здания. С верхнего кричали: «Пинг!», с нижнего отвечали: «Понг!». В Лос-Анджелесе сто мобберов в масках с лицом Буша ровно семь минут кричали «Буш — лжец!». 7 августа в 18.33 300 лондонцев сказали в мебельном магазине: «Вау, вот это диван!». 14 августа сто бразильцев на людной улице Сан-Пауло сняли по одной туфле и постучали ею по мостовой.

Ф. в СНГ носит более камерный и осторожный характер, причем количество ОМОНовцев и журналистов иногда превосходит число самих мобберов.

16 августа в 17.20 на Ленинградском вокзале два десятка москвичей, судя по табличкам с именами в их руках, встречали с поезда № 61 двух пассажиров: Владимира Владимировича из Питера и некоего NzR178qWe. Тогда же, 16 августа в Санкт-Петербурге флэшмобберы числом от 50 до 100 человек с табличками и воздушными шариками встречали с московского поезда Татьяну Лаврухину. В тот же день и время в Киеве, в подземном торго-

вом центре «Глобус» примерно 70 взрослых людей фотографировали растущую там декоративную пальму, а другие подходили к одной и той же продавщице леденцов и, облизывая большие сосательные конфеты на палочках, спрашивали у нее: «Скажите, пожалуйста, сколько нужно съесть таких конфет, чтобы поправиться на 7 килограмм?» 30 августа в Одессе около полусотни мобберов, одетых во все черное, устроили минуту молчания рядом с куклой клоуна, украшающей вход в местный «Макдональдс». Возложив к ногам клоуна охапку траурных желтых цветов, толпа рассеялась. А 6 сентября, в той же Одессе, во время очередной акции произошел и первый конфликт с милицией.

Технология Ф. достаточно проста. По адресам потенциальных мобберов, зарегистрировавшихся на соответствующем сайте (с постоянными участниками связываются по мобильным телефонам), рассылается инструкция с изложением сюжета акции, перечнем необходимых аксессуаров, указанием точного времени и путей отхода. Большинство участников — молодого и среднего возраста, до 35 лет. Акции, за редкими исключениями, носят неполитический характер. В основном объектами атаки становятся места массового скопления народа, чаще всего супермаркеты, вокзалы, рестораны сети «Макдональдс» — в последнем случае имеется недвусмысленное *антиглобалистское* послание. По своему характеру Ф. прямо наследует аналогичную практику уличных акций, массово распространившуюся на Западе в конце 1960-х годов — достаточно вспомнить знаменитую вылазку *хиппи* тех лет, приведших Нью-йоркскую фондовую биржу в состояние кратковременного па-

ралича путем разбрасывания мелких долларовых купюр. Распространение Интернета привело не только к возрождению старого испытанного формата, но и утвердило в нем невиданную ранее организованность и четкость. Теперь, благодаря возможностям виртуального сообщества, радикалы могут эффективно проводить достаточно сложные и многолюдные действия.

Будущее Ф. предугадать сложно. Он может так и остаться недолгим развлечением молодого среднего класса. Вполне вероятно и появление лидеров, могущих превратить мобберов в мощное движение. Уже сейчас происходит стремительная политизация явления, и сообщения, к примеру, об антифашистском Ф. не выглядят диковинкой. В таком случае, Ф. станет своего рода *ситуационизмом* XXI столетия — с самыми неожиданными результатами. [Д. Десятерик]

СМ.: *Акция, Перформанс, Ситуационизм, Хэппенинг.*

ФУНДАМЕНТАЛИЗМ — ортодоксальное, крайне консервативное течение в теле крупной церкви, имеющей, как правило, статус общенациональной.

В разные эпохи Ф. был так или иначе свойствен историческим конфессиям, однако в нынешнем виде он возник уже в новейшее время, в качестве реакции на растущую секуляризацию общества и на проникновение других культур, а значит, и религий, на территории окормления традиционной церкви.

На сегодня Ф. наиболее развит в восточных православных церквях, в исламе и индуизме, в последнем случае — из-за постоянных и крайне острых межэтнических конфликтов с мусульманами в мультиконфессиональной Индии. Оттенок

Ф. появился даже в обычно толерантном буддизме — из-за острой ситуации вокруг оккупированного Тибета.

Ф. — своего рода альтернатива с крайне правого фланга: после падения фашизма и коммунизма именно воинствующая церковь переняла социально-уравнительную и расистскую, по сути, риторику. Причем фашистские элементы в православии и исламе проявляются все явственнее — в первом случае это так называемые *братства*, крайне агрессивные к другим конфессиям, патриархатам, антиклерикальному искусству; во втором — не только популярные пугала талибов, ваххабитов или «Аль-Каеды», но и пока малоизвестное движение «Такфир» (букв. «анафема»), члены которого считают всех остальных мусульман неверующими, а единственным способом диалога с неверными считают истребление последних.

Ф. — не слишком желательный союзник церкви, однако имеет многочисленных, тайных и явных союзников на всех уровнях религиозной иерархии. Ибо — реализует некоторые подсознательные желания традиционных религий. Оголето воюя против своих основных противников — *сект* (причем в «сектанты» могут попасть даже лютеране, баптисты и... распространители «Гербалайфа»!), Ф. очень многое перенимает и в их структуре, и в их практике — тоталитарной и вождистской. И тем крепнет. На исламских землях еще сложнее — там Ф. часто выступает как революционная, бунтарская сила.

В любом случае, крестовый поход против либерализма — безразлично, под зеленым стягом или хоругвью — продолжается. Однако притока фундаменталистов в ряды *альтермондиалистов* пока что не

наблюдается, поелику альтернативный мировой порядок им не нужен. Им вообще не нужен мир (во всех значениях), а лишь порядок. Не слишком популярное сегодня понятие. [Д. Десятерик]

СМ.: Антиглобализм, Брат, Сатанизм, Секта, Телемизм.

ХАКЕР (от англ. hack — рубить, прерывать) — компьютерный пользователь, придерживающийся активной, наступательной линии поведения в сетевом пространстве. Объектами атаки Х. являются чужие сайты и серверы, которые он взламывает и (или) выводит из строя, программные продукты электронных суперкорпораций наподобие Microsoft, почтовые ящики других пользователей.

Глагол hack активно употреблялся в 1960-х годах в кругу студентов Массачусетского технологического института, оперировавших моделями железных дорог и электропоездов. Они добивались ускорения передвижений составов за счет виртуозных манипуляций с железнодорожными стрелками. В те же годы появляются первые компьютеры, и помешанные на паровозиках и вагончиках «хакеры» находят в невиданных машинах массу новых возможностей.

Настоящую жизнь хакерство как аналог незаконного взлома получило в 1970-е годы на линиях связи. Началось с того, что ветеран войны во Вьетнаме Джон Дрейпер обнаружил, что сувенирный свисток, вкладываемый в каждую коробку с овсяными хлопьями Captain Crunch, издает звук с частотой 2600 герц, совпадающей с частотой электрического сигнала доступа в телефонную сеть дальней связи. Дрейпер соорудил «голубую коробку» («blue box») со свистком, который свистел в мембрану телефона, позволяя де-

лать бесплатные звонки, и взял себе псевдоним «Капитан Кранч», став, таким образом, первым настоящим Х. — квалифицированным взломщиком сетей связи. Вскоре журнал *Esquire* опубликовал статью «Секреты маленькой голубой коробки». Как следствие, в Америке началось массовое движение фрикеров, для которых взлом телефонных сетей был не только способом экономии денег, но и чем-то вроде спорта. Кстати, будущие основатели компьютерного мастодонта — фирмы Apple — Стив Возняк и Стив Джобс, будучи студентами колледжа, начинали с производства «блюбоксов» на дому. Как только, с наступлением 1980-х годов, появляется более-менее доступный Интернет, фриkerы массово переходят туда: кражи паролей и выведывание номеров кредитных карточек выглядят более привлекательным бизнесом, нежели халявные звонки по телефону. Хакерство стремительно обретает статус подрывной субкультуры. Появляются первые системы электронных досок объявлений (BBS): самые популярные — «Шервудский лес» и «Уловка-22» (по названию культового фильма и одноименного романа) служат местами своего рода профессиональных конференций хакеров и фрикеров. Тогда же появляются первые хакерские группы: «Легион смерти» (США) и «Компьютерный клуб хаоса» (Германия).

С 1983 года образ Х. начинает стремительно демонизироваться, обретая статус опасного подрывного элемента. Первый же фильм про свежее молодежное увлечение, «Военные игры», повествовал о юном Х., что своим безответственным проникновением в военный компьютер создает реальную угрозу атомной войны. Жизнь откликнулась сходным сюжетом — подростковая ха-

Изыскивается Фин Митник!

керская «банда 414» в течение девяти дней взломала 60 компьютеров, в том числе машины Лаборатории ядерных исследований в Лос-Аламосе. В 1983 году появляется сетевой журнал для хакеров *Phrack*, а в следующем — первый бумажный журнал для той же аудитории *2600* (в память о фрикерской частоте). Редактор Эрик Корли взял себе также «говорящее» имя Эммануил Голдштейн (так звали мифического — «виртуального» — лидера антипартийного сопротивления в антиутопии Джорджа Оруэлла «1984»). *2600* и *Phrack* специализировались на обзорах и советах для хакеров и фрикеров.

Количество взломов корпоративных и государственных компьютеров и сетей нарастало, и 1986 год отмечен принятием первого законодательного акта, касающегося виртуального пространства. Утвержденный в США Computer Fraud and Abuse Act признает взлом компьютеров преступлением. Однако на несовершеннолетних уголовная ответственность не распространялась, чем смелые мальчишки не замедлили воспользоваться.

В 1988 году компьютерный мир впервые испытал на себе мощь одного из самых эффективных хакерских орудий — *вируса*. Саморазмножающаяся программа-червь, созданная студентом Корнельского университета, сыном директора по науке одного из подразделений Агентства национальной безопасности Роберта Морриса, вывела из строя более шести тысяч университетских и правительственных машин по всей Америке. Правда, Моррис легко отделался: его исключили из университета, приговорили к трем годам испытательного срока и 10 тысячам долларов штрафа. Хакеров, конечно, это не остановило, и в 1989 году происходит кое-что посерьезнее: немцы из «Клуба хаоса» проникли в правительственные компьютеры США и продали полученную оттуда информацию, разведанную, в свою очередь, американскими спецслужбами у КГБ. Новоявленных шпионов арестовали, отделались они, как и в предыдущем случае, испытательными сроками и штрафами. Однако один из них покончил с собой; можно сказать, что это первая «профессиональная» хакерская смерть.

Правительства начали принимать превентивные меры. Черным для хакерства стал 1990 год. В рамках операции Sundevil в США прошла глобальная облава на хакеров. Обвинения традиционные — воровство номеров кредитных карт и взлом телефонных сетей. Было арестовано много сетевых умельцев, которые в обмен на судебный иммунитет массово сдавали подельников. Однако торжество истеблишмента оказалось недолгим. В 1993 году начинается возрождение и новые авантюры. Так, во время викторины-розыгрыша автомобилей в прямом эфире

[illegible]

...трио хаке-
ров... телефонную сеть
такого образом, что на радио прохо-
дили звонки только от них. Пред-
приимчивые парни выиграли два ав-
томобиля «Порше», турпоездки и 20
тысяч долларов. В том же году
в Лас-Вегасе проходит «Def Con» —
крупнейший съезд хакеров, ставший
с тех пор регулярным. В 1994 году
хакеры находят более удобную тер-
риторию для своих сборищ — веб-
сайты, куда и перемещаются с досок
объявлений BBS. Последствия — ре-
волюционные, ибо отныне все нара-
ботки взломщиков становятся об-
щедоступными.

1995 год ознаменовался громки-
ми судебными процессами. ФБР уда-
лось арестовать самого знаменитого
и неуловимого Х. — Кевина Митни-
ка. Процесс затягивается на четыре
года, слава Митника растет, а когда
в марте 1999 года суд выносит обви-
нение, оказывается, что положен-
ный срок «компьютерный Дилинд-
жер» уже отсидел. Митника выпус-
кают с запретом на работу,
связанную с электроникой. Хакер-
ские лавры достаются, наконец-то,
и России. 30-летний Владимир Ле-
вин крадет из американского
Citibank 10 млн долларов. Его арес-
тывают и передают США, где он
получает срок три года.

Контратака хакеров в 1997 го-
ду — свободно распространяемая
программа America-On-Hell. С ее
помощью даже «чайник» смог под-
кладывать многомегабайтные посла-
ния в почтовые сервисы крупнейше-
го интернет-провайдера AOL. Сотни
тысяч пользователей AOL оказались
жертвами спаммерского наводне-
ния. В итоге родилась новая каста
хакеров-дилетантов («скриптовых
детिशек» — script kiddies), которые
для своих пакостей пользуются чу-
жими разработками.

Ближе к концу 1990-х годов ха-
керство закономерно пересекается
с политикой. Во время обострения
ситуации в Персидском заливе
в 1998 году десятки компьютерных
систем, принадлежащих Пентагону,
подверглись атаке, которую замест-
итель министра обороны Джон
Хэмр назвал самой хорошо органи-
зованной и методичной из всех, ка-
ким ранее подвергались военные
компьютеры США. В расследовании
задействовали спецслужбы. Оказа-
лось, что всю кашу заварили два из-
раильских тинейджера. Оба были
арестованы и обвинены в компью-
терном взломе, совершенном по
предварительному сговору. После
ядерных испытаний в Индии и Паки-
стане группа хакеров-пацифистов
взломала их военно-ядерные сайты
и опубликовала массу закрытой ин-
формации, а на взломанных сайтах
вывесили антивоенные лозунги.
В новом столетии развивается свое-
го рода компьютерный антиглоба-
лизм: распределенные атаки пара-
лизуют крупнейшие сайты eBay,
Yahoo!, CNN, Amazon, неизвестные
хакеры крадут из корпоративной се-
ти Microsoft и публикуют исходные
коды последних версий Windows
и Office, в 2001 году происходит мас-
штабный взлом корневых DNS-сер-
веров Интернета, в итоге многие
сайты остаются недоступны для
пользователей от нескольких часов
до двух суток.

Перспективы хакерства противо-
речивы. Евгений Касперский, руко-
водитель известной антивирусной
«Лаборатории Касперского», стра-
щает общественность грядущей веб-
мафией, которая монополизирует
политический и промышленный ки-
бершпионаж, спамминг и даже зай-
мется кибертеррором. Вполне воз-
можно, что так и будет. Однако к ха-
керам как таковым это не будет

иметь никакого отношения. Мафия — это уже корпорация, а для настоящего Х. нет более ненавистной структуры, нежели корпоративная. Ведь в самой основе хакерства заложен потенциал бескорыстного своеволия, свойственный, скорее, искусству. Важны виртуозность, мастерство, оригинальность самовыражения — и не ради каких-либо краткосрочных целей наподобие наполнения карманов. Основная цель, отстаиваемая Х., — свобода, чьим единственным прибежищем остается Сеть, а стратегия — бунт, разжигаемый умелым аккордом на клавиатуре. Недаром уже есть термин — веб-анархизм, и рождаются новые околосетевые жанры наподобие *флэшмоба*. Мир будет ловить Х., но никогда не поймает его. [Д. Десятерик]

см.: *Вирус, Киберпанк, Сеть, Флэшмоб.*

ХИППИ — движение вольнолюбивых бездельников обоих полов, зародившееся в Хайт-Эшбери, Калифорния, США, в конце 1950 — начале 1960-х годов, и в следующем десятилетии заполонившее весь мир вплоть до СССР. Прообразом можно считать странствующую общину «Перелетные птицы» в Германии начала прошлого века.

Хиппи СССР



Впрочем, на родных черноземах патлы у школьников и недоучившихся студентов особенно интенсивно стали расти в середине 1980-х годов, тем быстрее и длиннее, чем больше об этом писали газеты. Результатом стало то, что к началу 1990-х годов возрожденная *система* включала в себя почти всю более-менее мыслящую советскую молодежь. Толпы нестриженных, пестрых и экзотичных голодранцев ловили дальнобоищников на обочинах трасс, плели фенечки из бисера на прокуренных квартирах, основывали *коммун* на Алтае, *тусовались* возле кафе в центрах всех более-менее крупных городов, получали по морде от не столь продвинутых, но тоже юных *готников* и каждое лето забивали своими прекрасными нагими телами дикие бухты Крыма.

Всякий расцвет, как известно, — преддверие конца. После распада СССР движение, вместе с сопутствовавшим ему *роком* пошло на убыль. Кто-то погиб, как правило, от *наркотиков*. Большинство же вместе с волосами избавилось от идеалов и вернулось туда, откуда в свое время ушло — на поля социума, чтобы делать карьеру, зарабатывать деньги, жениться (как правило, неудачно), растить детей и т. п. Лишь единицы остались верны себе прежним, но превратились в полных изгоев. Сегодняшняя поросль Х. представляется более инфантильной, декоративной и благополучной, привязанной к семейным очагам. В любом случае, это новая история, и она только начинается.

Как заметила весьма популярная в «системе» блюзово-роковая певица Умка (Аня Герасимова), любая попытка официального описания Х. неизбежно оборачивается профанацией явления. Действительно, здесь тот случай, когда абсолютно

отсутствуют признаки, за которые мог бы ухватиться официализирующий *дискурс*. По сути, Х. — это беспримесная асоциальная энергия, без структуры и стойких идей, с основным вектором вдохновения — прочь, на обочину, в состояние вечного поиска. Цели не локализованы, лозунги («занимайтесь любовью, а не войной») трогательно наивны. Х. вне пространства и времени, вне индивидуальности и *группы*. Его (их) бесконечный маршрут не имеет остановки, не предполагает конечного пункта. Ничего своего, ничего чужого: ни семьи, ни дома, ни привычек, ни ритуалов. Х. может курить *мафиуану*, баловаться *винтом* или крепко выпивать, а может быть трезвенником и вегетарианцем, может ходить в лохмотьях — или одеваться подчеркнуто чисто, предаваться групповому сексу или обретаться послушником при монастыре. Любовь, о которой так много говорят в связи с Х., — не способ отношений на манер «свободной любви», скорее, тональность мироощущения, сквозной мотив всех передвижений и порывов.

Х. глядит на *реальность* сквозь афиладу распахнутых дверей восприятия (The Doors — обожествляемая хиппарями легендарная рок-группа 1960-х годов). Расстояние от порога до порога преодолевается лишь для того, чтобы войти в абсолютно неведомое пространство. Транспортными средствами могут служить попутные грузовики, наркотики, музыка, фольклор, медитация, изыскания Кастанеды, любая эзотерика и религиозная практика — кришнаитская или индейская, христианская или буддистская.

С другой стороны, социальная оптика Х. — оптика соскальзывания, уклонения, ухода. Их невозможно ни во что вовлечь, ими доста-

точно трудно манипулировать. Общество не может сфокусироваться на них и потому приходит в ярость, прибегая к репрессиям, совершенно не сопоставимым с *маргинальностью* Х. Вышеупомянутая агрессия гопников — одно из подобных проявлений. Известны случаи, когда *милиция* сознательно провоцировала массовые избиения Х. силами гопоты или *люберов*. Особенно частыми и вопиющими такие инциденты были на переломе 1980–1990-х годов. Если добавить к этому прямые действия самой милиции, остракизм со стороны старших поколений, то очевидным становится постоянно поддерживаемое и достаточно высокое напряжение вокруг неподконтрольной страты. Тревога социума, очевидно, происходит от понимания того, что проект Х. в первую очередь направлен на безосновное, массовое и спонтанное преодоление полос отчуждения, которые социум воспринимает как залог стабильности. Дистанция между поколениями и само понятие поколений, институты брака и работы, имущественная и культурная иерархия, — Х. не выступали против этого на традиционно революционный манер. Они всего-навсего стремились снять ограждения между отчужденными территориями, позволить селиться всем — везде, «залюбить систему насмерть».

Большая система, как известно, выстояла, в отличие от системы волосатой. Х. уже никогда не будут настолько влиятельными, как в США в 1960-х годах или в СССР — в 1980-е. Но мультикультурность нынешних мегаполисов, антииерархическая работа *постмодернизма* в искусстве, *легализация* легких наркотиков в ряде стран Европы, стойкие пацифистские настроения части общества, внимание к далеким этносам — во многом их заслуга.



Умка
(Анна Герасимова) — блюз- и рок-певица, переводчица, филолог. Кандидатскую диссертацию защищала по теме «Проблема смешного в творчестве обзериотов». Перевела несколько произведений Джорджа Керуака. Благодаря ранним акустическим балладам («Автостопный блюз», «Раскольников») снискала в среде хиппи культовую популярность. Выступает в составе рок-группы «Умка и Броневичок». Живет в Москве.



Такими остались
в благодарной памяти
потомков хиппи вре-
мен Вудстока...

Более того. Мир, каким мы его знаем сегодня, сформирован и управляется по преимуществу теми, кто, так или иначе, соприкасался в молодости с Х. Возможно, эта реальность — «хиппитализм» — не более чем коллективная *галлюцинация* законспирировавшихся в преуспевании Х. Со всеми вытекающими отсюда последствиями. [А. Десятерик]

СМ.: *Автостоп, Белый, Гонимки, Кислота, Легалайз, Марихуана, Маргинал, Психоделия, Рок, Система, Сквот, Тусовка.*

ХИП-ХОП — синтетическая субкультура, включающая в себя музыкально-поэтический (*рэп*), визуальный (*граффити*) и хореографический (брейкданс) компоненты. Плюс — идеология (антирасизм, концепт «Черной власти») и спортивный *экстрим*.

Стиль сложился в 1969 году в афроамериканском районе Нью-Йорка — Южном Бронксе, плавильном котле черной культуры (здесь и далее используются некоторые данные из статей Владислава Корнейчука). А само слово «Х.», обозначающее уже сложившуюся на тот момент субкультуру, придумал в 1974 году легендарный *диджей* Африка Бамбаатаа (взявший псевдонимом имя зулусского вождя, поднявшего в начале XX века восстание против белых), которому хипхопперы обязаны очень многими придумками и новациями.

Массовой опорой нового стиля стали би-бои (b-boys или break-boys). Так диджей Кул Херк (по сути, крестный отец рэпа) в 1969 году назвал танцоров из публики, солировавших в инструментальных ритмичных перерывах (брейках) на устраиваемых им фанк-вечеринках; отсюда же «брейкданс». Уже к 1972 году движение охватило черные

районы американских мегаполисов. Би-боев легко можно было отличить и по одежде, и по образу жизни, и по склонности к массовому стихийному творчеству. Они расхаживали в спортивных костюмах, дутых болоньевых жилетках, бейсболках и огромных кроссовках. Такой наряд станет каноническим в Х., а кроссовки Adidas — столь же неотъемлемым атрибутом, как булавка у панков. Если добавить к этому и некоторые детали помпезного фанкового стиля — наподобие массивных золотых цепей и узких черных очков, — то картина получится вовсе карнавальной. По большому счету, би-бойское движение и привнесло в жизнь гетто постоянный праздник. Они организовывались в бригады (в Нью-Йорке такую группировку называли *сгев*, в Лос-Анджелесе — *сlic*), которые поделили город на зоны влияния. Бригады устраивали на перекрестках знаменитые battles — танцевальные поединки, расписывали («бомбили») стены граффити, катались на роликах — экзотических в то время. Наиболее известными, существующими и по сей день, стали брейк-команды Rock Steady Crew (в их составе выступал и всемирно известный танцор, латиноамериканец «Сумасшедшие ноги») и New-York City Breakers. Учитывая то, что к тому времени активно работал чернокожий режиссер Спайк Ли, снимавший фильмы о буднях гетто во вполне «хопперском» стиле, что усилиями Бамбаатаа и Херка рэп потеснил даже традиционно популярный фанк, можно сказать, что в черной общине началась настоящая культурная революция.

За время своего существования Х. пережил несколько волн радикализации. Первую породил Бамбаатаа (бывший предводитель уличной

банды «Черные совки»): в 1974 году он на основе группировки футбольных *фанатов* создал организацию «Народ Зулу» («Zulu Nation»). Направлениями своей деятельности организация видела всестороннюю пропаганду и развитие брейка, рэпа, граффити и других искусств афроамериканцев. Целью такого культуртрегерства было переключение энергии чернокожих парней на творчество — танцы, сочинение стихов, расписывание стен вместо агрессии, уличного бандитизма и наркомании — вечных бед гетто. Идеологически «Народ Зулу» представлял собой не столько радикально-политическое, сколько околорелигиозное движение, в основе мировоззрения которого лежала невообразимая смесь из черного ислама (весьма отличающегося от ислама просто), *растафарианства*, вуду, африканского язычества и иных феерических компонентов. Призыв канализировать свою энергию в Х. и таким образом достичь подлинного просветления был услышан. Членами «Зулу» стали и именитые диджеи, и уличные би-бои — последние вступали целыми артелями.

При неоценимых заслугах в развитии афроамериканской культуры Бамбаатаа созданием «Зулу» сделал нечто еще более существенное: он прочно связал эту культуру с идеологией, дал ей голос на поле политической игры. Очень скоро это сыграло свою роль.

В начале 1980-х рэп-группы Public Enemy и KRS-One начинают выпускать пластинки, пропитанные духом бунта и анархизма. Бунт хипхопперов оценили панки — в 1981 году, к примеру, лидеры панк-рока Clash взяли с собой в европейское турне артель граффитистов Future 2000, чтобы они на каждом концерте расписывали задники. Общество

с восторгом приняло вызов чернокожих. Чем радикальнее манифестировали себя последние, тем популярнее становились. Мейнстримная пресса наподобие *New York Post* запестрила фотографиями би-боев, на телевидении произошло то же, король попсы Майкл Джексон сделал своим фирменным приемом типичное брейкерское па «glide» (скольжение), переименовав его в «лунную дорожку». В 1983 году на экраны вышло четыре фильма про Х. — «Дикий стиль», «Войны стилей», «Битстрит», «Граффити-рок» с участием всех более-менее способных диджеев и би-боев с Бамбаатаа и Rock Steady Crew включительно, а чуть позже великий провокатор-ситуационист Малкольм Макларен выпустил три фильма-пособия по брейку, окончательно вызвав эпидемию хип-хопа. Гастроли брейкерских групп прокатились по всему миру; примерно тогда же, в 1986–1987 годах, волна дошла и до СССР, и в крупных городах, а потом и во всех областных центрах появилось множество брейкерских компаний, получивших от официоза наряду с доморощенными хиппарями и металлистами почетное звание *неформалов*. На Западе же коммерциализация начисто выветрила из Х. радикальный стержень.

Спасение пришло из Лос-Анджелеса, из гетто Комптон, в виде гангста-рэпа. Вместо деклараций и проповедей — криминальный имморализм, отчаяние и семиэтажная ругань. Гангста-рэпперы одеваются в невыразительные мешковатые одежды, носят малопонятные завитушки на головах вместо роскошных *дредов* «старой школы», не стесняются называть себя ниггерами, приторговывать наркотиками и влезать в драки по любому поводу. В итоге они гибнут один за

другим, причем даже звездный статус не впрок. При всем том гангсте, хотя бы ненадолго, удалось озвучить волну афроамериканского протеста 1990-х — самую массовую после 1960-х, — начавшуюся с трехдневного восстания в Лос-Анджелесе в 1992 году. Конечно, что не удалось достичь полиции, сделали доллары — гангста, как и все, что было в Х. до этого, стал стопроцентно коммерческим продуктом. А в звезды рэпа уже в начале нового столетия вышел и вовсе белый Эминем.

В бывшем СССР Х. излишняя коммерциализация в обозримом будущем не грозит. Однако постепенно, из поверхностного увлечения перестроечной молодежи он трансформируется в полноценную субкультуру, все увереннее осваивая свою исконную территорию — городские окраины как новые «белые гетто». «Разбомбленные» стены панельных многоэтажек, районных электричек, уличные состязания би-боев на картонках у станций метро — уже привычные детали городского ландшафта. Главное же то, что Х., в отличие от Америки, черпает свою силу не в этническом, а в социокультурном своеобразии носителей, то есть становится движением реального, внепартийного и внесистемного левого протеста, — что при дискредитировавших себя «старых левых» и расцвете национализма и ксенофобии в России особенно актуально.

Станет ли Х. тем, чем он стал в США, — плодотворным выражением идей и талантов определенной этнической либо социальной прослойки, — покажет время. Пока что, при равнодушии со стороны большого шоу-бизнеса, и усиливающимся натиске со стороны националис-

тов, условия для развития прекрасные. Есть о чем петь, есть против кого танцевать, есть что разрисовывать — серых стен более чем достаточно. [Д. Десятерик]

СМ.: *Граффити, Диджей, Рас-та, Рэп, Скейтборд, Скинны, Техно, Экстрим.*

ХЭППЕНИНГ (англ. happening — случай, событие) — разновидность *арт-акции*, отличающаяся массовым участием зрителей, моментами живой импровизации, непосредственности, риска, что исключает строгий сценарий — примета классического *перформанса*. От последнего — жанра серьезного, подчас унылого, Х. отличается также воплощаемой в нем стихией искреннего юмора и живого абсурда (вроде вылизывания варенья с поверхности автомобиля). Некоторые исследователи (автор «Словаря театра» П. Пави) считают Х. «формой театральной деятельности». Его продолжение видят в «невидимом театре» (термин Боалля, 1977: зрители участвуют в спектакле, сами о том не подозревая — ср. кошмар героев, вдруг оказывающихся на сцене в «Скромном обаянии буржуазии» А. Бунюэля), а происхождение возводят к «тотальному театру», нашумевшему в Нью-Йорке в 1957–1959 годах.

Но подлинный начинатель — А. Капроу с его «Восемнадцатую хэппенингами в шестом округе Парижа» (1955), помимо прочего, включивший в ткань действия дегустационный эпизод и воскурения благовоний. Многим обязан Х. Джону Кейджу и будущим деятелям поп-арта — художникам К. Олденбургу, Д. Дайну, Р. Раушенбергу. Х. еще называют «живописью действия без живописи» (Г. Розенберг), но Кейдж действительно в одном из ранних Х. вдохновлялся живописью своего

Алан Капроу

(р. 1927, Атлантик-Сити) — американский художник. Обучался архитектуре, посещал классы живописи в Нью-Йорке, изучал историю искусств в Колумбийском университете. Первая персональная выставка состоялась в 1953 году. Кроме ряда хэппенингов, автор произведений в жанре поп-арт-ас-самбляжа («Детка», 1957) и энвайромента («Двор», 1961: свалка старых автомобильных шин). Директор Отдела изобразительных искусств в Университете Сан-Диего (с 1974 года), участник двух «Документ» (1977, 1987 — соответственно, № 6, 8). Испытал влияние Джона Кейджа.



друга, художника; а в самом знаменитом — «4.33», на несколько минут дал почувствовать собравшимся ток тишины, сделав их соучастниками этого открытия. Массово популярным Х. сделали совместные акции Йоко Оно и Джона Леннона.

Как жанр, делающий ставку прежде всего на свободного и творчески инициативного индивида, Х. изначально не мог быть популярен в Стране Советов — даже с позиции творческого противостояния Системе (ведь сам наш андерграунд был исполосован лесенками иерархий, задымлен «кострами амбиций»). Опасность манипулирования зрителем, о которой настоятельно предупреждала пропаганда, оказалась не актуальна для одного, ленивого и нелюбопытного, к тому же гораздо более подверженного воздействию иных стратегий внушения, от агрессии масс-медиа до государственной риторики. Очевидно, Х. у нас принадлежит будущее. А настоящее дает нечастые прецеденты, отличающиеся ненормативным эстетизмом: в Х. львовянина Владимира Кауфмана «Зеркальный карп» (июль 1994 года), художник с группой желающих топит упомянутую рыбу в потоках французских духов, наглядно демонстрируя «смерть от излишеств». [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Акция, Зрелище, Игра, Перформанс, Ролевые игры, Флэш-моб.*

ЦЕНЗУРА — проверка на благонадежность прессы и литературных произведений (особо изощренный вариант — преследование за избыток благонадежности, как это произошло с просталинским «Батумом» М. Булгакова) и соответственно, определение их дальнейшей судьбы вплоть до изъятия из обихода, шире — система дискриминационных мер, применяемых обществом и государством ко всему искусству; также — преследование автора исходя из «погрешностей», обнаруженных в его творческом продукте. Время становления Ц. — XV век в Западной Европе, вторая половина XVIII века в России. Уже Макс Штирнер в «Единственном и его собственности» (1844) говорит о том, как общество «держит недовольных в узде, пытается задушить их цензурными запретами или штрафами» наряду с тем, что «заглушает их голос за тюремными стенами».

Основное отличие традиционной Ц. от Ц. постиндустриальной эпохи — изменение карательного вектора, апостериорность (последующее наказание) вместо априорности (превентивных мер), хотя, разумеется, последняя также не вполне исключена из обихода. Именно цензурная профилактика сделала возможным феномены «полочного фильма» (с его последующим триумфом), *самиздата* и арт-андерграунда в СССР. Однако нет принципиальной разницы между функционированием Ц. в странах капиталистических и социалистических (почти одновременно были уничтожены фрески бойчукистов в СССР и росписи Риверой «Рок-феллер-центра» в США). Власть толпы дает знать о себе в конце 1940-х годов, когда репрессиям и запрету на профессии подвергаются деятели культуры, обвиненные

в коллаборационизме (от Арлетти и Паунда до Селина и Гамсуна), а во времена маккартизма в Америке — подозреваемые в коммунистических убеждениях. Вообще, история модернизма — вереница придирок Ц., измышлений, нападков и отказов (что наиболее показательно на примере импрессионистов, но и в 1910 году исполком берлинского Сецессиона не принял на выставку 27 работ художников-экспрессионистов), однако без них модернизм потерял часть обаяния.

Ц. последних десятилетий характеризует большая изощренность, непредсказуемость, активная роль общественных организаций, частных инициатив, да и просто *vox populi*, что ведет свое происхождение от скандала вокруг «Олимпиады» Мане (СМ.: *провокация*). Итак, вместо четкого регламента (последняя вспышка — Кодекс Хейса, частично обеспечивший расцвет американского кино 1920–1950-х годов) — импровизация, непредсказуемость, порой отсебятина. Основными священными коровами становятся *политкорректность*, *феминизм*, ксенофилия. С конца 1980-х годов оживляется религиозная Ц. (преследование С. Рушди за «Сатанинские стихи»; протесты католического и православного клира против демонстрации «Последнего искушения Христа» М. Скорцезе; сегодняшняя агрессия русских православных). Напротив, эстетическая Ц. не столь актуальна, как прежде, а Ц. политическая, хотя и вынуждена маскироваться, но не собирается складывать оружие — в решающий момент передоверяя инициативу исполнителям низшего и среднего звена власти. За рядовой состав верхи якобы не в ответе — противоположно тому, как это было во времена нацизма, когда Геринг лично руководил

чистой галерей от произведений «вырожденческого искусства». Как ни странно, не теряет своей остроты Ц. эротическая. Список длинный: в 1920-х годах во Франции конфискован журнал *Action* за панегирик сексуальному маньяку Ландрю; неприятности в 1950-х годах в США с «Лолитой» В. Набокова и «Голом завтраком» У. Берроуза; в 1974 году специальным декретом Министерства внутренних дел закрыт парижский театр «Святых праздников», практиковавший порноспектакли; в 1990 году бойкоту «большого жури» штата и удалению из экспозиции семи работ со сценами *садомазохизма* подвергается выставка Р. Маплторпа в Цинциннати, США. Не снижает темпа Ц. узконациональная, руководствующаяся архаическими критериями, что характерно для исламских стран (пятилетний запрет в Иране фильма «Времена любви» М. Махмальбафа, там же гонения на «Вкус черешни» А. Кьяростами: «когда стало ясно, что фильм не о суициде, а о ценности жизни, запрет с него сняли», комментирует эту историю автор).

Итак, можно говорить об уменьшении градуса Ц., но не о ее полном упразднении. Свободы творчества не становится больше, просто претензии властей и публики меняют адресацию. Неиссякающие предвзятости — питательная среда для Ц., формы же ее проявления — чрезвычайно разнообразны. Например, демонстративный отказ в государственной поддержке режиссеру Грымову из-за употребления в одном из фильмов слова «целка». Внутрикоммерческий произвол, приведший к аналогичному результату (так, не был выпущен в прокат «Мастер и Маргарита» Ю. Кары в 1994 году, так как выпускающая компания сочла, что в фильме нали-

чествуют недоработки, а подобных историй с фильмами Ж.-А. Годара в 1960–1970-х годах просто не счесть). Выключение видео на вернисаже и фрагментарный демонтаж произведения (так случилось с инсталляцией М. Кульчицкого и В. Чекурского, а также с «Объектом в действии» И. Дюрича и И. Подольчака на «Свободной зоне» в Одессе, 1994). Частичное кадрирование-кастрирование артефакта (один из владельцев «Улицы» Балтуса закрыл «неудобное место» черной бумагой). Судебный иск — и, традиционно, привод в милицию (в 1996 году С. Братков и Б. Михайлов провели перформанс «Караул», промаршировав мимо Мавзолея с ножами, но второго автора не тронули «из уважения к сединам» — СМ.: *менты*), увольнение с работы (в 1975 году московского художника Сысоева — за карикатурный портрет Мао). «Мы очень быстро попадаем в пучину новых табу... везде художники жаждут сносного порядка, не радуясь обретенной свободе», писал Т. Адорно, считая причиной этого убывание удельного веса гуманизма в западном обществе. От чего уже не свободны и страны Восточной Европы, художники которой могут подписаться под словами О. Уэлл-

са: «Все мы являемся полузадушенными жертвами всемирного и триумфального наступления Ц.». [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: *Мат, Неформат, Политкорректность, Самиздат, Тактические медиа.*

ЧЕРНУХА — нагромождение мрачных, ужасных, неприглядных сцен, акцентация на неблагополучии, атмосфера безнадежности и патологии в произведении искусства.

Все это наличествовало в советском *андерграунде* — *другой прозе* и *параллельном кино*, а также в литературе писателей-деревенщиков, год от года становившейся все меланхоличнее. Однако сам термин прижился уже в конце 1980-х годов, применительно к перестроечным фильмам, романам либо репортажам, сконцентрированным на безобразиях в первую очередь социального плана. Среди героев таких текстов царили нищета, пьянство, наркомания, преступность, предательство. Положительные персонажи страдали, отрицательные — выигрывали. Даже если все герои были «хорошими», их стремительно заедала среда, в которой, как было понятно с первых минут просмотра или чтения, никто совестливый и тепловкровный жить не может. Зло, в виде бытовой неустроенности, всемогуще и всепобеждающе, а про свет, если и появляется, то для того, чтобы острее подчеркнуть общий тупик.

Очень скоро Ч. распространилась настолько, что стало возможным даже судить о ней как об отдельном направлении в искусстве — как это сделал, например, Виктор Ерофеев в своем эссе о новой русской литературе «Русские цветы зла» (1993). Состоялся выход за сугубо социальные рамки, укорени-



Сергей Братков
(р. 1960, Харьков) — украинский художник, с 2001 года живет в Москве. Окончил Харьковскую школу им. Репина и Политех-

ническую академию (там же). Известен, прежде всего, фото-работами. Основатель «Группы быстрого реагирования» (с Б. Михайловым, С. Солонским, с ними же создал часть своих проектов). Куратор харьковской галереи Up Down (1993–1998). Автор произведений: «Замороженный пейзаж»; «Если бы я был немцем» и «Жертвоприношение Богу Войны»

(1994). «Завтрак, обед и ужин, приготовленные поваром китайского императора» (1995), «Нет Рая» (1996), «Дневник Чикатило» (1997), «Чужой», «После стены» (1999), «Детки» (2000), «Фауст и Маргарита» — с Ш. Мюле (2003). Участник Биеннале в Сан-Паулу и Венеции. Один из немногих авторов постмодерна, коему не чужд этический фактор

лись и физиологический, и мистический аспекты Ч., более присущие литературному и визуальному *трэшу*: дешевым серийным романам, малобюджетным триллерам и хоррорам, андерграундным *комиксам*. Клеймо «чернушника» ложилось на самых разных персон — от писателей Владимира Сорокина и Эдуарда Лимонова до режиссера-основателя *некрореализма* Евгения Юфита. В быту чернушником называли, к примеру, человека, снискавшего славу «энергетического вампира», обладателя «отрицательного биополя», склонного к психологическим манипуляциям. Наконец, «сидеть на черном» означало находиться в наркотической зависимости от препаратов, содержащих опиаты — ширки и *героина*.

Но, преимущественно, Ч. считается составной частью литературных и кинематографических текстов. Сейчас это, скорее, характеристика атмосферы, нежели сюжета. Чернушный антураж считается обязательным признаком серьезного немейнстримного фильма либо романа. А вот в трэше и постмодерне Ч. — прием, скорее, остраняющий, иронический, даже юмористический, как, например, в фильмах прославленной студии Тroma. Времена, когда мрачное выражение лица означало расположение к бунту, прошли. Сейчас это прерогатива скептиков, циников и будущих звезд. [А. Десятерик]

СМ.: *Героин, Другая проза, Комикс, Некрореализм, Параллельное кино, Система, Трэш.*

ЧУЧХЕ ЛУЧИ, вернее, «ЛУЧИ ЧУЧХЕ» — массовое, и, без преувеличения, уникальное движение с центром в Киеве, вдохновлявшееся идеологией северокорейских коммунистов. Полное название — Мо-

лодежный революционно-патриотический союз «Лучи Чучхе».

Организация создана в столице Украины в ноябре 1989 года. Наибольший пик популярности пришелся на 1990–1991 годы. Самым масштабным действием, организованным «ЛЧ», было празднование в 1991 году годовщины Октябрьской Революции. Шоу состоялось на киевской площади Независимости с последующей манифестацией по Крещатику. Завершилось все грандиозным митингом, в котором, по самым скромным подсчетам, участвовало 10 тысяч человек. После активность «Лучей» пошла на убыль. Дольше всех действовало Владикавказское отделение «ЛЧ», которое до конца 1999 года регулярно выпускало интернет-газету «Цистерна».

<http://cisterna.chat.ru>

У истоков организации стояло всего два человека: Николай Полищук («Комиссар») и Дмитрий Полухович («Команданте Лейбедев-Кумач»). В прессе упоминается несколько запутанных и возвышенных историй создания Союза. Реально все было намного банальней. «Комиссар» и «Команданте», как и тысячи советских люмпен-интеллигентов, обожали журналы «Корея» и «Корея сегодня». Кажется, Валерия Новодворская в свое время назвала их единственной антисоветской литературой, доступной советским людям. Граждане, выросшие в условиях «реального социализма», воспринимали публикации о корейском «великом вожде» и «любимом руководителе» как едкую сатиру на собственный строй. Кроме того, было чрезвычайно весело осознавать, что где-то есть еще больший маразм, чем в СССР.

В тот исторический день в киоски «Союзпечати» был завезен очередной номер «Кореи». «Комиссар»

и «Команданте» отметили это событие и наслаждались чтением. На Крещатике они встретили знакомую студентку Политехнического института, которая, сама того не зная, и стала матерью организации. Когда речь зашла об очередных перлах «Кореи», она только отмахнулась: «Меня в общезнании корейцы со своим чучхе замучили, бегают все, книжечки тыкают...» — «Так веди же к ним!» — воскликнули будущие отцы-основатели.

Можно только представить ужас несчастного северокавказского студента, когда к нему в комнату ввалилось два пьяных шакала с требованием дать литературы о Вожде и побольше. Минут через пять в комнате собралось все руководство землячества, которое устроило форменный допрос. Во время беседы на ходу и была выдумана некая организация поклонников идей чучхе, спонтанно возникло и ее название. Вспоминает команданте Кумач: «Когда меня спросили, — как, собственно, называется ваша организация, — я сначала растерялся. Потом мой взгляд упал на огромную книгу в красном переплете, лежавшую на столе. Книга называлась “Великое солнце чучхе”, или в этом роде. Если есть “Солнце чучхе”, то от него должны исходить лучи...» Так родилось название «ЛЧ».

Почти год «организация» действовала в «подполье». Все сводилось к «партсобраниям» с распитием горячительных напитков и тостами за здоровье Ким Ир Сена, написанием различных «программных документов» и прочими развлечениями в кругу довольно узкой тусовки.

Первая публичная акция состоялась в сентябре 1990 года. Накануне, летом, перед зданием Киевсовета был поднят украинский синезелый флаг. Вскоре пятачок возле

флагштока превратился в место сбора местных «пикейных жилетов». Особо рьяные приносили к знамени цветы и даже жгли свечи. Однажды «жилеты» были шокированы появлением листовок о том, что к красному знамени УССР (оно находилось рядом) готовится возложение «революционного цветка кимченирхва». Ко времени «возложения» к знамени были стянуты все «пикейные» резервы и пресса. Несмотря на крики «Ганьба!» («Позор!»), на гранитное основание флагштока был установлен горшок с чахлой бегонией и ленточкой от погребального венка с надписью «Красному Знамени от детей Вождя». На следующий день сообщение об акции было опубликовано почти во всех украинских и московских газетах. Особенно потешными были рассуждения журналистов о том, что же представляет собой МРПС «Лучи чучхе». Никто из пишущей братии так и не догадался, что ребята просто развлекались.

Здесь следует заметить, что и в поздних публикациях и даже глубинных исследованиях молодежного движения на Украине 1980–1990-х годов никто так и не дал правильной оценки деятельности «ЛЧ». Например, украинский экс-депутат Артур Белоус, гордо именующий себя «политологом», исходя из того, что большинство членов «ЛЧ» были активистами радикального Украинского Студентского Союза, в своем фундаментальном исследовании заявил, что «Лучи» как подструктура УСС были призваны популяризировать эту организацию, одновременно дискредитируя коммунистическую идеологию. Похожие рассуждения встречаются и у других авторов. На самом же деле, несмотря на то, что организация оперировала политическими поня-

тиями, явление это было исключительно культурного плана. Ни единая политическая структура не имела на «ЛЧ» ни малейшего влияния.

Из *акций* «ЛЧ» стоит назвать приветствие делегатов одного из последних партсъездов КПУ времен СССР — делегатов засыпали конфетти и забрасывали серпантином (здесь следует заметить, что все члены «чучхейской» тусовки были антикоммунистами и сторонниками независимости Украины); торжественные проводы в Ирак отряда «Пхеньянские ястребы» (правда, в отличие от «Соколов Жириновского» «ястребы» на своем стареньком ПАЗике с надписью «Заказной, Киев—Багдад», доехали только до ближайшей «наливайки»); захват в годовщину большевистского Январского восстания мемориальной пушки возле старейшего киевского завода «Арсенал» и попытка обстрелять из нее Верховную Раду (в свое время из этой самой пушки большевики обстреливали Центральную Раду)... Только центральным киевским отделением было проведено около полусотни больших и малых акций. Имели «ЛЧ» и свои периодические издания — газеты «Закал!» и «Газету радикала» (логотипы названий были выполнены так, что читалось соответственно «За кал» и «Газета ради кала»).

Спад движения после 1991 года объясняется двумя факторами. Первый — большинство активистов к тому времени окончили вузы, после чего у многих на приколы не оставалось времени. Второй — изменилась жизнь. КНДР больше не воспринималась как пародия на собственную страну. Ко второй половине 1990-х годов большинство молодых людей, выросших в постсоветской действительности, уже не понимали многого из того, над чем истери-

чески смеялись их ровесники в конце прошлого десятилетия. Но, кажется, потенциал чучхейского движения пока не изжил себя. Обнадеживающе выглядит всенародная любовь к Президенту Путину (одни «Идущие вместе» с их уличными действиями чего стоят!), да и его украинский коллега недавно принимал участие в заседании, сидя под огромным собственным портретом... [Д. Полюхович]

СМ.: *Акция, Перформанс, Радикал, Стёб.*

ШИЗОАНАЛИЗ — интеллектуальный проект французского философа и литературоведа Ж. Делеза, созданный им в соавторстве с известным психиатром Ф. Гваттари, и построенный на критике традиционного психоанализа как репрессивной практики. Основные положения Ш. изложены в ключевом труде «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения».

Первое, что бросается в глаза — намеренный отказ от привычных ориентиров, вообще от какой-либо целостности и системности. Из Ш. невозможно выкристаллизовать сколь-нибудь четкое, удобное в практическом смысле учение. Касаясь марксизма и психоанализа, Делез и Гваттари тем не менее, отказываются от их жестких методологических схем. Что до терминологии, то она настолько необычна, что сама по себе уже стала одним из самых популярных шизоаналитических мифов. Это неудивительно, ведь сам подход Делеза-Гваттари — насквозь игровой. Авторы обращаются к экспериментальным, бунтарским художественным практикам — дадаизму, *театру жестокости* Антонена Арто; к парадоксам Льюиса Кэрролла, присовокупляя к ним экономические разборы, психиатрию

и видения душевнобольных. Так, общепринятой в западноевропейской культуре модели невротика — излюбленного персонажа и психоанализа, и актуального искусства, — Ш. противопоставляет скандальный, шокирующий образ «состоявшегося шизофреника».

Шизофреник — не психиатрическое, но социокультурное понятие, субъект, фундаментально отвергающий капиталистический социум. Его прототипы — абсурдистские персонажи Беккета, Кафки, Арто — «позвоночно-машинные животные». Понятие машины, производства желания вообще одно из важнейших:

«Если желание — производитель, то исключительно как производитель реального и в реальности. Желание есть совокупность пассивных синтезов, которые собирают частичные объекты, потоки и тела, действуя как производственные единицы. Как результат имеем реальность, что исходит из пассивных синтезов желания как само-производство бессознательного. Желанию не недостает чего-либо, оно не лишено объекта. Скорее, оно лишено субъекта; фиксация же субъекта означает подавление желания. Желание и его объект составляют одно целое, единый механизм, машину машины. Машиной является желание, объект желания — тоже машина, которая к ней подключена, а потому продукт исключается из производства, оно выделяет определенную долю продукта, остаток достается блуждающему, номадному субъекту».

Потоки молекулярных частичных объектов, которые противопоставляются разным типам отделенных индивидуальностей (наподобие «организм», «пол», «я»), образуют, действительно, не целостную систему, а пестрый набор терминологи-

ческих и смысловых туманностей, в котором нет ничего окончательно определенного. Иными словами, сознание вторично по отношению к объектной реальности, но и та — раздроблена и размыта, и производится не субъектом, но желанием. Целостность ничего не объединяет и существует отдельно от частей: постулат в стиле «Алисы в Стране чудес».

Машина — это система прерываний, которая связывает идеальное с материальным. Искусство, в этом смысле, имеет особое место. Именно ему под силу, — через групповые фантазмы — объединять общественное производство и производство желаний. Апофеоз творчества — в сжигании либидозной энергии (каковая движет и историческим процессом вообще). Лучше всего это получается, по Делезу, в *постмодернизме*, каковой являет собой поток без цели, слишком трудный для интеллектуалов, но доступный все тем же шизофреникам, дебилам, неграмотным. Искусство же представляется машиной желаний, производящей фантазмы, в каждом жанре посвоему. Так, литературные машины через процесс чтения готовят «общий взрыв» шизофрении, высвобождающий революционную силу текста. Воплощение шизолитературы — Арто. В театре важна фигура «оператора», «хирурга», который благодаря производимым им «ампутациям» (например, «вычитание» главного героя — Гамлета) воздействует на зрителя помимо текста и традиций режиссуры. Здесь близки к идеалу, опять же, Арто и продолжатели его театра жестокости — Living Theatre, Е. Гротовский, Б. Уилсон. Живописная машина предназначена для декодирования желаний, и здесь главный шизоартист — Ван Гог. Наконец, кинема-

тограф наиболее восприимчив к безумию и его внешней репрезентации — черному юмору, ибо способен обозреть все поле жизни со всеми ее нелепостями. Здесь Делез делает несколько сомнительные выводы: любой некоммерческий, со своей позицией режиссер априори склонен к черному юмору, ибо похож на паука, дергающего за ниточки сюжета, манипулирующего материалом фильма. Чем и провоцируется ответный «шизофренический смех» зрителей, который, по Делезу, вызывают фильмы ни в чем не повинного Чаплина. В целом, искусство для Ш. — единое пространство, подчиненное единому же бессознательному шизопоток, его скорости, принимающей различные формы — театра или кино.

Если же брать машину-орган (как часть машины желания), то она функционирует, вдохновляемая инстинктом жизни. Инстинкт смерти — параноидален, он влечет к остановке машины, возникновению тела без органов, на котором машина записывает свои импульсы.

Тело без органов, наряду с машиной желания, один из самых знаменитых терминов Делеза. Его художественный аналог — отстраненное восприятие своего тела как отчужденной вещи (кстати, имеющее место в клинической картине шизофрении) у Арто, Камю, Сартра, Кафки.

Классификация тел составляет основу социальных и исторических интенций Ш. Всего типов тел — три.

Тело земли, или территориальная машина. Соответствует стадии дикости. Именно на поверхности этого тела происходит кодификация желания. Это — «система жестокости»: тело человека служит лишь дощечкой, на которой оставляет свои знаки новосозданный со-

циальный кодекс, а человеческие органы символически крепятся к тому же телу земли.

Тело деспота, или имперская машина — соответствует стадии варварства, однако вне привязки к определенной эпохе, — это тело успешно функционирует во все века, воплощаясь, то в ранних государствах Междуречья, то в абсолютизме XVII века, то в фашизме и коммунизме. Это уже — «система террора»: осуществляется ни много, ни мало, союз с Небом — через тело деспота.

Тело капитала, или стадия цивилизации. Здесь капитал является объективированным, неантропоморфным субъектом, субстратом деспота, причем и капиталист, и пролетарий в равной мере являются его рабами. Таким образом, снимается марксистская вражда классов: согласно Ш., противостоят друг другу классовое-идеологическое-параноидальное-репрезентативное и шизофреническое-аутентичное (производство желания). Однако для Делеза капитализм еще более неприемлем, нежели для многих предшественников из левацкого лагеря. Территориальная и имперская машины подобны машинам желания по своему режиму, отличаясь по природе, в то же время капитал, наоборот, по природе подобен производству желания, однако отличается по режиму. Так, в производстве одновременно присутствует и элемент антипроизводства. Иными словами, производство ретерриторизируется на теле капитала, поглощается им. Следовательно, социум превращается в абсолютно отчужденную от человека экономическую реальность, а мир человеческой субъективности, интимной жизни оказывается попросту выброшен за пределы социального поля. Это

приводит авторов «Капитализма и шизофрении» к необычному (вполне в духе их построений) выводу: в деспотических и варварских системах экономическое производство сходится с человеческим, и эти системы ближе к производству желания именно потому, что здесь отсутствует капиталистический принцип асоциальной человеческой субъективности. Здесь налицо явная переключка с Арто, противопоставлявшему буржуазному нормативному театру первичный и «варварский» (что подтверждают постоянные обращения к аутентичным культурам индейцев и балийцев) театр жестокости.

Притяжение-отталкивание между пассивной и активной частями машины желания снимается работой машины-холостяка, что вечно кочует по телу без органов, активизирует его, но избегает семейных уз. Прообраз такой машины Делез усматривает в машине в «Процессе» Кафки, в брутальных гипертрофированных героях Э. По и А. Жарри. Бессознательно-машинный эротизм таких героев соединяет в одну цепь и машины-органы, и тела без органов, и субъекта. Потому и подлинный агент желания, творец жизни — тот, в ком импульс бессознательно-го сильнее всего: дикарь, ребенок, революционер, а на высшей ступени — безумный художник. Собственно, на искусство Делез и надеется больше всего, считая его способным произвести тотальную шизофренизацию жизни.

Это гипотетическое будущее является, скорее, состоянием сознания, нежели общественным строем. Это мир, где снято отчуждение между социальными машинами и машинами желания, где желание вновь производится на теле без органов; где покончено с параноидальным

стремлением современной цивилизации к выстраиванию всех и всяческих целостностей. В шизоаналитическом раю царит полная недифференцированность, Ничто и Пустота как вместительница всех мыслимых возможностей. Теория Делеза в своей финальной части выглядит как доведенная до совершенства *психоделическая* революция — и, в то же время, во всем этом неожиданно просматривается и восточный акцент с тем же культом пустоты как идеального средства для перерождения сознания. Такое «буддийское» послевкусие окончательно придает Ш. странный статус — между теорией, эзотерической системой и мифологической литературой.

Весь сотканный из противоречий, Ш. по определению не мог породить развитую школу, как те же марксизм с психоанализом. Трудно вообразить себе практикующего шизоаналитика, как и сколь угодно экзотическую партию, строящую программу на понятиях тела без органов и состоявшегося шизофреника. В русскоязычном мире Ш. пока что — довольно поверхностно — усвоен актуальным искусством, на уровне «шизоаналитического дискурса», приемов «шизоиллюстрирования», «шизо-Китая», обыгрывания «шизоаналитических мест Москвы и Московской области». Дальше терминологии дело не пошло. Ш. все еще остается слишком диковинной игрушкой, для которой необходимо стойкое оппонирование идеологиям, в постсоветском пространстве по разным причинам отсутствующих — марксизма и психоанализа, ведь первый остается уделом малоинтеллектуальных коммунистов, а второй и вовсе не усвоен. Нечего *деконструировать*, негде совершать шизофреническую диверсию при том, что сознание социума максимально дог-

матизировано. Да и с окончательным крахом постмодернизма многие шизоаналитические построения выглядят, мягко говоря, наивно.

Но, все же, революцию начнет тот, кто первым, усвоив уроки Делеза, осознает себя шизофреником — неподконтрольным никому. [А. Десятерик]

СМ.: Дискурс, Паранойя, Психоделия, Пустотность, Симулякр, Театр жестокости, Шизофрения.

ШИЗОФРЕНИЯ (от греч. schizo — разделяю, рассекаю, и phren — мысль, разум) — хроническое душевное заболевание, сопровождающееся изменением (вплоть до деградации) психики человека. Характеризуется страхами, бредом, галлюцинациями, умственной отсталостью.

Однако история свидетельствует, что все не столь однозначно. В обществах с сильным религиозным базисом сумасшествие считается чем-то вроде просветления, божьего дара. Безумие героя — распространенный сюжетный ход как классической (достаточно вспомнить «Короля Лира»), так и авангардной литературы; а шизоидность *постмодернистского* письма давно уже не подвергается сомнению.

Зачастую шизофреники сохраняют значительную часть своих интеллектуальных способностей и талантов: классический пример — душевнобольные художники, которые подчас создают гениальные произведения. Один из наиболее известных precedентов — жизнь основоположника *театра жестокости* Антонена Арто. Он даже в разгар недуга, терзаемый галлюцинациями, писал высокопоэтические тексты, высказывал оригинальные и глубокие мысли по разным вопросам искусства.

На территории СССР вопрос Ш. из узкоспециального (психиатрического) стал общегуманитарным, и, даже более того, политическим. Диагноз «вялотекущая Ш.» в советское время ставили всем диссидентам и интеллектуалам, которых по тем или иным причинам надо было упрятать в психиатрическую лечебницу. С другой стороны, «закосячить под шизика» было эффективным способом для того же интеллектуала уклониться от службы в армии. В итоге значительная часть людей искусства составила касту психически «нездоровых», а пребывание в соответствующем заведении стало чуть ли не основным признаком порядочности и бескомпромиссности. В связи с чем даже можно говорить о складывании своего рода псевдошизоидной субкультуры.

Такое отношение во многом сохранилось в более свободное перестроечное время, распространившись среди фрондирующей молодежи: кратковременное пребывание в «дурке» добавляло всем *неформалам*, от *рок-музыканта* до рядового *хиппая*, престижа в глазах сверстников, окутывало аурой житейской бывалости с легким оттенком страдальчества за убеждения. Быть слегка сумасшедшим, свихнувшимся считалось вполне нормальным делом — особенно на фоне неурочной *психоделической* революции с ее назойливой темой изменения сознания. Правда, Ш. уже и по тем временам была несколько чрезмерна, в моду вошел более легкий вариант — маниакально-депрессивный психоз.

На сегодня, с окончательным отмиранием карательной психиатрии советско-гэбистского образца, отношение к душевным недугам приблизилось к западной толерантности — никто не имеет право поместить больного в лечебницу без



Грунок А.Ш., больно-
-шизофренией.
Экспозиции Музея
-ества душевно-
-ых Архангель-
-ой областной кли-
-ической психиатри-
-ой больницы

согласия его или его родственников, за исключением, конечно, особых случаев. Култ Ш. также отошел в прошлое, и обвинение в психической неадекватности может подпортить репутацию. Впрочем, сумасшествие всегда будет оставаться одной из наиболее заманчивых тем для искусства.

Более того, уже сегодня можно говорить о существовании целых философско-психологических школ, где Ш. является базовым понятием. Радикально изменила само представление о душевном здоровье и болезни так называемая антипсихиатрия, возникшая в начале 1960-х годов в Великобритании. Центральный труд антипсихиатрии — «Расколотовое я», автор которого, Ричард Лэнг, является основателем школы.

Опираясь на некоторые постулаты Хайдеггера и Гегеля, Лэнг вводит понятие «несчастливого сознания». Оно порождается столкновением изначально морального и гуманного субъекта с обществом, которое навязывает индивиду чуждую социальную роль, «маску». Экзистенциальное бытие конфликтует с социальным, неуверенность в собственной идентичности вызывает страх быть поглощенным другими. Каждый контакт с реальностью испытывается как угроза «прорыва» неведомых страшных сил. При «невоплощенном я» индивид отождествляет себя со своим сознанием, а тело воспринимает как один из объектов внешнего мира, создает целую цепочку «ложных я», заменяющих ему при общении с людьми его внутреннее «я». Лэнг призывает «учиться у шизофреника» проникать в иные состояния сознания и организует альтернативную клинику для психотиков, где добивается серьезных результатов в излечении. К концу 1960-х годов взгляды главного ан-

типсихиатра радикализуются. Он начинает рассматривать психотиков как мистиков и пророков, толкует Ш. как этап естественного исцеления, выход в царство «сверхздоровья». В вершинном произведении антипсихиатрии «Политика опыта» Лэнг приходит к выводу, что социальная реальность в целом безумна, а шизофреники куда более здоровы, чем нормалоиды. Иными словами, первые — это те, кто начал выздоравливать, в то время как вторые больны настолько, что не знают о своей болезни. Коллеги Лэнга оценивают его систему как чрезвычайно опасную для пациентов: здесь лечение увязывается с мистическими озарениями. Главный же парадокс антипсихиатрии — возведение Ш. в ранг идеала: чтобы избавиться от репрессивного и иллюзорного мира, от тотального отчуждения, нужно сойти с ума. Выводы, насквозь еретические для науки, но вполне логичные (и породившие множество единомышленников в конкультурной среде) в рамках глобальной психоделической революции, которая, с затуханиями и новыми всплесками, происходит уже добрые полвека. А в *шизоанализе*, чьи основы изложены в 1990-х годах Ж. Делезом и Ф. Гваттари, фигура шизофреника, по сути, синонимична творческой личности.

Шизо возвращается вновь и вновь. Ведь о внутреннем разделении, утрате целостности применительно к состоянию современного человека говорит все больше голов. Общество, барахтающееся в океане информации, галлюцинирует не хуже самого безнадёжного пациента. Однако на вызовы внутри себя социум склонен отвечать в исконном, неизменном стиле — *паранойей*, отторжением, инстинктивным поиском врага. И в том обре-

тать пусть иллюзорную и очень опасную, но столь желанную целостность. Акции «состоявшегося шизофреника» (Делез) растут. Потому что он, беспокойный, не ощущающий границ, разговаривающий с мирами и постоянно ищущий своего Другого, — может принести благое разделение, в котором звучит эхо потерянного рая. [Д. Десятерик]

СМ.: *Галлюцинация, Паранойя, Психоделия, Шизоанализ.*

ЭКСТАЗИ — синтетический *психоделик* из группы фенилэтиламина, MDMA (метилен-диокси-мета-амфетамин). Активизирует выработку серотонина — гормона, регулирующего эмоциональную стабильность человека, тем самым, генерируя чувство эйфории. Согласно подсчетам журнала *Musis*, в Англии каждые выходные Э. принимает около полумиллиона человек, примерно столько же регулярно употребляется в московских клубах.

При длительном применении Э., как и в случае со многими химическими препаратами, организм прекращает естественную выработку серотонина, и человек оказывается в химической и психологической зависимости от таблеток. Но случаи тяжелой зависимости от Э. редки. Ведь настолько позитивное состояние долго выдержать невозможно. Как правило, Э. употребляют по выходным в клубе, и наиболее ощутимое последствие такого уикенда — трудный понедельник. Пониженное давление, тоска, печаль и меланхолия, иногда бессонница, в более запущенных случаях — приступы острой *паранойи*, — привычны для каждого клуббера.

Чистый MDMA в таблетках практически не выпускается. Обычно в его состав добавляют стимуляторы и/или психотропные

вещества, приводящие к легким *галлюцинациям*.

По одним сведениям, MDMA был синтезирован в 1898 году, а в 1914 году запатентован как средство для снижения аппетита. Вскоре стали наблюдаться странные побочные эффекты: пациенты не хотели не только есть, но также спать и работать, и вели себя крайне неадекватно. Таблетки сняли с производства. По другой версии, в 1912 году немецкий фармакологический концерн Merck синтезировал MDMA в качестве промежуточного звена при производстве других лекарственных препаратов. О новом препарате вспомнили с началом Второй мировой: есть свидетельства, что немецкие солдаты получали Э. перед боем.

В 1960 году MDMA был синтезирован вновь. Его открыл легендарный химик Александр Шульгин, калифорниец русского происхождения. В 35 лет Шульгин впервые попробовал мескалин и пришел к выводу, что все находится в нашем сознании. После этого устроился в химическую компанию, где изобрел немало полезных соединений, которые практически все являлись галлюциногенами, причем пробовал их на себе. Вскоре Шульгин уволился и оборудовал собственную лабораторию. С 1966 по 1994 годы тысячи людей совмещали в его духовном центре употребление препаратов MDMA с прослушиванием музыки, правильным питанием, сном и беседами. С подачи друга Шульгина, психолога Лео Зоффа, MDMA стал использоваться как действенное лекарство при решении многих психологических проблем; а в 1980-х годах препарат выдавался пациентам с брошюрой, регламентирующей прием MDMA в почти религиозном ключе.

Вскоре за изготовление MDMA взялась Бостонская группа продвинутых психотерапевтов. Она распространяла маленькие дозы MDMA в виде таблеток или настоек, разлитой по маленьким бутылочкам. Новое средство и получило название Э. В 1981 году Э. уже был известен в нью-йоркских клубах, некоторые музыканты исправно употребляли его и на работе, и на отдыхе.

В 1987 году на Ибике, в клубном раю, происходит неожиданный взрыв моды на хаус — *рейверы* на танцполе буквально падают от счастья, обезвоженные Э., который завезли на остров нью-йоркские модники. Начинается эра новой техно-хаус культуры. Той же осенью в Лондоне культовый *диджей* Пол Оукенфелд запускает первые Э.-вечеринки.

Уже через год клубная культура Лондона превращается в новую ветвь теневой экономики, а клубберов перестают воспринимать как благонадежных граждан. В 1988 году была зарегистрирована первая смерть от передозировки Э. С официальным запретом потребление Э. выросло в тысячи раз — примерно во столько же раз возросло и количество подделок, а значит, — и смертей вследствие их применения. Журнал *Face*, опубликовав в 2002 году результаты собственного исследования, пришел к следующим выводам — из пяти приобретенных капсул лишь две содержали MDMA, остальные представляли собой смесь амфетаминов и *кислоты* — самое распространенное соединение, продаваемое под видом Э. Принятие таких соединений противопоказано людям, страдающим психическими расстройствами, сердечной недостаточностью, повышенным давлением. Для тех, у кого случаются депрес-

сии, опасен даже чистый Э.: принося облегчение, он потом только усугубляет упадок духа. Утрата памяти, психоз и паранойя, приступы панического ужаса и бессонница — так пишут о последствиях употребления в медицинских журналах. Однако совсем недавно разразился скандал: оказалось, результаты опытов, приводившиеся в качестве доказательства вредности Э., были случайно перепутаны.

Э. скоро исполнится сто лет. Запрещенный, он разделил субкультуру на два лагеря, — тех, кто пробовал на вкус таблетку хаус-культуры и тех, кто этого не делал.

Это вещество требует выполнения строгих правил: при его употреблении необходимо избегать приема спиртных напитков, пить как можно больше воды и чаще отдыхать между танцами. Если же кому-то рядом стало плохо — положите его на бок и ни в коем случае не давайте ни лекарств, ни даже воды — он может захлебнуться. Лучше вызвать врача, и желательно, чтобы дело происходило в Европе, потому что Российский уголовный кодекс предусматривает наказание за употребление Э. сроком от трех до пяти лет. [К. Ефимова]

СМ.: *Кислота, Клуб, Рейв, Техно.*

ЭКСТРИМ (от англ. extreme — крайний, крайность, крайняя степень) — 1) новые, нетрадиционные виды спорта, предполагающие не столько достижение определенных результатов, сколько остроту ощущений, «адреналин»; 2) жаргонное определение всякой острой ситуации либо сильного переживания.

Увлечение Э. пришло вместе с *хип-хопом*. Как правило, *контркультурные* течения пренебрегают регулярной физической активнос-

тью, занимаясь преимущественно поисками духовных либо художественных прорывов. В хип-хопе, основанном телесно раскованными афроамериканцами, все иначе. В этой культуре на равных сосуществуют музыкальная, изобразительная и хореографическая составляющая. Последняя называется брейкданс — от англ. break — перерыв; breakboys, b-boys — так на нью-йоркских фанк-соул дискотеках начала 1970-х годов называли танцоров из публики, солировавших в десятиминутных инструментальных перерывах (брейках). Би-бойз, или брейкеры, уже к 1972 году буквально заволокли Бронкс и Гарлем. Они группировались по своего рода бригадам, устраивавшим танцевальные дуэли, и передвигались на роликах. Ближе к 1980-м годам еще одним около-брейковым средством передвижения стал *скейтборд*.

Соревновательный, подвижный характер хип-хопа логично привел к тому, что би-бойз захотелось попробовать и чего-нибудь более крутого, нежели танцы (сами по себе, кстати, весьма экстремальные, насыщенные акробатическими элементами) и катание на роликах и досках. Потребность в новых физических ощущениях, свежих порциях адреналина у настоящего рэппера в крови. Если добавить к этому принципиальную экстравертность хип-хопа, отказ от *рейверско*-хиппанских наркоэкспериментов с сознанием, то станет понятно, почему видовое разнообразие Э. растет постоянно. На сегодня, кроме роликов и скейта, на которых не просто катаются, но кувыркаются, описывают немыслимые пируэты и сальто, распространены горный велосипед (bmx или маунтибайк, на нем тоже кувыркаются и танцуют), сноуборд, прыжки с простым парашютом

и с парашютом, скалолазание, альпинизм, серфинг, спелеология, водные сплавы, скайсерфинг (прыжки с парашютом и доской для серфинга — для последующих игр с воздушными потоками), горные лыжи.

Некоторые из видов Э., по нынешним послесоветским условиям, требуют немалых денег; да и, кроме того, здоровые увлечения, правда, без стоящей за ними идеологией, всегда приветствуются социумом. Так что, чем дальше, тем успешнее Э. интегрируется в рамки *мейн-стримного* благообозрения. Тот же фристайл в свое время тоже был стихийным, альтернативным видом горного катания, тех, кто им занимался, даже прозвали снежными *хиппи*, теперь же это олимпийский вид спорта.

Для наших просторов любая нетрадиционная физическая активность еще долго будет нести в себе изрядный элемент Э. Брейкеры, танцующие напоказ на улицах Москвы, рискуют каждую секунду попасть под кулаки прицельно ненавидящих их *скинхедов*. Любой, кто манифестирует себя как экстремал на территории СНГ, автоматически оказывается в своего рода субкультурном гетто — ну почти как в Нью-Йорке в далекие 1970-е годы. По-иному в экстремистском — то есть расистском и фашизоидном — обществе и быть не может. [Д. Десятерик]

СМ.: *Рэп, Скейтборд, Хип-хоп.*

ЭТНИКА (от греч. *ethnos* — народ, синонимы — фольклор, фолк, аутентика, архаика) — свод обычаев, песен, музыки, танцев, материальной культуры того или иного народа. Чаще всего Э. обозначает именно песенно-музыкальный фольклор.

Долгое время Э. оставалась объектом узкопрофессионального интереса ученых-фольклористов

или же туристским аттракционом; Набоков называл аутентичные культуры «дешевой лавочкой готового платья». Отдельные прецеденты, наподобие экспансии традиционной пластики Африки и Японии в европейскую живопись (результаты — кубизм, футуризм), или роста популярности джаза, общую картину не меняли. Однако с исчерпанием новых идей в искусстве и эмансипацией бывших колоний, западные художники, авангардные и *рок*-музыканты начали обращать на фолк все более пристальное внимание. Настоящий этнический взрыв произошел после цепочки освободительных революций в Африке в начале 1960-х годов. Взаимопроникновение культур приобрело гиперактивный характер. Сначала это происходило в массовых жанрах. Музыкальные гибриды и новинки наподобие фолк-рока, *регги*, ска или босса-новы, *хиппи*, перереженные в одежды всех народов мира, массовый исход западных радикалов в далекие и загадочные страны Востока — это была тотальная фиеста, стихийная радость узнавания на уровне, скорее, межчеловеческом.

С наступлением неизбежной после 1960-х годов реакции роль фолка несколько снизилась. Возрождение принесли уже девяностые, — как часть реакции на глобалистские вызовы. Что важно, сегодня Э. приходит в европейскому слушателю уже в неадаптированном, близком к аутентичному, виде. Причем идеология World Music (мировой музыки) предполагает напевы соседнего села столь же значимыми и интересными, как хоры тибетских монахов. То есть ценители необычных созвучий обращаются к собственной аутентике столь же охотно, как бунтари 1960-х годов — к индийским медитациям и зулусским тамтамам.

Сильна и политическая составляющая. Так, одной из форм сопротивления тоталитарному режиму Александра Лукашенко в Беларуси является выпуск так называемых совместных музыкальных проектов. В программах «Народный альбом», «Я родился здесь», «Крамбамбуля» соединяются рок и фолк, романс и танго, звучат белорусская, русская, польская речь, идиш, а по продуманности и целостности композиции это настоящие музыкальные спектакли.

Если же учесть предельную стандартизацию, обезличивание культурного продукта, то фольклор из диковинного филиала *попсы* ныне превратился в нечто вроде нового авангарда. Более того, *минимализм*, столь модный ныне, построен на находках неевропейской Э.; даже традиционная русская либо украинская песня строится из повторяемых, бесконечных ритмических фигур, не говоря уже о мусульманской или буддийской музыке. Николай Дмитриев, руководитель московского лейбла «Длинные руки», специализирующегося на выпуске как фолка минималистских произведений, утверждает: «Архаика порождена древней культурой, которая была задолго до нас. Современная цивилизация прочно забыла свои корни, не могла не забыть. Однако нашу генетическую память и коллективное бессознательное обмануть невозможно, они откликаются на архаику, если им не мешать. Наша задача — помочь в этом слушателям. В итоге даже самая новая музыка, минимализм или “новая простота” укореняются в музыке самой старой. Минимализм напрямую вышел из фольклора... Минималисты всего лишь заметили это и, перенеся в иную среду, обратили в форму компонированной музыки».

Понимал это и сооснователь «Длинных рук», знаменитый петербургский экспериментатор Сергей Курехин — в своих *перформансах* он использовал этнические мелодии и элементы традиционных обрядов очень активно, мог построить целый фортепьянный концерт на материале индонезийских раг. Львовская певица и актриса Наталья Половина на основе песенного украинского фольклора создает уникальные спектакли. Интересно работает с традиционным материалом и современный московский композитор Владимир Мартынов, чей диск «Ночь в Галиции» (2001, исполнено инструментальным ансамблем «Опус Пост» и фольклорным ансамблем Дмитрия Покровского) по одноименной поэме Велимира Хлебникова стал заметным событием на российской экспериментальной сцене.

К сожалению, столь серьезное осознание фольклорного наследия не слишком распространено. Неадаптированный фолк во всем богатстве, как культурном, так и философском, при заметном росте аудитории, по-прежнему остается увлечением интеллектуалов. В моде больше все-таки различные комбинации с поп- и рок-музыкой — как это произошло с сербско-цыганскими стилизациями балканского композитора Горана Бреговича или афролатиноамериканским карнавалом в исполнении культового среди *антиглобалистов* рок-исполнителя Ману Чао.

Э. была и остается палочкой-выручалочкой для европейской культуры каждый раз, когда та не в силах придумать, сотворить или проартикулировать что-либо новое. Может быть, когда-нибудь мегаполисная цивилизация и синтезирует свой универсальный фольклор, — но вряд

ли он будет богаче уже существующих традиций. [Д. Десятерик]

СМ.: *Андерграунд, Минимализм, Нелегал, Рок.*

ЮЖНОРУССКАЯ ВОЛНА — условный термин российской критики, обозначающий искусство украинского *постмодерна* 1980-х — 1990-х годов (по аналогии с передвижнической группировкой «Товарищество южнорусских художников»). Иначе — «новая (украинская) волна», «южная альтернатива», «горячий постмодерн», «трансавангардное необарокко», «новые нежные». Очаг Ю. В. — Киев, где в начале 1990-х годов активно работала группа «Парижская Коммуна», по названию улицы, на которой размещался *сквот* мастерских, и Одессы (СМ.: далее). Порой присовокупляют и авторов из других регионов — Львова (Роман Жук, Андрей Сагайдаковский, Булеца, Биба, Фонд Мазоха [Игорь Подольчак, Игорь Дюрич]), Ужгорода (Павел Керестей), даже из стран сопредельных — Молдавии (Юрий Хоровский, Валерий Кошляков, Сырбу, Бахчеван), России (Авдей Тер-Оганян из Ростова).

В Киеве первоначальными лидерами Ю. В. были Арсен Савадов и Георгий Сенченко (прославившиеся картиной «Печаль Клеопатры» в 1987 году), Олег Голосий, Сергей Панич, Василий Цаголов, Валерия Трубина, Александр Гнилицкий, позже — Максим Мамсиков, Кирилл Проценко, Дмитрий Кавсан, Леонид Вартыванов, Илья Исупов и др. Несколько обособленное положение заняли члены «волевой грани национального постэклетицизма» (Олег Тистол, Константин Реунов, Александр Харченко, Марина Скугарева, Яна Быстрова, Николай Маценко). К ним стоит добавить



Олег Голосий
(1965, Днепропетровск — 1993, Киев) — украинский живописец. Окончил Государственное художественное училище, учился в Киевском художественном институте. Трагически погиб. По его полотнам братья Алейники сняли мультфильм «История любви Николая Березкина» (1994). Одна из особенностей картин — особая психоделическая атмосфера. Среди работ: «Выход к морю», «Тайная вечеря» (1988), «Желтая комната», «Томление Эдипа» (1989), «Психоделическая атака голубых кроликов», «24 определенных состояния и их кенгуру», «Да» (1990), «Сергей», «Выстрел», «Гости», «Исследователи глубин» (1991), «Киты», «Пальмы», «Летающая лодка» (1992) и др.

Ю. В. в Одессе — Александр Ройтбурд, Василий Рябченко, Сергей Лыков, Дмитрий Дульфан; здесь размах движения был обусловлен предыдущей генерацией *концептуалистов*, переехавших в Москву: Сергей Ануфриев, Леонид Войцехов, Юрий Лейдерман и др. Для консолидации Ю. В. большую роль сыграла выставка «Вавилон» (Москва, 1990).

Выросшая на острие бинарной оппозиции «горячий Юг» — «холодный Север» (московский концептуализм и *соц-арт*), Ю. В. поразила всех барочным размахом и пышностью, дикой смесью иронии и пылкой наивности, «повышенной температурой пафоса и гротесковой квази-академической содержательной программой» (Вл. Левашов), и, практически, способствовала возрождению жанра Большой Картины. Однако многие деятели Ю. В. стали на Украине едва ли не пионерами *перформанса, инсталляции, видео-арта*, успешно приобщились к новым технологиям, дигитальным практикам. В конце 1990-х годов успешным является творчество одеситов (Игорь Гусев, Глеб Катчук, Филипп Перловский, Мирослав Кульчицкий, Вадим Чекорский, Эдуард Колодий, Игорь Ходзинский, Анатолий Ганкевич, Александр Панасенко, Владимир Кожухарь). Увы, новых интересных имен за последнее время не появилось. Да и признание Ю. В. на родине до сих пор остается половинчатым, несмотря на активную выставочную деятельность, определенные международные успехи, вереницу отличных каталогов и т. п. Некоторая часть авторов Ю. В. живет и работает за рубежом (Трубина, Реунов, Керестей, Быстрова), наиболее сильное

ответвление в диаспоре (Канада) — творчество Тараса Полатайко, уроженца Черновца.

Ю. В., несомненно, вернула вкус к хорошему живописанию, но и в модные технологии привнесла неведомую доселе эмоциональность. Что должно сказаться уже в следующем поколении постсоветских художников. [О. Сидор-Гибелинда]

СМ.: Галерея, Инсталляция, Концептуализм, Минимализм, Соц-арт.

СОДЕРЖАНИЕ

АВТОНОМИЗМ	5	ГОНЕВО	50
АВТОСТОП	6	ГОПНИКИ	52
АКЦИЯ	7	ГОТЫ	53
АНАРХИЗМ	8	ГРАФФИТИ	56
АНДЕРГРАУНД	10	ГРУППА	58
АНТИГЛОБАЛИЗМ	12		
АЛЬТЕРМОНДИАЛИЗМ	14	ДЕКОНСТРУКЦИЯ	60
АЛКОГОЛЬ	16	ДИ-ДЖЕЙ	61
АЛЬТЕРНАТИВА	18	ДИСКУРС	62
АРТХАУЗ	19	ДОГМА-95	63
		ДРУГАЯ ПРОЗА	65
БАЙКЕРЫ	21		
БОДИ-АРТ	26	ЕВРАЗИЙСТВО	66
БОМБА	28		
БРАТ	29	ЗЕЛЕННЫЕ	68
БРИГАДЫ	30	ЗИППИ	69
		ЗРЕЛИЩЕ	71
ВЕРБАТИМ	34		
ВИДЕОАРТ	36	ИГРА	72
ВИ-ДЖЕЙ	38	ИНСТАЛЛЯЦИЯ	72
ВИНТ	39	ИРОНИЯ	73
ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ	39		
ВИРУС	41	КИБЕРПАНК	75
ВОЙНА	43	КИСЛОТА	76
		КЛОНИРОВАНИЕ	77
ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ	43	КЛУБ	78
ГЕЙКУЛЬТУРА	45	КОМИКС	80
ГЕРОИН	45	КОММУНА	83
ГЛАМУР	47	КОНТРКУЛЬТУРА	84
ГОБЛИНСКИЙ ПЕРЕВОД	48	КОНЦЕПТУАЛИЗМ	85

ЛЕГАЛАЙЗ	86	ПОЛИТКОРРЕКТНОСТЬ	130
ЛСД	88	ПОП-КОРН	131
		ПОПСА	132
МАМУДИЗМ	89	ПОРНОГРАФИЯ	133
МАРГИНАЛ	91	ПОСТМОДЕРНИЗМ	135
МАРИХУАНА	92	ПРОВОКАЦИЯ	137
МАССКУЛЬТ	93	ПСИХОДЕЛИЯ	139
МАТ	93	ПУСТОТНОСТЬ	140
МЕДИА-АРТ	95		
МЕЙДЖОР	96	РАДИКАЛ	142
МЕЙНСТРИМ	97	РАСТА	143
МЕНТ	97	РЕАЛЬНОСТЬ	146
МИЛИЦАНЕР	99	РЕВОЛЮЦИЯ	147
МИНИМАЛИЗМ	99	РЕДИ-МЕЙД	148
МИРОВОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО	101	РЕЙВ	149
МИТЬКИ	101	РОК	150
МЛАДОКОНСЕРВАТОРЫ	105	РОЛЕВЫЕ ИГРЫ	153
МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ	107	РЭП	155
НАРКОТИКИ	108	САДО/МАЗО	159
НАСИЛИЕ	109	САМИЗДАТ	161
НБП	111	САМОУБИЙСТВО	164
НЕКРОРЕАЛИЗМ	114	САТАНИЗМ	165
НЕЛЕГАЛ	115	СЕКТА	167
НЕФОРМАЛ	117	СЕТЕРАТУРА	169
НЕФОРМАТ	117	СЕТЬ	171
НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ	118	СИМУЛЯКР	172
НУДИЗМ	119	СИСТЕМА	172
		СИТУАЦИОНИЗМ	173
ОБЪЕКТ	121	СКВОТ	176
		СКЕЙТБОРД	178
ПАНК	121	СКИНЫ	178
ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО	125	СОЦ-АРТ	181
ПАРАНОЙЯ	127	СОЦИАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ	182
ПЕРВЕРСИЯ	127	СРАМНОЙ РОК	184
ПЕРФОРМЕНС	129	СТЕБ	185

ТАКТИЧЕСКИЕ МЕДИА	186
ТАТУ	188
ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ	188
ТЕЛЕВИДЕНИЕ	192
ТЕЛЕМИЗМ	195
ТЕРРОРИЗМ	198
ТЕХНО	199
ТРЭШ	200
ТУСОВКА	203
УЖАС	204
ФАНАТЫ	206
ФЛЭШМОБ	207
ФУНДАМЕНТАЛИЗМ	209
ХАКЕР	210
ХИППИ	213
ХИП-ХОП	215
ХЭППЕНИНГ	217
ЦЕНЗУРА	218
ЧЕРНУХА	220
ЧУЧХЕ ЛУЧИ	221
ШИЗОАНАЛИЗ	223
ШИЗОФРЕНИЯ	227
ЭКСТАЗИ	229
ЭКСТРИМ	230
ЭТНИКА	231
ЮЖНОРУССКАЯ ВОЛНА	233

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ КУЛЬТУРА: ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

СОСТАВИТЕЛЬ

Дмитрий Десятрик

РЕДАКТОР

В. Харитонов

КОРРЕКТОР

Н. Кондратьева

ВЕРСТКА

В. Милич

ХУДОЖНИКИ

К. Иванов, А. Касьяненко

Подписано в печать 14.12.2004.

Формат 60×90¹/₁₆.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура «Мысль».

Усл. печ. л. 15,0.

Тираж 3000 экз. Заказ № 806.

ООО Издательство «Ультра.Культура»

www.ultraculture.ru

620142, Екатеринбург, ул. Большакова, 77, офис 205

Отпечатано с готовых диапозитивов

на ФГУИПП «Уральский рабочий»

620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13

<http://www.uralprint.ru>

e-mail: book@uralprint.ru