

АЛЕКСАНДР
ПИСАРЕВ

Звуки, зрители, хип-хоп:

обзор российских
интеллектуальных журналов



Александр Александрович Писарев (р. 1988) – младший научный сотрудник Института философии РАН.

Номера отечественных интеллектуальных журналов, попавшие в этот обзор, посвящены весьма разнородным темам. Одни из них органично вытекают из общей редакционной политики и недавних выпусков. Так, авторы «Ab Imperio» обсуждают двусмысленность нативизма, на котором основаны антимигрантский и антиколониальный дискурсы, а также постколониальную субъектность. «Художественный журнал» сосредоточился на фигуре зрителя во всем ее многообразии и зрительстве как таковом. Другие же темы неожиданны и являются скорее высадками на еще не изведанные территории: «Логос» обращается к тому, что сопротивлялось и сопротивляется оптикоцентризму западной культуры, – аудиальному. Один номер посвящен истории и изучению хип-хопа, дру-

**ОБЗОР
ЖУРНАЛОВ**



гой – чрезвычайно разнообразному междисциплинарному полю исследований звука.

ЗРИТЕЛЬ И ЗРИТЕЛЬ



«Художественный журнал» (2025. № 129) впервые¹ за свою более чем тридцатилетнюю историю обратился к исследованию и обсуждению неустранимого элемента художественной ситуации – *зрителя*. Удивительно, что это произошло только сейчас, учитывая, к примеру, что один из фундаментальных, даже программных текстов современного искусства – «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтера Бенямина – выстроен вокруг требования нового искусства для нового зрителя, то есть масс. Да и в дальнейшем некоторые трансформации искусства следовали за появлением новых субъектов или же создавали своего зрителя. Перформативный поворот, кураторский поворот, демистификация музея и поворот

к зрителю – лишь немногие приобретения проекта современного искусства в горизонте зрителя.

Редакторы журнала предполагают в предисловии, что причина некоторого невнимания к зрителю и даже его пассивизации состоит в удержании привилегированности стороны художника:

«Видимо, уmonoстроение мира искусства продолжает находиться под влиянием романтического культа самодостаточного художника и, как следствие, сосредоточено на сопротивлении господствующему ныне маркетинговому подходу, когда значимость художественного явления определяется его успехом у массового зрителя» (с. 5).

Есть искусство для художников (то есть профессиональных зрителей), а есть – для остальных (массового зрителя). Модернистская гонка за новизной, затем постконцептуальные дискурсивные игры – все это имеет высокий входной порог, требуя от зрителя значительных знаний и насмотренности, хотя и позиционируется как понятное без слов. По завету русского авангарда и Бенямина идеология современного искусства заявляет, что оно создается для всех, а заниматься им может кто угодно. Этот вектор отразился в систематических попытках на протяжении XX века сделать искусство частью жизни, стерев границу между ними, или по меньшей мере активизировать зрителя, сделав его соавтором произведения или дав принципиальную возможность стать автором. Антитеза профессионального и массового зрителей стала базовым противоречием и объектом критики практики и идеологии современного искусства – «парадигматическим», по словам редакторов журнала, – и это противоречие во многом задает проблем-

¹ Косвенно «ХЖ», конечно, затрагивал проблематику зрительства, достаточно вспомнить 118-й выпуск (2021), посвященный образовательному повороту, – см. его обзор в «НЗ» (2022. № 1(141). С. 236–240). Кроме того, в контексте обсуждаемой проблематики стоит вспомнить номер журнала «Место искусства» (2022. № 3), посвященный теме «Зритель в условиях музейной глобализации» (<https://placeofart.ru/zin-3>).

ность зрительства. Другая антитеза, не менее значимая, но и травматичная, заключается в том, что современные художники вынуждены ориентироваться на вкусы одновременно и социальной элиты, являющейся основным покупателем искусства, и массовой публики, дающей трафик в галереях и соцсетях (с. 50).

Открывающий дискуссию Антон Ходько сразу обращается к теме зрителя как *соавтора*, восходящей к Марселю Дюшану. Французский художник заявлял, что завершенность произведению придает только зритель. До него Гегель писал, что «любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком» (с. 30). А в 1990-е Николя Буррио, идеолог реляционной эстетики, вслед за Дюшаном утверждал, что форма – это то, что организует *встречу* зрителя как с произведением, так и с тем, к чему оно отсылает. Отталкиваясь от кейсов, когда зрители (в том числе зрители-художники) ошибочно решали, что им позволено стать соавторами, Ходько спрашивает: «В каком виде выступает конечный совместный продукт? Должен ли зритель делать наглядным результат своей интерпретации?» (с. 10). Если взять в качестве парадигматического случай, когда Александр Бренер нарисовал знак доллара на «Белом кресте» Малевича, то есть объективировал свою интерпретацию, то получается, что в подобных ситуациях мы не можем провести различие между зрителем и художником (что, однако, не говорит об их уравнивании).

«Визуализируя свои интерпретации непосредственно во взаимодействии с произведением искусства, зритель теряет свой статус. В этой ситуации невозможно определить, где заканчивается зритель и начинается художник. Такие жесты, особенно когда они производятся намеренно, требуют своей собственной интерпретации, а значит, и своего зрителя» (с. 10).

Когда же интерпретация зрителем произведения остается внутренним процессом, возникают вопросы: во-первых, о том, становится ли этот процесс социальным феноменом, и, во-вторых, насколько велик разброс интерпретаций. Ходько отмечает:

«Понятие “зритель” перестало быть сколько-нибудь гомогенным. Сегодня на картину в музее смотрят глаза феминисток, экологов, мигрантов, патриотов, инженеров, маркетологов, родителей и детей разных стран и народов. Каждый взгляд имеет свой собственный фокус, “нисходящие” и “восходящие” потоки восприятия» (с. 13).

Еще один аспект зрительства сегодня, на который указывает Ходько, – это *массовое производство искусства* (с. 13): любой зритель при желании может относительно легко стать художником. Впрочем, автор справедливо замечает, что «не каждый человек может быть художником, а некоторым художникам было бы лучше оставаться зрителями» (с. 18). На массовость производства накладывается многообразие стилей и жанров, ни один из которых не претендует на всеобщую значимость и первенство в определении общественного вкуса. Художественное поле стало эклектичным, авангард и китч уравнились в правах, а на первый план выходит эстетика апроприации, заимствования, перепрочтения. Как когда-то выразился Николя Буррио, все мы лишь квартиросъемщики культуры. В этой ситуации размываются ценностные критерии – *anything goes*:

«Вера в ценность произведения перестает быть коллективной практикой, она становится не просто дисперсной, а буквально атомизируется до индивидуальных суждений. [...] Сила зрительской реакции сейчас расплывлена и, по сути, заперта в персональном опыте» (с. 14, 18).

Такая релятивизация подрывает власть и дидактику экспертов и музея, наделяя зри-

теля правом на безошибочность и ценность собственной интерпретации. Но массовому зрителю еще предстоит избавиться от выученного комплекса некомпетентности.

Что тогда является способом сверить «зрительские часы»? Говоря о нынешнем умножении способов реакции и рефлексии зрителя, о росте запроса на соучастие, Ходько особо отмечает роль *повседневного общения* (болтовня, сплетни, слухи, жалобы, советы, восторги и проклятия). Именно в нем складываются нарративы, мифологии и фикции, способные *объединять* индивидов в плоскости вкуса и интерпретаций. Искусство же «должно научиться интегрировать в свое пространство зрительские рефлексии и коллективное воображение» (с. 15).

Трансформируется не только само зрительство, но и его понимание. Зритель не *tabula rasa*, созерцающий искусство. Между произведением и зрителем возникает симбиоз (впрочем, весьма сомнительный и едва ли симметричный), в котором произведение возвращает зрителю взгляд: взгляд самой вещи «считывает знаки, размещенные на зрителе», и активизирует те или иные содержащиеся в нем образы, смыслы, нарративы. Происходит взаимный обмен взглядами, взаимная субъективация. В этой активности и состоит автономия произведения, а не в некоем недоступном, непознаваемом ядре.

Правда, со взглядом зрителя не все так просто. Опираясь на исследования Клэр Бишоп, Ходько пишет о дисперсии и рассредоточенности самого внимания.

«Развиваются такие типы “быстрого” зрительского внимания, как схватывание сути, лежащей на поверхности (*skimming*), выборочный обзор (*sampling*), свободное скольжение по образам в сети (*scrolling*), гибридное зрительство и виральное внимание» (с. 16).

И опять же искусство вынуждено учитывать это. Глубокое внимание требовало

от зрителя рефлексивной работы и обширных знаний. Для рассеянного внимания характерны поверхностность, наивность, искренность, интуитивная образность, прагматичность догадок. Ориентация на это повышает риск для художника скатиться к декоративности и субъективной эмоциональности.

Кроме того, насколько художник должен следовать за публикой, ее вкусом или вниманием? Как избежать популизма? Как отмечает в своей статье Борис Гройс, «стремление к популярности с выходом за пределы чистого развлечения ведет художников и интеллектуалов к альянсу с популистскими движениями» (с. 19). Популизм возникает вследствие раскола на массовую и элитарную культуры, развлечение и собственно искусство – Гройс без тени сомнения пишет об этом вопреки исследованиям и наблюдениям огромного числа авторов и – что убедительнее, – исторической эмансипации искусства.

«Когда искусство освобождается от религиозной, исторической, образовательной, информационной и социальной функций, оно становится экзистенциально зависимым от эстетического признания со стороны информированной публики. Это признание означает жизнь; отказ в признании – смерть» (с. 20).

Признания арт-системы, по Гройсу, недостаточно для настоящей успешности, нужно признание широкой публики. Так в искусство проникает популизм, в котором скрыт поиск того *populus*, который когда-то, во времена религиозного искусства, объединял всех, помимо прекрасности и развлекательности. Несмотря на фрагментированность социума, людей объединяет желание общности, и на этой почве расцветают популизм и популистское искусство. Последнее скучно. Гройс подчеркивает, что это не популярное искусство или китч, которые развлекают:



«Популистская культура функционирует не потому, что кому-то нравится, а потому, что служит знаком верности определенной популистской идеологии. А эту верность лишь отчасти выбирают свободно» (с. 22).

Рассуждение Гройса подводит к более радикальной мысли: как бы не оказалось, что искусство тут только посредник, через которого общество реализует отчуждение и эксплуатирует зрителя. Последний тогда оказывается не более чем категорией маркетинга или управления. Схожую позицию занимает Клэр Бишоп, к идеям которой активно обращаются авторы номера, как на пример Кястутис Шапока:

«Логика позднего капитализма ассимилирует зрителя, а саму “зрительность” переводит в режим самодостаточного феномена зрелищности. Наличие (массового) зрителя в музее (современного искусства) говорит не о контакте зрителя с произведением (феноменом) искусства, а замыкает саму логику корпоративного диктата, спрятанного под тотальностью зрелища как такового. Такой системе, по сути, зритель (как мыслящий субъект) не нужен. Он – массовый зритель – привлекается как одна из институциональных функций консьюмеристского спектакля. Зритель, приобретая билет в музей (современного искусства), приобретает воображаемый статус» (с. 52).

Отметим, что в противовес Бишоп формулирует концепцию радикального музея, ориентированного не на производство продукта (в том числе зрительства), а на критический пересмотр исторических нарративов и категории современности.

Марко Сенальди в своей статье напоминает, что еще Гегель и Ги Дебор придерживались такого «подозревающего» взгляда, для которого позиция зрителя управляема обществом, властью, капиталом или Духом, диалектически связанным с искусством и обществом. По Гегелю например, через зрительское сознание Дух переходит из состояния субстанции в состояние субъек-

та. Диалектика требует видеть зрителя и спектакль как одно целое, потому «зритель как таковой существует только до тех пор, пока не осознает, что он сам стал частью этого спектакля, диалектической составляющей Духа, который одновременно и субстанция, и субъект» (с. 30). Это инверсия идеи Дюшана: зритель становится частью произведения не через диалог, а в качестве материала художника (Сенальди приводит в пример искусство Мандзони и Уорхола). Правда, опять же массовый ли это зритель?

Продолжая диалектическую линию Гройса, Дмитрий Галкин обращается к идеям Теодора Адорно, для которого зрительство определяется «функционированием социальной структуры, где нужно слушать и смотреть определенным образом» (с. 40). Нынешняя структура – капиталистическая и потребительская, поэтому «буржуазный зритель вписывает искусство в знакомую и близкую среду обитания буржуа, переходя к его фетишизации» (с. 41). Здесь Галкин, следуя за Адорно, солидарен с Ходько: множество зрителей не просто разнородно – оно состоит из социальных групп или типов, а не уникальных индивидов.

Иерархия буржуазных зрителей, по Адорно, начинается с коллекционера, который ориентируется в искусстве «по социальным знакам престижа среди своих», по эффективности и трюкам, но одновременно, обладая влиянием, претендует на миссию сохранения и развития культуры и вкусов в обществе. Следующий уровень – эмоциональный зритель, занимающийся «эмоциональным потреблением по мотивам собственной богатой внутренней жизни и совершенно безотносительно к искусству как таковому» (с. 42).

«А видите вот этих? Кто восторженный, а кто недовольный. Женщина радостно обсуждает с детьми яркие краски акрила на холсте. Две дамы раздражены и возмущены безнравственностью художницы. А вот милая девушка немного всплакнула...

Сколько эмоций! За ними эмоциональный зритель и пришел. Повидаться не с искусством, а со своими переживаниями» (с. 44).

Затем идет ресентиментный зритель, ищущий в потреблении искусства воображаемое великое прошлое, историческую правду и укорененность в коллективе, – «потенциальный вандал с высокой культурной мотивацией» (с. 44). И далее, мимо любителя джаза спускаемся к фигуре на нижней ступени иерархии – *развлекающемуся зрителю*, ради которого и существует «культуриндустрия», или, на новый лад, креативные индустрии. Все для совместного досуга и борьбы со скукой.

Что движет всех этих зрителей разных типажей к искусству? По Адорно, «искусство становится общественным явлением благодаря своей оппозиции обществу, причем эту позицию оно занимает, только став автономным; [...] искусство критикует общество самим фактом своего существования» (с. 45). Работа искусства – работа *негативного*. Правда, этот идеал сталкивается с реальностью, в которой публичную дискуссию вытесняет деполитизирующий консьюмеризм, зритель не успевает стать предметом и реципиентом критики, которая коммодифицируется.

Особенно интересным для читателя может оказаться размышление Кястутиса Шапоки. Он подходит к феномену зрительства «не (с)только с институциональной перспективы “завлечения” зрителя, но и через феноменологическую призму (само-)сознания самого зрителя (даже если зритель – художник)» (с. 49) и прослеживает изменение концепции зрительства в обратной хронологии начиная с XXI века. Обращает на себя внимание, что критических, негативных подходов к зрительству больше, чем конструктивных, позитивных, причем последние исторически терпят крах. Так, неоавангардная реляционная эстетика 1990-х в версии Николая Буррио, претендо-

вавшая на демократизацию искусства и соучастие зрителей, превращающихся в от-носительно самовольный медиум художника, в конечном счете «вернулась в лоно (логики) неолиберального спектакля» (с. 52).

Свой обзор Шапока ведет к тематизации *классовой* идентичности, или классового самосознания, зрителя и художника. Индивидуальное обусловлено социально и институционально. Отсылая к социологическому исследованию посетителей Пьером Бурдьё и Аленом Дарбелем (1966), Шапока указывает, что социально-классовая структура общества, социальное происхождение индивидов – все это играет ключевую роль в формировании зрительства и его иерархически организованном многообразии.

«Музейная система насквозь пропитана идеологией так называемых господствующих социальных классов (особенно во Франции) и служит исключительно им» (с. 53).

Канон и задаваемый им эстетический вкус отражают вкусы вышестоящих классов, вытесняя те социальные группы, вкус которых отличается, и *натурализируются* – преподносятся как неизбежные, единственно возможные и естественные. Это положение, зафиксированное в 1960-е, после всех демократизирующих проектов начиная с русского авангарда, едва ли серьезно изменилось.

В этой оптике Шапока, отсылая к Дидье Эрибону, ставит вопрос о социальной мобильности: *переход* из более низкого класса в более высокий создает «расщепленный габитус» (Эрибон) или «невроз социального класса» (Винсент де Гулежак): противоречивую личность, конфликтующую с обществом и с собой, страдающую комплексом неполноценности и самозванства. В этом проявляется то, что Эрибон назвал *негативным социальным детерминизмом*, или негативной онтологией: «капиталистическое

общество воздействует на индивидов, особенно принадлежащих к низшим социальным классам, только в негативном ключе» (с. 56). Другими словами, низшие определяют себя исходя из высших как не обладающие их качествами.

Таков доминирующий принцип классового неравенства, и появление социальных перебежчиков – расщепленных габитусов или *трансклассов* (Шанталь Жаке) – знаменует собой сбой его работы. Транскласс предположительно отличается адаптивностью и (само)рефлексивностью, особым творческим потенциалом, который обусловлен сочетанием противоречащих друг другу социальных и культурных идентичностей. Шапока заводит об этом речь, чтобы, оставив в стороне классификации и прочие подходы к зрителю, вывести нормативный образ «хорошего» зрителя – представителя транскласса:

«[Он] чуточку более наблюдателен и вдумчив. Чуть более сомневающийся, (само)критичный – здравомыслящий и трезво все оценивающий. Не самонадеян. Даже скромнен. И в то же время – уверен в себе и самостоятелен» (с. 57).

В разворачивающейся дискуссии остается без внимания один существенный аспект. Благодаря феноменологическим и психоаналитическим штудиям XX века, мы знаем, что взгляд обратим: картина может возвращать зрителю его взгляд. Уравнение зритель = человек оказывается под вопросом. Это открывает проблематику нечеловеческих акторов: как действуют вещи по поводу и в отношении зрителя? Как динамика теорий ведет к переосмыслению антропоцентризма в вопросе о зрительстве?

Эту тематику инициирует Злата Адашевская. Она анализирует, как конструкция и дискурс *перспективы* менялись в истории искусства, по-разному взаимодействуя со зрителем: помещая его в разные позиции по отношению к содержанию картины,

конституируя его и как зрителя, и как объект для взгляда из глубин картины. Для этого Адашевская обращается к теориям перспективы и отдельным художественным проектам от Мане до «Синего супа».

Эльмира Шарипова расширяет контекст этой проблематики и включает в обсуждение влияние интернета на метаморфозы зрительства. «Зритель утрачивает суверенитет, растворяясь в сетях алгоритмического наблюдения и становясь объектом, а не субъектом восприятия» (с. 84). Особое внимание Шарипова уделяет тому, как в этом контексте складывался художественный путь Пьера Юига, который создавал «автономные художественные экосистемы, где биологические, технологические и климатические процессы образуют сложную сеть взаимодействий, существующую независимо от человеческого присутствия» (с. 85).

Интересный разворот приключений зрительства – в статье Памелы Бьянки, посвященной приходу исполнительских искусств в музей. При этом стирается граница между сценой и зрительским залом и зритель включается в произведение более радикальным образом, чем предполагалось «свиданием» Дюшана, – в качестве медиума и элемента «эксперимента по созданию художественного произведения» (с. 155). Отчасти оставаясь в пространстве репрезентации, зритель включается в пространство исполнения, конституированное разнородными и далеко не только человеческими акторами. Подробнее этот аспект обсуждается в эссе Александры Абакшиной и беседе Аси Володиной с Максимом Ивановым.

Кроме того, в номере читатель найдет разговор критика Марии Калининой и художницы Александры Сухаревой, самоотчет группы «Соавторы» (Виктор Осипов, Арина Атик), творчески продолжавшей линию «Коллективных действий» (беседа с Андреем Монастырским включена в текст), а также отчасти автобиографичную статью

Анны Журбы, обращающей внимание на нехватку ценностных позиций в работе институций и кураторов – в особенности просоциальных.

Хип-хоп с идеологией и без

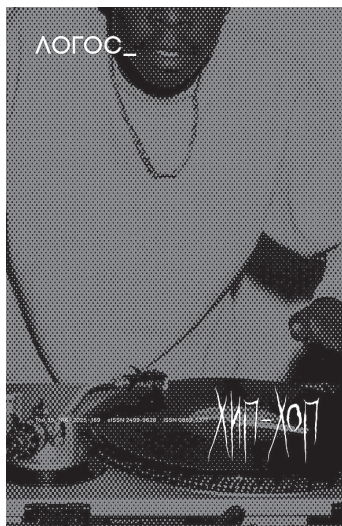
«Логос» (2025. № 6) обращается к исследованиям хип-хопа. Вроде бы неожиданный ход, но если углубиться в архив, то можно обнаружить номера о блюзе и обэриутах – все же журнал философско-литературный. Акцент сделан на социально-политическом измерении художественного явления хип-хопа.

Погружение в причудливый мир хип-хопа читатель начинает с Артемом Рондаревым. Тот дает обширный междисциплинарный обзор ранней истории хип-хопа как многослойного культурного явления, не схватываемого понятием субкультуры. Ведущую роль в нем играли локальность и ситуативность: важны были происхождение акторов и их связь со «своими» районами (с. 23–24). Это сполна проявилось на начальном этапе формирования хип-хопа: рисовавшиеся на стенах и на вагонах метро тэги (протограффити), представляли жителей конкретных улиц. Эти тэги вызвали яростное противодействие властей, вследствие чего были переосмыслены как форма сопротивления. Позднее к граффити добавились остальные элементы: эмсиинг (рэп), брейкинг, диджеинг и *knowledge* (исследования), также имевшие оппозиционный характер.

«И сами участники субкультур, и те, кто им противостоял, хорошо сознавали трансгрессивный потенциал и политическую подоплеку происходящего» (с. 28).

Именно связка политических смыслов и художественных жестов наряду с их доступностью обусловили живучесть и популярность хип-хопа, отмечает Ронда-

рев. Вдобавок, что немаловажно, хип-хоп успешно сопротивлялся присвоению со стороны белой поп-культуры – напротив, апроприируя и творчески перерабатывая ее элементы, сохраняя дистанцию с западной музыкальной традицией (с. 62). Рондарев подчеркивает как значение хип-хопа в качестве формы культурного сопротивления капитализму и глобализации, так и то, что это попросту «весело, шумно и необычно» (с. 62).



Татьяна Пырова продолжает обсуждение политического аспекта хип-хопа и обращается к взаимовлиянию его становления и борьбы за гражданские права афроамериканцев 1970-х. Последняя находила в музыке механизм консолидации сообщества и поддержания идентичности темнокожих, тогда как сам хип-хоп питался этой борьбой как источником энергии и смыслов, был ее воплощением. В эстетике «Черных искусств» расовая принадлежность становилась политической, а изнанкой эстетики была этика.

«Невозможность разделить этическое и эстетическое создает особого рода континуум, в котором художественные высказывания функционируют в качестве моральных требований, и наоборот» (с. 83).

«Концентрированное выражение воли к социальному протесту оказывается средоточием художественного действия, структурно неотличимого от акта политической борьбы. Художник не одинокий творец, но искатель коллективной правды, активист, конструирующий общественное поле. Таким образом, усиливаются исходно заложенные в негроафриканской эстетике принципы: функциональности, кооперативности, деперсонализированности, контекстуализированности» (с. 84).

Неотъемлемым элементом хип-хопа с его нацеленностью на борьбу был специфический идеал аутентичности и маскулинной идентичности, обозначаемые внутри жанра как *гангста*. Мюррей Форман прослеживает его формирование и постепенное замещение концепций *пост-гангста* в 2000-е, в которой непоколебимая мужественность *гангста* смягчается вследствие дискуссий о психическом здоровье темнокожих, о многообразии условий и образов их существования. Становятся возможны дискурсы о внутренних переживаниях, уязвимости и слабости:

«Способы выражения аутентичности в хип-хопе и рэп-музыке все больше интернализируются, перемещаясь в сферу интимных мыслей и чувств с новым акцентом на аффективном выражении. Особенно важно, что такая артикуляция принимает форму исповедального монолога, который помогает исследовать вопросы психического здоровья и другие формы эмоциональных/ментальных проблем. [...] Хип-хоп-чувствительность, формировавшаяся с конца 1980-х и сформулированная принципом “Keep it real!”, не может существовать без рассмотрения всех аспектов эмоциональных и психических состояний. Обнародование своих внутренних процессов, мыслей и эмоций имеет большое значение и может быть рассмотрено только в более широких контекстах расовой несправедливости, социальной борьбы, политической осведомленности и действия» (с. 118–119).

А как обстояло дело с отечественной рецепцией хип-хоп культуры, ведь здесь не было контекста, в котором он сформировался и развивался? Об этом – насыщенная статья Федора Кырлежева, в фокусе внимания которой – период от позднего СССР до конца 1990-х. Автор отмечает, что хип-хоп проник сюда как «специфический комплекс урбанистических психосоматических практик, основанных на ритме» (с. 137), лишенный какой-либо идеологии. Было два этапа рецепции этой культуры в рамках вестернизации. На первом, советском, этапе хип-хоп обладал специфическими чертами, обусловленными информационной изоляцией и государственным контролем. Возникший в рамках вторичной вестернизации после демонтажа «железного занавеса» российский хип-хоп уже не обладал спецификой, утратив самобытность ввиду глобальной культурной унификации. Обсуждение российского хип-хопа продолжает Анна Синельникова. Опираясь на анализ интервью, она представляет три точки зрения на русский рэп – исполнителей, слушателей и исследователей.

А что происходило на пограничных постсоветских территориях, где разнородность среды не могла не оставить отпечатка на рецепции хип-хопа? Флориан Коппенрат изучает черты русскоязычного рэпа в Центральной Азии, где его представители были озабочены поиском специфической *азиатскости*, одновременно стремясь быть заметными на фоне остальных и продвигая языковое многообразие. Коппенрат прослеживает разные формы и функции употребления понятия азиатскости и показывает, что свойственные для хип-хоп культуры внимание к локальности и требование исходить из нее способствовали тому, что в ряде случаев русскоязычный рэп в этом регионе приобрел *деколонизальный* характер (с. 166).

Во второй части номера читателя ждет блок о современном состоянии давнего на-

пряжения между традицией и модерном. Михаил Ремизов с консервативных позиций анализирует *миф о модерне* и доказывает, что «источником эпохи становится не достижение, а фундаментальная утрата – прежде всего кризис авторитета как формы социальной связи и структурирования смыслов и порядка» и сопутствующая аномия (с. 189). То, что это необходимо доказывать в сообществе, для которого пишет автор, показательно в том смысле, что в дискуссиях вокруг модерна на территории теории современного искусства эта мысль является общим местом. Данная неоднородность могла бы быть самостоятельным предметом исследования.

Если у Ремизова модерн – это не понятие, а миф как силовое поле мысли, то Борис Межуев осмысляет русскую идею как философскую эпистему, или устойчивый способ мышления:

«Русская идея представляет собой утверждение, что Россия, ее культура и, в частности, религиозная и философская мысль призвана разрешить важнейшие проблемы европейской цивилизации, что Россия призвана сыграть в истории Европы особую, только ей предназначенную роль. [...] Русская идея практически во всех своих интерпретациях исходит из причастности России к европейской истории, но в особом качестве» (с. 242).

Межуев показывает проявления этой эпистемы на примере философий Степана Шевырева, Федора Достоевского, Владимира Соловьева, Вячеслава Иванова, Льва Карсавина и Николая Бердяева.

Продолжая обсуждение непростых отношений отечественной культуры и модерна, Евгений Лютко тематизирует положение православной церкви в позднем СССР. Он стремится показать, что это положение выходит за пределы бинарной оппозиции сопротивление–приспособленчество.

В заключение уместно вернуться в начало номера к открывающей его статье. Петар

Боянич посвящает свое исследование понятию победы и его генеалогии. Победу он понимает расширительно как общий знаменатель (хочется надеяться, один из) современной эпохи:

«Победа – это протокол, который определяет нас всеми возможными способами: мы живем в государствах, которым предшествовала победоносная война; мы живем в обществах, чьим структурам и конституциям предшествовала победа на выборах; на чьих рынках доминируют предпочитаемые нами продукты, одновременно исключая другие; мы живем в обществах, где мы всегда отдаем предпочтение и приоритет тем, кого оценивают лучше, и кто в свою очередь лучше оценивает других; наконец, мы живем в группах, которые празднуют успехи самых выдающихся спортсменов, отдельных лиц или команд. [...] Победа и различные связанные с ней понятия (выгода, успех, прибыль или капитал; преимущество, приоритет или исключение) полностью окрашивают и определяют все, что касается нашей социальной жизни и социальных отношений» (с. 2–3).

Боянич реконструирует общую рамку понимания победы у авторов – от Клаузевица до Шмитта и Кауфманна: победа – «перформативный механизм, который стабилизирует неравенство и легитимизирует господство». Отсюда серия вопросов, которые суммируются одним: как обращаться с победой и победителем так, чтобы добиться наибольшей справедливости и наименьшего насилия?

Что исследуют, исследуя звуки?

Первый номер «*Логоса*» (2026. № 1) в этом году посвящен звуковым исследованиям с их «постколониальной, метарефлексивной и критической направленностью» (с. 41). Такие исследования «прописаны» в поле социально-гуманитарного знания. Их предмет – практики создания, слушания, исполь-

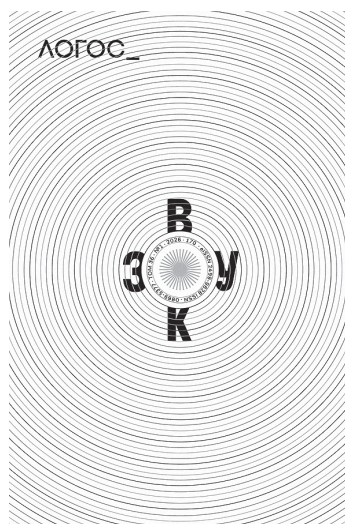
зования, архивации, исследования и теоретизирования звуков. Редакторы-составители номера Анна Ганжа и Максим Жиганов в предисловии дают обзор ранних проектов исследования звука и формирования этого дисциплинарного поля. Узловым оказывается вполне кантовский вопрос: «Как возможно мыслить звук и говорить о звуке?». Однако из предисловия можно заключить, что как такового единого дисциплинарного поля не сложилось: исследования звука – это множество программ и проектов.

«Мы приходим к неизбежному итогу, оформляемому скорее в терминах “штудий”, “этюдов”, “упражнений в звуковом анализе”, “набросков”, “аналитических сводок”, чем в строгом воплощении исследовательских целей и программ» (с. 43).

Подборка статей в номере и представляет это многообразие. Ее открывает статья Жиганова и Ганжи о том, как звуковой дизайн учреждает и регулирует «атмосферу» третьих мест. Авторы проделывают сложные ходы, учитывая одновременно специфику атмосферических исследований, обсуждаемого типа музыки (она понимается ими как «средняя музыка» – *Mittlere Musik*) и трансформации социальной реальности, сделавшие концепцию третьих мест анахронизмом. Это приводит их к нетривиальному заключению:

«Производство атмосферы музыкальными средствами осуществляется разными способами на разных основаниях, но всегда содержит в себе элемент этого невозможного, то есть не просто нереализуемой утопии, а апелляции к агентности без агента, к социальному габитусу в его отсутствие. Музыка буквально становится медиатором фантомности и населяет пространство звучащего этими фантомами. Эта фантомность рано или поздно будет подхвачена тем культурным элементом, который пытается осуществить сборку или пересборку социального пространства исходя из своих потребностей» (с. 83).

Какая же дискуссия без психоаналитической инъекции? Тем более, что инстанция Голоса и практики слушания и слышания имеют огромное значение в психоанализе – как для жизни пациента, так и для самой практики психоанализа. Виктор Мазин, вводя этот сюжет, вскрывает ту его сторону, что чаще оставалась без внимания, а именно: инструментализацию инстанции Уха. В центре его внимания – сонастройка аналитика с пациентом, а пациента – с самим собой и Другим. Ухо предстает операциональным узлом между телесной техникой и символическим порядком. Так звук связывается с субъективацией: в режиме рекурсивного слушания субъекта претерпевает преобразование и становится эхом.



Необычный подход предлагает Даниил Небольсин. Опираясь на свою педагогическую практику, он разворачивает серию (плейлист) звуковых примеров, в которых переосмысляются отношения между аудиальным и визуальным. На каждом примере он отрабатывает наиболее релевантный исследовательский подход.

Далее следует ряд переводов, представляющих исследовательские рамки, которые отсутствуют в отечественных исследованиях звука. Майкл Булл обращает внимание

на то, что аудиальное практически исчезло из теорий медиапотребления. Однако с точки зрения проекта модерна практики слушания важны. Булл обращается к практике мобильного индивидуального слушания, ставшего возможным благодаря плееру *Sony Walkman*, как продолжению проекта модерна и логики западной чувственности. Здесь создается интимный звуковой мир, который заранее медиатизирован и опосредован культуриндустрией.

«Субъекты такого звукового потребления – одновременно колонизаторы и колонизированные: они отрицают всякие различия, чтобы поселиться в трансцендентном и безопасном пространстве опыта, управляемом и контролируемом, которое становится укрывающей их звуковой оболочкой» (с. 135).

Хольгер Шульце соглашается с Буллом в том, что в ходе формирования современности звук был вытеснен оптическим на периферию. Исследования звука, по его мнению, должны развиваться в горизонте современной капитализации и коммодификации звука и учитывать различие. Из этого следует разграничение исследующих звук слуховых эпистемологий (*auditory epistemologies*) и сонических эпистемологий (*sonic epistemologies*), которые размышляют, говорят и изучают через звук (с. 168). Таким образом, задачей сонических эпистемологий является удержание критического потенциала звука. Кроме того, Шульце предлагает разграничение двух сторон знаний о звуке: звуковые навыки (*sonic skills*) и звуковой труд (*sonic labour*) (с. 175–176). Первое интуитивно понятно – мы никогда не слушали единообразно: практики и стандарты слушания – это специфические культуры, которые исторически меняются и сменяются, навязываются экспертами, обществами и государствами. Подчиненное определенным «правильным» настройкам слушание может становиться звуковым тру-

дом – в этом плане разграничение между ними нестрогое и часты взаимоналожения.

Социокультурная история звуковых практик и звука как дисциплина исследования «слышимого прошлого» сложна в силу неоднозначностей предмета. Это показывает Джонатан Стерн, предлагая сконцентрироваться на истории социокультурных условий воспроизведения звука:

«Как существовало Просвещение (*Enlightenment*), так существовало и «Прозвучение» (*Ensoniment*). Серия обстоятельств, связывающих идеи, институты и практики, сделала мир по-новому слышимым и объявила ценность новых стратегий слушания и слышания. Раньше звук осмыслился в терминах конкретных идеализированных сущностей, таких как голос или музыка. Однако... в период 1750–1925 годов звук стал самостоятельным объектом исследования, областью размышлений и практик» (с. 197).

Интересно, что, как и другие авторы номера, комментируя маргинальное положение звука и слушания в современной культуре, Стерн приходит к неожиданному тезису: современные способы слушания предвосхищали современные способы видения (с. 198–199).

Область звуков не однородна. Скажем, музыка как объект исследования сильно отличается от звука наличием именова- тельной и исполнительской составляющих (с. 42). Тем более специфичны *песенные объекты*. Арсений Никонов и Андрей Логутов занимаются настройкой аналитического инструментария для изучения таких объектов. Никонов анализирует советские песни 1930-х, их производство и тиражирование в оптике критической теории как пространство сталинской культурной политики и артикуляции соцреалистических принципов «народности» и «партийности». Особую роль в его анализе играет марксистская диалектика. Однако песня не только реактивно выражает или осуществляет что-либо, но и перформативно производит.

Этому аспекту продуктивности посвящена статья Логутава. Опираясь на мысли Августина и Гуссерля, изучая исторические технологические условия, он рассматривает песню как древнюю культурную технологию, опосредующую и связывающую разные виды *памяти* – индивидуальную и коллективную.

После столь интенсивных обсуждений звука и его изучения читатель сможет вернуться к привычному оптикоцентризму, обратившись к открывающей номер статье Виталия Куренного. Он критически переосмысляет привычные алармистские дискурсы по поводу городских систем *цифрового видеонаблюдения*, помещая их в контекст классической современной государственно-правовой теории (Кант, Бентам), чьей технологической парадигмой камера, по мнению Куренного, является (с. 5). Он разграничивает механическое и человеческое вмешательство в частную сферу и на этом основании опровергает утверждения о том, что видеонаблюдение нарушает частность (с. 10–11). В качестве инструмента автоматического, объективного и неотвратимого наказания за правонарушение и тем самым дисциплинирования индивидов цифровое видеонаблюдение является благом «с той необходимой оговоркой, что такого рода автоматические системы не допускают постороннего человеческого вмешательства в частную сферу других людей» (с. 11). Вероятно, подобные системы позволяют в значимой степени устранить потенциально вредоносный человеческий фактор, однако они не устраняют этого фактора из сферы собственного производства: массивы данных, на которых тренируются нейросети в основе цифрового видеонаблюдения, параметры интерпретации видимого – все это продукт произвольных решений разработчиков и заказчиков таких систем.

ТЩЕТА БИНАРНЫХ ОППОЗИЦИЙ: СЛУЧАЙ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ И ИММИГРАНТОВ

«*Ab Imperio*» (2025. № 3) помещает в центр внимания роль нативизма в формировании постколониальной субъектности. В данном случае *нативизм* – это идеология защиты интересов коренного населения. Редакторы номера начинают предисловие с указания на то, что нативизм лежит в основе двух редко сопоставляемых дискурсов – *анти-мигрантского* и *антиколониального* (при всей моральной и политической разнице между ними, как и асимметрии отношений с властью):

«Политический и моральный контраст между поселенцами-колонизаторами (*settler-colonialists*) и нелегальными иммигрантами логически предполагает столь же четкое противопоставление стоящих за ними абстрактных движителей миграции, будь то империя или глобальный капитализм. Однако достижение консенсуса по поводу такого противопоставления представляется проблематичным» (с. 19).

Одновременно, отмечают редакторы, у мигрантов и переселенцев есть общие черты – отчаянность, предприимчивость, поиск лучшей доли в чужой стране. Целью их переселения не обязательно является стремление разрушить жизненный уклад местных жителей, подорвать их социально-экономический уклад и культуру, захватить ресурсы. Заключение, которое делается из этого, таково:

«Способность увидеть человеческое лицо конкретных переселенцев не означает оправдания поселенческого колониализма; она лишь ставит под сомнение проведение простых и прямых связей между большими социальными структурами и способностью человека к автономной деятельности (*agency*)» (с. 20).

В качестве примера неоднозначности и сложности связей приводится переселение русских, украинских, латышских, эстонских

и других крестьян в Центральную Азию и на Дальний Восток в последние десятилетия Российской империи. Они переезжали ради лучшей жизни по сравнению с той, что была в родных местах, где они считались скорее экономическими и социальными субалтернами. Однако в силу политики имперских администраций и других факторов это имело разрушительные последствия для казахских, корейских и китайских сообществ региона, на которые обрушились выселения, экономическая разруха и этнические чистки. На индивидуальном уровне эти крестьяне были отчаявшимися мигрантами, но на месте получали от имперской власти привилегированное положение. Эта двойственность обуславливала то, что в документах они представляли то как жертвы враждебно настроенных местных жителей, то как жестокие насильники:

«Любые структуралистские обобщения, основанные на механическом противопоставлении давних местных жителей незванным пришельцам – вне детальной контекстуализации конкретных обстоятельств, – неинформативны и описываются главным образом моралистическими и упрощенными идеологическими проекциями. Даже нативистский дискурс как таковой не имеет однозначного политического значения: если источник несправедливой гегемонии располагается вне местного общества, этот дискурс предстает освободительным и прогрессивным, но, если источник гегемонии находится внутри, нативизм начинает играть реакционную и репрессивную роль. Это различие зависит во многом от выбора наблюдателя, поэтому ключевой вопрос заключается в том, чья “система координат” принимается в качестве нормативной. Существует ли золотое правило, определяющее, когда следует отдавать приоритет позиции давнего местного населения и его властных структур, а когда именно новоприбывшие оказываются на “правильной” стороне истории?» (с. 21).

Из этого *может* вытекать релятивизация зла поселенческого колониализма и бедствий мигрантов, но редакторы ведут к другому:

«Речь идет о недопущении избирательного игнорирования угнетения и страданий при помощи риторики “большого зла”, когда к тем, кто подпадает под стигматизирующие социологические критерии, и к тем, чей формальный статус сам по себе расценивается как гарантия правомочности любых действий, применяются разные стандарты» (с. 21).

Приоритетной отправной точкой исследования таких ситуаций «несистемного разнообразия» должно стать выявление и регистрация проявлений субъектности вовлеченных в них людей – на фоне воздействия структур господства и с учетом обстоятельств. В конечном счете, репрезентация этих проявлений должны быть автономна от политической ангажированности историков:

«Субъектность становится постколониальной, когда демонстрирует язык самоописания, способный сформулировать сообщение, автономное от гегемонного дискурса» (с. 22).

Эти тезисы подробнее раскрываются и иллюстрируются материалами рубрики «История». Егор Антонов и Александр Коробейников показывают формирование субъектности саха (якутских) интеллектуалов. В фокусе внимания авторов – практика использования псевдонима «Якут» интеллектуалами в 1880–1910-е. Их целью было обрести собственный политический голос и отстоять его перед лицом имперской власти и поселенческого колониализма. Коллективный «Якут» реагировал на дискурсы российского панимперского образованного общества (общественности) и имперской администрации с их юридическим языком и этнографическими категориями. Ставшим активными, но неравными участниками имперского общества якутским интеллектуалам удалось сформулировать альтернативную интерпретацию реальности и последовательный нарратив самоописания и саморепрезентации саха.

Статья Ивана Саблина и Ирины Содномовой посвящена формированию современного бурятского национального проекта в ходе общественных дискуссий и политической самоорганизации периода трансформационного кризиса Российской империи 1906–1907 годов. Исследователи показывают, как разные течения внутри бурятского национального движения использовали либерализацию прессы и Государственную Думу для артикуляции на доступных социальных языках своих интересов при помощи самоописания, общественной самоорганизации и политического представительства. В этом случае, в отличие от случая «Якута», речь идет о множественности постколониальных субъектностей.

С иной стороны тема номера раскрывается в рубрике «Архив». В статье, посвященной реально существовавшей, но несистематизированной идеологии российской колонизации 1840-х, Уиллард Сандерлэнд предлагает читателю мысленный эксперимент: представить себе вымышленное «Руководство по управлению российской колонизацией», написанное воображаемым бюрократом Андреем Ивановичем Коротичем. С его помощью Сандерлэнд демонстрирует ограниченность моделей поселенческого колониализма, основанных на бинарных оппозициях и гомогенизации «колониального сознания», которые предлагаются теоретиками поселенческого колониализма.

В номере публикуется аналитическая записка по аграрному вопросу и переселенческой политике (1907) за авторством эксперта по колонизации Федора Умнова, выступавшего за соблюдение установленных законом норм землепользования и неявно оспаривавшего иерархию национальных групп, заложенную в столыпинскую колонизационную политику. Александр Семенов, написавший предисловие к этой архивной публикации, отмечает, что записка Умнова демонстрирует напряжение,

если не противоречие, между его статусом агента поселенческого колониализма и сознательными усилиями по переосмыслению устоявшихся структур гегемонии, чреватых дискриминацией и угнетением:

«Умнов отказывается от ментальной карты империи, состоящей из метрополии и периферии, как и от гегемонного и гомогенизирующего восприятия “русских” крестьян как коллективного субъекта переселения» (с. 25).

Интервью с Элеонорой Сулейменовой («Состоится ли трансформация “второго родного” в “казахский русский”?») продолжает начатый журналом форум «Перспектива исследований мировых русских языков, литератур и историй», в центре внимания которого – постколониальная идея признания автономии локальных вариантов русского языка (по аналогии с мировыми английскими языками). Это решение, как и в случае английского, отвязывает русский язык от государства как такового и этнической русскости и умножает его. Мировые русские, специфические для каждой страны или типа языковой зоны контакта, могут различаться по своему словарному запасу, грамматике и системе письменности. Иными словами, отход от нациецентричного понимания языка.

Что можно сказать о происходящем в интеллектуальных журналах? Одни из них, по-видимому, считают важным придерживаться своей магистральной линии, чтобы удержать и идентичность, и не подвергнуть риску накопленный багаж. Другие же нашли выход из ситуации существенных содержательных ограничений и потенциальных рисков в открытии для широкого круга читателя слабо представленных тематических полей. Какая стратегия окажется более подходящей текущему времени, покажет время. Правда, совсем другое.