Для цитирования: Кузовенкова Ю. А. Границы нормы и девиации в субкультурном аспекте // Социум и власть. 2020. № 4 (84). С. 47—55. DOI: 10.22394/1996-0522-2020-4-47-55.

DOI: 10.22394/1996-0522-2020-4-47-55

УДК 316.772.4

ГРАНИЦЫ НОРМЫ И ДЕВИАЦИИ В СУБКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ[1]

Кузовенкова Юлия Александровна,
Уральский государственный педагогический университет,
аналитик отдела развития научных исследований
кандидат культурологии, доцент.
Российская Федерация, 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26.
mirta-80@mail.ru

Аннотация

Введение. В статье рассматривается роль молодежной культуры (в частности, контркультуры и субкультуры) в переформатировании современного социокультурного пространства. Уже в 1970-х гг. исследователи указывали на то, что молодежь, проявляя свою активную позицию, меняет реалии социокультурного пространства, в котором жили их родители. Наше исследование базируется на материалах субкультуры граффити и стрит-арта как неформальной художественной практики. Субкультура граффити возникла в среде афроамериканских подростков в 1970-х гг. в Нью-Йорке. Первый ярлык, которым была наделена эта субкультура со стороны общества и городских властей, — вандальная практика. Однако уже в конце 1970-х — начале 1980-х гг. граффити вовлекается в сферу деятельности институций арт-мира (частных галерей) и становится востребованным среди коллекционеров. Под ее влиянием возникает стрит-арт.

Цель. Выявить, в силу каких характеристик социокультурного пространства стал возможен переход от девиации (вандальной практики) к утверждающейся норме.

Методы. Методологической основой исследования являются теория поколений К. Мангейма и его концепция «свежего контакта», которая указывает на переосмысление субъектами культуры ранее усвоенного социокультурного опыта. Другим методологическим основанием является концепт ризомы, введенный в научный оборот философами Ж. Делезом и Ф. Гваттари.

Научная новизна исследования. Показано, как реализуется ризоматичный принцип организации культуры при переходе молодежной практики из пространства девиантных, согласно общественным нормам, действий в институциализированное пространство мира искусства.

Результаты. На примере метаморфозы, которую претерпела молодежная субкультура граффити в конце XX — начале XXI в., автор показывает, как в современном обществе смещаются границы между нормой и девиацией.

Выводы. Ризомный принцип, ярко проявленный в организации пространства культуры постмодерна, позволяет граффити и стрит-арту осуществить вышеуказанный переход. Падение большого нарратива в мире искусства приводит к расшатыванию иерархий и создает возможность интеграции некогда маргинальных феноменов в пространство официального искусства. Концепция К. Мангейма «свежий контакт» является эффективной при исследовании культуры постмодерна.

Ключевые понятия:
молодежная культура,
контркультура,
субкультура,
поколения,
вандализм.

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01278).

Введение

Смена поколений — один из факторов динамики культуры. Однако носителям старых культурных образцов совсем не обязательно уходить со сцены общественной жизни, чтобы транслируемые ими образцы уступили место новым. XX в. оказался богатым на события и трансформации существующих устоев и порядков, и значительную роль в этом сыграла молодежь. Как отмечает Т. Рошак, в середине XX в. молодежью «все ставилось под сомнение: семья, работа, образование, понятие жизненного успеха, воспитание детей, отношения мужчины и женщины, половая жизнь, урбанизация территорий, наука, технология, прогресс» [9, с. 30]. Можно легко продолжить этот перечень, добавив в него новые представления о приемлемом поведении, о новых способах освоения обжитого пространства и др. В совокупности всё это привело к смещению границы между нормой и девиацией.

В результате признания важной роли молодежи в развитии общества в европейской науке еще несколько десятилетий назад возникло направление youth studies. В рамках этого направления университет Утрехта (Нидерланды) разработал следующую программу обучения по направлению Youth studies:

— социальное неравенство и психическое и физическое здоровье;
— маргинализация, радикализация и изоляция;
— употребление психоактивных веществ и наркомания;
— антиобщественное и преступное поведение;
— молодежная культура и популярная музыка;
— использование и злоупотребление социальными сетями и Интернетом;
— мероприятия и политика по улучшению положения молодежи[1].

Из данного перечня видно, что программа во многом была ориентирована на изучения девиаций, характеризующих образ жизни молодежи.

«Инфраструктура» youth studies включала в себя помимо университетских образовательных программ научные центры и специализированные научные журналы, к примеру «Journal of Youth Studies», исследования которого также посвящены девиациям поведения[2].

Данное исследовательское направление в российской научной среде не имеет аналога. Единственным центром, специализирующимся на системных исследованиях молодежи на протяжении длительного времени, является Центр молодежных исследований при Высшей школе экономики[3].

Занимаясь вопросом роли молодежной культуры в культурной динамике в целом, важно понимать, что «повышенный уровень девиации молодежной культуры» — это оценочное суждение, которым она наделяется с позиции доминирующей родительской культуры. То, что неприемлемо в ней, в рамках молодежной субкультуры может рассматриваться как способ самовыражения в силу того, что любые социокультурные нормы имеют конвенциональную природу. Даже прием наркотиков и свободные сексуальные связи могут выступать в качестве нормативного поведения, но не закрепиться в дальнейшем. Но есть и такие процессы в молодежной культуре, которые, будучи изначально маркированы как девиантные, становятся широко тиражируемыми, превращаются в одобренные, хотя и не бесспорные, культурные образцы доминирующей культуры.

Отметим, что термин «доминирующая культура» сегодня нужно применять с оговоркой, ведь под влиянием модифицирующих процессов, ранее четко артикулированная, эта культура сегодня размывается, хотя и не исчезает полностью. Фиксировать эти процессы исследователи начали еще в 1990-х гг. В частности, К. Эванс в 1997 г. отмечала, что больше нет той доминирующей культуры, против которой субкультура может выразить свое сопротивление [14]. Однако, с нашей точки зрения, к этому утверждению нужно подходить критически и различать культурные ареалы с разной степенью выраженности указанного состояния.

В рамках данной статьи мы проанализируем феномен молодежной субкультуры граффити, которая, выйдя из гетто Нью-Йорка в качестве вандальной (с точки зрения городских властей) практики, через несколько десятилетий превратилась в мировую индустрию, широко интегрированную в мир дизайна и официальный мир искусства, иными словами, — в то, что сегодня

[1] Youth studies / Master's programmes / Utrecht University. URL: https://www.uu.nl/masters/en/youth-studies (дата обращения: 02.05.2020).

[2] Journal of Youth Studies. URL: https://www.tandfonline.com/toc/cjys20/current (дата обращения: 02.05.2020).

[3] Центр молодежных исследований. URL: https://spb.hse.ru/soc/youth/ (дата обращения: 02.05.2020).

принято обозначать термином «стрит-арт». Целью данной статьи является исследование причин, сделавших указанную метаморфозу возможной. Методологическими основаниями исследования являются теория поколений, основоположником которой является К. Мангейм, и концепт ризомы, введенный в научный оборот философами Ж. Делезом и Ф. Гваттари.

Теоретическое наследие проблемы поколений

Основы исследований проблемы коммуникации поколений были заложены немецким социальным философом Карлом Мангеймом в статье «Проблема поколений» (1928). Мангейм задался вопросами: каким образом возникает такое социальное явление, как поколение, и как поколения между собой взаимодействуют? Согласно его воззрениям, поколения — это возрастные группы, принадлежащие единому культурному ареалу, члены которых вовлечены в одни и те же исторические события. «Одновременность приобретает социологическую значимость только тогда, когда подразумевает участие в одних и тех же исторических и социальных событиях», — отмечал Мангейм [7, с. 32].

Сегодня на основе этой концепции в социологии активно развиваются исследования поколений Y и Z. Но принадлежать к одному поколению не значит быть во всем с ним солидарным. Мангейм выделяет поколения-секции, которые могут быть в состоянии противоборства друг с другом. При этом поколение — это всё же некое единство, которое обеспечивается за счет энтелехии, под которой Мангейм понимает трудно фиксируемые эмпирически коллективные импульсы и формообразующие принципы. Историческое движение в развитии общества проявляется в том числе в смене одних энтелехий другими, порой противоположными по своему характеру, что и наблюдалось в общественной жизни XX в.

В XX в. интенсификация социокультурных процессов привела к тому, что у разных поколений ключевыми становились разные социальные события и условия существования, возникали свои уникальные проблемы, сформировавшие их мировоззрение. В результате этого «адекватное воспитание или обучение молодого человека (в смысле полной передачи всех стимулов опыта, что составляют подоснову прагматического знания) встречается с трудно преодолимой сложностью — эмпирические проблемы молодого человека обусловлены иным, нежели у его учителей, набором противоречий» [7, с. 34]. Не будучи свидетелем молодежных волнений 1950-х — 1960-х гг. в США и Европе, Мангейм в какой-то степени предсказал этот грядущий межпоколенческий конфликт. Это объясняет тот факт, что его статья была замечена не сразу, а получила признание лишь после молодежных выступлений в 1950-е — 1960-е гг. и на волне роста популярности данной проблематики была переиздана в 1964 и 1972 гг. Через несколько десятилетий перевод этой стати появился и на русском языке. Обзор русскоязычных диссертационных исследований по философии, социологии и культурологии за последние 10 лет свидетельствует о том, что теория поколений Мангейма до сих пор является одной из отправных точек в исследовании молодежной проблематики.

Одной из важных идей, высказанных исследователем в своей работе и имеющих значение для нашего исследования, является понятие «свежий контакт». Это понятие означает встречу с чем-то новым под влиянием внешних факторов, в частности, под влиянием нового поколения. «С вхождением в культуру нового участника имеет место изменение установки у другого лица, чья установка к наследию, переданному его предшественниками, обновляется» [7, с. 27—28]. Это важное утверждение указывает на то, что молодежь своей культуротворческой активностью может способствовать переосмыслению старых норм и образцов и установлению новых, вносить свой опыт в родительскую культуру, передвигая границы между понятиями норма и девиация, или стирая их окончательно.

Эта идея более развернуто артикулирована в работе представительницы этнопсихологической школы, антрополога Маргарет Мид. В своей работе «Культура и преемственность» [8] она приходит к тому же выводу, что и К. Мангейм: культурный опыт может транслироваться не только от старшего поколения к младшему, но и в обратном направлении, что присуще современному ей обществу и в будущем будет выражаться все сильнее. Мид отводит молодежи функцию расчистки социокультурного пространства от устоявшихся образцов и норм поведения для укоренения новых.

Волна выступлений молодежи, которая заставила научный мир вспомнить о работе К. Мангейма, привела к активизации исследований в этом направлении как в Европе, так и в США. Так, американский философ, социолог и культуролог Теодор

Рошак посвящает этой проблеме свою работу «Истоки контркультуры» [9]. Расчистка социального пространства молодежью, с точки зрения Рошака, заключалась в том, что приверженцы контркультуры выступали за отказ от насилия, за равенство белых и чернокожих, женщин и мужчин, предлагали и реализовывали на практике жизнь в коммунах, выстраивая отношения друг с другом на основе любви к ближнему, отказавшись от коррумпированной социальной системы, развивалось экологическое сознание и его носители бросали вызов культуре промышленных городов, уезжая жить в сельскую местность. Молодежь пыталась сделать частью социальной реальности отказ от различения, отказ от норм доминирующей культуры, делалась попытка выйти из парадигмы отношений «доминирование-подчинение». Особенно радикальные адепты контркультуры ставили «под вопрос саму разумность этой культуры» [9, с. 29], заслоняя свой разум наркотиками, которые в те времена (1950-е — 1960-е гг.) «воспринимали как неотъемлемую часть политико-культурно-духовного курса» [9, с. 29].

Т. Рошак обозначает термином «контркультура» протест молодежи, который «как ни парадоксально, начался не во время кризиса, а на подъеме промышленной экономики» [9, с. 13], молодежный протест стал «ареной бурных, сложных, но любопытных моральных исканий» [9, с. 13]. Молодежь все активнее демонстрировала иные жизненные ориентиры, сбрасывая с пьедесталов устоявшиеся образцы капиталистической культуры. Как пишет Т. Рошак, «новое поколение начало требовать такой свободы, самовыражения и удовольствий, что стало ясно, — они смотрят на жизнь шире, чем просто как на возможность получать и тратить» [9, с. 28]. В этой связи исследователь указывает на глубокий нравственный смысл происходивших в США молодежных выступлений: «Из диссидентства возникла самая амбициозная за всю историю программа переоценки культурных ценностей общества» [9, с. 30], к чему еще в конце XIX в. призывал Ф. Ницше.

К позитивным следствиям контркультуры, переформатировавшим доминирующую культуру, Т. Рошак относит популяризацию экологического движения, переоценку следствий экономического роста, переоценку потребительского жизненного стиля, зарождение женского движения, движений сексуальных меньшинств, привлечение внимания к проблеме расизма и призыв ее решать и др. Иными словами, в концепции контркультуры Рошак указывает на её ключевую роль в возникновении ситуации постмодерна, в которой рушится патриархальный уклад, нормы, когда старые ценности заменяются новыми, а девиация теряет свои критерии. Кроме того, исследователь видит в молодежной контркультуре борьбу с традиционной капиталистической культурой.

В этом контексте интересно обратиться к работе Д. Магглтона «Inside Subculture The Postmodern Meaning of Style» [17]. Магглтон соглашается видеть в контркультуре истоки культуры постмодерна, но оспаривает утверждение Рошака о том, что контркультура противостояла капиталистическим ценностям. По его мнению, «именно благодаря стремлению дать свободу творческому самовыражению и поощрять ценности игры и удовольствия контркультура тесно связана с центральными капиталистическими ценностями предпринимательского индивидуализма и потребительского творчества» [17, с. 51].

В этом труде Магглтон также уделяет внимание вопросу вхождения нового поколения в сформировавшуюся до них культурную среду и ее модификации. Он утверждает, что представители контркультуры 1960-х гг. были набраны только из небольшой части молодежи верхнего среднего класса, в основном студентов-гуманитариев и студентов факультетов искусств. Распространение ценностей столь небольшой группы, приведшее в итоге к возникновению постмодернистской культуры, с его точки зрения, стала возможной благодаря тому, что в период после Второй мировой войны наблюдался быстрый рост некоторых профессий среднего класса, а именно той области, которую принято называть «культурными индустриями» (СМИ, реклама, мода, дизайн, маркетинг) и «выразительными профессиями» (expressive professions) (преподавание и чтение лекций, терапевтическая и социальная работа). «Эти новые средние классы характеризуются «постмодернистской» ориентацией на образ жизни, основанный на стремлении к удовольствию, творческому самовыражению и стилистическим инновациям. Но как растущая классовая фракция они также действуют как миссионеры среднего класса, продвигая и распространяя свои идеологии и культурные вкусы среди более широкой аудитории. При этом они ставят под сомнение легитимность ценностей традиционной буржуазии, которая всегда выступала за приверженность пуританской трудовой этике и приверженность культуре контроля, сдержанности

и регулирования», — таков механизм экспансии контркультуры в пространстве доминирующей культуры по Д. Магглтону [17, с. 51].

Безусловно, рассмотренные научные исследования — лишь небольшая часть исследований того, как под влиянием молодежной культуры меняется родительская.

Субкультура граффити и стрит-арт как источники модификаций в современной культуре

Опираясь на сложившиеся подходы и взгляды на межпоколенческую коммуникацию, рассмотрим изменения, которые внесли в ряд сфер культуры практики субкультуры граффити.

«Люди никогда по-настоящему не поймут, что такое граффити, пока не приедут в Нью-Йорк и не поживут в районах с заброшенными домами, сгоревшими и ободранными машинами...» [11, p. 17], — это слова нью-йоркского граффитчика Brim, отражающие условия, в которых жила молодежь, создавшая граффити-культуру. В истории Нью-Йорка 1970-е гг., время зарождения этой субкультуры, — сложный период, сопровождавшийся экономическим кризисом, ростом уровня бедности и преступности, что ярче всего проявилось в афро-американских гетто, таких как Бронкс и Бруклин [6]. В связи с этим граффити, рисуемые подростками на стенах зданий и метро, стали интерпретироваться исследователями как форма символического сопротивления сложившимся социальным и политическим условиям их жизни [13].

Сами же граффитчики по-разному объясняли свои мотивы рисования на стенах — от простого самовыражения до претензии на право самостоятельно распоряжаться пространством, в котором они живут. Вот характерные высказывания такого рода: «Почему они гоняются за маленьким мальчиком, а не за теми, кто в период предвыборных компаний обклеивает все стены листовками?»[1] Это слова Taki 183 — самого первого граффитчика, получившего широкую известность благодаря статье про него в газете «New York Times» в 1971 г. Taki занимал позицию, согласно которой, он гражданин, как и остальные, а значит, тоже имеет право на этот город и на те практики, которыми пользовались другие его жители вне зависимости от их статуса и социального положения. На вопрос, знает ли он, что уничтожение граффити обходится городской казне в большие суммы, он отвечал, что тоже платит налоги, поэтому к нему не может быть претензий. Другой пример — граффитчик Shame 181, который так же отстаивал равенство прав различных городских групп на использование городского пространства. Его мысль проста: если никто не спрашивает жителей, можно ли в их районе построить здание, почему тогда ему нужно спрашивать разрешение на рисунок: «... я живу здесь и должен иметь столько возможностей высказаться, сколько имеет кто-то другой, вот почему я иду на улицу и рисую, потому что я хочу что-то сказать» [11, с. 10]. Уже не в теориях социальных исследователей, а в словах самих граффитчиков мы видим их претензию на новый порядок использования городского пространства. Молодежь заявляет на него свои права, пытаясь оспорить господство в нем представителей власти и бизнес-структур. Свою функцию формы коммуникации граффити реализует и в наши дни [1]. С течением времени эта борьба привела к тому, что в различных городах, в которых граффити получило распространение, городские власти начали выделять специальные места, официально разрешенные для рисования, проводить граффити-фестивали, использовать сюжетные или абстрактные рисунки на стенах (муралы) для благоустройства городского пространства, и даже целые улицы, «захваченные» стрит-артистами, превратились в привлекательный туристический ресурс [18]. Однако, пользуясь легальными пространствами, граффитчики не отказались от нелегальной практики нанесения рисунков. Причину этого объяснила Н. Макдональд: граффитчики, «...нанося свои имена, зарабатывали известность и уважение. Делая это нелегально, они выстраивали свою маскулинную идентичность» [16, p. 121]. Эту мысль поддерживает и А. Вацлавек [20].

Конечно, мы не можем говорить, что произошел кардинальный поворот в практиках использования городского пространства. Установленный порядок продолжает воспроизводиться системой, объективированной в институтах законодательной, судебной и исполнительной власти. На объектах частной и общественной собственности граффити продолжает квалифицироваться как вандализм как в России, так и за рубежом. В пособии для полицейских Нью Йорка «Combating graffiti “Reclaiming the Public Spaces of New York”» указано: «Граффити

[1] Charies H. «Taki 183» Spawns Pen Pals // New York Times. 1971.07.21. P. 37. URL: http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf (дата обращения: 15.05.2020).

связаны с наркотиками и бандитизмом, а также с оккультизмом»[1]. Граффити действительно очень сложное явление молодежной культуры. Но, столь однобокое его рассмотрение с позиции исключительно девиации указывает на непонимание этого феномена.

Граффити содержит в себе не только потенциал для вандализма и возможность подтверждения своей маскулинности. Важно отметить, что среди ее адептов были и девушки, которые вовсе не претендовали на образ мужественных представительниц слабого пола. В пример можно привести команду The Stick Up Girlz, которая стала объектом исследования Дж. Пебон [19]. Граффити для молодежи — в том числе способ творческой самореализации. Это хорошо видно в траектории развития субкультуры: «Вскоре граффити перешло от простого тегинга, репрезентирующего идентичность уличной банды, к муралам больших размеров, полноцветной каллиграфии и изображениям большой сложности» [12, p. 232]. Его представители, в том числе и немногочисленные девушки, стали соревноваться в качестве создаваемых работ, что привлекло внимание общества к этой практике на ином уровне — на граффити стали смотреть как на новое направление в искусстве, которое и получило название сначала «постграффити», а, позднее, «стрит-арт».

Первым организатором выставок граффити-работ был Хьюго Мартинез — социолог одного из городских колледжей Нью-Йорка [10]. Он занялся легализацией творчества райтеров, организовав объединение уличных художников United Graffiti Artists. Работы уличных художников впервые в истории искусств были выставлены в картинной галерее Razor в 1974 г. В дальнейшем количество заинтересованных галерей росло, их география захватывала новые города и страны. Уже в конце 1970-х гг. подобная выставка прошла в Риме. Кроме галерей продажами работ уличных художников начали заниматься и аукционные дома [5]. Именно на это указывал Мангейм своей концепцией «свежего контакта», когда писал, что появление нового участника в культуре заставляет другого участника пересмотреть свои взгляды на ранее усвоенный культурный опыт.

Этот переход граффити с улиц в галереи не осталась незамеченным в научном мире: в 1982 г. появляется работа Г. Беккера «Миры искусства» (Art Worlds) [10], в которой исследователь выдвигает идею о том, что граффити не обладает собственной сущностью, а приобретает ее в результате того ярлыка, которое общество прикрепляет к этой арт-практике.

Начало 1980-х гг. особенно ярко продемонстрировало диалектическую природу граффити, выступавшего одновременно и как вандализм, и как искусство: с одной стороны, городские власти Нью-Йорка начали огромную кампанию против вандализма, который ассоциировали с разрисовыванием поездов городских электричек. Рисунки уничтожались, большинство «кусков» жило не больше одного дня, пойманных граффитчиков арестовывали. В граффити-среде начало складываться впечатление, что для граффити наступил конец. С другой стороны, именно эти меры городских властей подтолкнули граффитчиков заняться легальным граффити, пойти в мир официального искусства или в индустрию дизайна, реализуя в ней свои творческие устремления. Большинство талантливых райтеров ушло во всевозможные студии такие, как ESSES studio, Stephan Eins' Fashion Moda и Patti Astor's Fun Gallery [15].

Апофеозом интеграции стрит-арта в сферу официального искусства стала выставка Art in the Streets, организованная в Музее современного искусства (Лос-Анджелес, 2011). Это была самая крупномасштабная выставка граффити и уличного искусства, которая когда-либо проходила в музее. Она продлилась четыре месяца и собрала работы пятидесяти известных граффити-райтеров, уличных художников и фотографов. Art in the Streets стала первой музейной, а не галерейной, выставкой граффити и уличного искусства в США. Учитывая статус этого музея в мировом искусстве, можно говорить о том, что она ознаменовала официальное признание граффити и стрит-арта полноценной частью современного мира искусства. Однако, мировое художественное пространство не развивается равномерно, в следствии чего и сейчас стрит-арт сохраняет свое спорное положение в мире искусства. Это хорошо видно в российской художественной среде, в которой ряд музеев и галерей, в первую очередь, региональных, не готовы принять его в своем пространстве, все еще тяготея к более традиционным направлениям в искусстве.

Здесь возникает ключевой вопрос: в силу каких характеристик социокультурного пространства стал возможен такой переход от девиации к утверждающейся норме?

[1] Combating Graffiti // The Official Website of the City of New York, p. 4. URL: http://www.nyc.gov/html/nypd/downloads/pdf/anti_graffiti/Combating_Graffiti.pdf (дата обращения: 10.06.2020).

Мы выделяем две ключевые характеристики: ризомный принцип организации культуры и падение большого нарратива. Рассмотрим их подробнее.

Вслед за Ж. Делезом и Ф. Гваттари [3] мы понимаем культуру постмодерна как пространство, организованное по ризомному принципу. Организация социокультурного пространства по типу древа, утверждающего культурные иерархии, возможна тогда, когда есть большие нарративы, устанавливающие ориентиры — хорошо/плохо, можно/нельзя и т. п. Падение большого нарратива в искусстве, связанного с классическими нормами, идущими из Древней Греции, породило принципиально иное понимание произведения искусства:

— в XX в. стирается грань между искусством и повседневность: традиции ready made, акционизма, хэппенинга, предметы-парадоксы как типичные произведения современного искусства (изображения и критика этого изображения одновременно) [2], искусство пытается преодолеть границы музеев и галерей и выйти в пространство повседневности;
— галеристы и искусствоведы говорят, что современное искусство — это сфера маргиналов, хотя, втягиваясь в пространство официального искусства, она размывает и себя, и его, теряются критерии маргинальности.

В такой ситуации предъявляется ризомный принцип организации культурного пространства, в котором нет центра, но существует возможность присоединить одну точку ризомы к любой другой, проявляется значение ризомных связей, которые порождают смыслы. На место большого нарратива приходят институции мира искусства («машины», осуществляющие сборку), которые устанавливают эти связи и своими суждениями решают, что относится к искусству, а что нет (институциональная теория искусства Дж. Дики) [4]. Какие-то из «машин», осуществляющих сборку, более ориентированы на разрыв с большим нарративом (как правило, галереи), какие-то менее (музеи более инерционны). Классическая иллюстрация, описываемой нами ситуации, — акция арт-группы «Война», в рамках которой был нанесен рисунок на Литейном мосту в Санкт-Петербурге. Она была признана актом вандализма со стороны правоохранительных органов и значимым актом искусства в лице всероссийского конкурса в области современного визуального искусства «Инновация». Мы видим, как, попадая в пространство действия разных «машин» (институций мира искусства, правоохранительных органов, коммунальных служб и др.), работа художника может выступать в разных качествах, начиная от произведения искусства, заканчивая актом вандализма, за который автора следует наказать, а саму работу — уничтожить. Другой пример: разноцветная надпись, нанесенная на стену, может быть уничтожена коммунальными службами, но эта же надпись, сделанная на холсте, может быть продана в галерее современного искусства за несколько десятков тысяч рублей (пример художника Кирилла Кто). Современное искусство превращается в систему нор со множественностью входов: чтобы стать художником не обязательно получать профильное образование, следовать канонам искусства, можно создавать свою эстетику, следуя принципам ризомы.

Таким образом, фактор «свежего контакта» и ризомный принцип организации, ярко проявленный в культуре постмодерна, приводит к расшатыванию иерархий и создает возможность интеграции некогда маргинальных феноменов в пространство официального искусства, стирая тем самым границы между ними, превращая девиации в норму, а вандализм в искусство.

---

1. Вандализм в городской среде: девиация или коммуникация: монография / И. В. Воробьева [и др.] ; Урал. гос. пед. ун-т ; под ред. И. В. Воровьевой, О. В. Кружковой. Екатеринбург, 2018. 178 с.

2. Гройс Б. Предисловие. Современное искусство как тотальность // Политика поэтики : [сб. ст.] М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 6—16.

3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория, Астрель, 2010. 895 с.

4. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997 г. С. 43—60.

5. Кузовенкова Ю. А. Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства // Художественная культура. 2015. № 3—4. URL: http://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/ (дата обращения: 18.04.2020).

6. Кузовенкова Ю. А. Диагностика молодёжных уличных арт-практик: стратегии сопротивления и самореализации в граффити и стрит-арте // Аспирантский вестник Поволжья. 2015. № 7—8. С. 60—63.

7. Мангейм К. Проблема поколений // К. Мангейм. Очерки социологии знания: проблема поколений. Состязательность. Экономические амбиции : пер. с англ. / ИНИОН РАН. М., 2000.

С. 8—63.

8. Мид М. Культура и преемственность. Исследование конфликта между поколениями // Культура и мир детства. URL: https://psy.wikireading.ru/88536 (дата обращения: 10.06.2020).

9. Рошак Т. Истоки контркультуры / пер. с англ. О. А. Мышаковой. М. : АСТ, 2014. 380 с.

10. Becker H. S. Art Worlds. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1982. 392 p.

11. Chalfant H., Prigoff J. Spraycan Art. London : Thames and Hudson Ltd, 1999. 96 p.

12. Ciment J. Atlas of African-American History. Checkmark Books; Revised ed. Edition, 2007, 250 p.

13. Dennant P. Urban expression... Urban assault... Urban wildstyle... New York city graffiti. American studies project 1997. URL: https://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html (дата обращения: 5.04.2020).

14. Evans C. Dreams that only money can buy... or, the shy tribe in flight from discourse. Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, 1997, no. 1 (2) (June), P. 169—188. URL: https://ru.booksc.org/ireader/66987741 (дата обращения: 14.05.2020).

15. Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology. American Journal of Sociology, 1988, Vol. 94, no. 2. P. 229-250.

16. Macdonald N. The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York. New York : Palgrave Macmillan, 2002. 256 p.

17. Muggleton D. Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style. Oxford. New York : Berg. 2002. 198 p.

18. Nam Yun-tae. The Perspective of Melbourne City Against to Graffiti — Focusing on The Policy of Graffiti and Street Art in Melbourne City // The Korean Society of Illustration. 2019. Vol. 61, P. 85—94.

19. Pabón J. N. Shifting Aesthetics: The Stick Up Girlz Perform Crew in a Virtual World. Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge. 2013. No 25. URL: http://rhizomes.net/issue25/pabon/index.html (дата обращения: 04.06.2020).

20. Waclawek A. From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal, Quebec, 2008. 362 p.

References

1. Vorob'yeva I.V. et al. Vandalizm v gorodskoy srede: deviatsiya ili kommunikatsiya (2018). Yekaterinburg, 178 p. [in Rus].

2. Groys B. (2012) *Politica poetiki*. Moscow, Ad Marginem Press, pp. 6—16 [in Rus].

3. Deleuze G., Guattari F. (2010) Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya. Yekaterinburg: U-Faktoriya, Astrel', 895 p. [in Rus].

4. Dickie G. (1997) Amerikanskaya filosofiya iskusstva. Osnovnyye kontseptsii vtoroy poloviny XX veka — antiessentsializm, pertseptualizm, institutsionalizm. Yekaterinburg, Delovaya kniga, Bishkek, Odissey, pp. 43—60 [in Rus].

5. Kuzovenkova Y.A. (2015) *Hudozhestvennaya kul'tura*, no. 3—4. Available at: http://artculture-studies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4839.html, accessed 18.04.2020 [in Rus].

6. Kuzovenkova Yu.A. (2015) *Aspirantskij vestnik Povolzh'ya*, no 7—8, pp. 60—63 [in Rus].

7. Mannheim K. (2000) Ocherki sotsiologii znaniya: Problema pokoleniy. Sostyazatel'nost'. Ekonomicheskiye ambitsii. Moscow, INION RAN, pp. 8—63 [in Rus].

8. Mead M. (1988) *Kul'tura i mir detstva*. Available at: https://psy.wikireading.ru/88536, accessed 10.06.2020 [in Rus].

9. Roszak Th. (2014) *Istoki kontrkul'tury*. Moscow, AST, 380 p. [in Rus].

10. Becker H.S. (1982) Art Worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 392 p. [in Eng].

11. Chalfant H., Prigoff J. (1999) *Spraycan Art*. London, Thames and Hudson Ltd, 96 p. [in Eng].

12. Ciment J. (2007) Atlas of African-American History. Checkmark Books, Revised ed., 250 p. [in Eng].

13. Dennant P. (1997) Urban expression... Urban assault... Urban wildstyle... New York city graffiti. American studies project. Available at: https://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html, accessed 5.04.2020 [in Eng].

14. Evans C. (1997) *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, no. 1 (2) (June), pp. 169—188. Available at: https://ru.booksc.org/ireader/66987741, accessed 14.05.2020 [in Eng].

15. Lachmann R. (1988) *American Journal of Sociology*, vol. 94, no. 2, pp. 229—250 [in Eng].

16. Macdonald N. (2002) *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. New York, Palgrave Macmillan, 256 p. [in Eng].

17. Muggleton D. (2002) Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style. Oxford, New York, Berg, 198 p. [in Eng].

18. Nam Yun-tae. (2019) *The Korean Society of Illustration*, vol. 61, pp. 85—94 [in Eng].

19. Pabón J.N. (2013) *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, no. 25. Available at: http://rhizomes.net/issue25/pabon/index.html, accessed 25.06.2020 [in Eng].

20. Waclawek A. (2008) From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal, Quebec, 362 p. [in Eng].

Статья поступила в редакцию 10.07.2020 г.

For citing: Kuzovenkova Yu.A. The norm and deviation boundaries in the subcultural aspect // Socium i vlast'. 2020. № 4 (84). P. 47—55. DOI: 10.22394/1996-0522-2020-4-47-55.

DOI: 10.22394/1996-0522-2020-4-47-55

UDC 316.772.4

THE NORM AND DEVIATION BOUNDARIES IN THE SUBCULTURAL ASPECT

Yulia A. Kuzovenkova,
Ural State Pedagogical University,
Research Development Analyst,
Cand.Sc. (Cultural studies), Associate Professor.
The Russian Federation, 620017,
Yekaterinburg, prospect Kosmonavtov, 26.

Abstract

Introduction. The article examines the role of youth culture (in particular, counterculture and subculture) in reformatting the modern sociocultural space. As long ago asin the 1970s. the researchers pointed out that young people, showing their active position, change the realities of the socio-cultural space in which their parents lived. The research is based on the materials of the graffiti and street art subculture, as an informal artistic practice.
The graffiti subculture emerged among African American teenagers in the 1970s in New York City. The first label that this subculture has been endowed with by society and city authorities is vandalism. However, in the late 1970s early 1980s graffiti is involved in the sphere of the art world institutions activities (private galleries) and becomes in demand among collectors. Street art emerges under its influence.
The aim of the study is to reveal due to what characteristics of the socio-cultural space the transition from deviation (vandal practice) to the asserting norm became possible.

Methods. The methodological basis of the research is the theory of generations by K. Mannheim and his concept of «fresh contact», which indicates the rethinking of the previously assimilated sociocultural experience by the subjects of culture. Another methodological basis is the concept of rhizome, introduced into scientific circulation by the philosophers J. Deleuze and F. Guattari.
Scientific novelty of the research. It is shown how the rhizomatic principle of organizing culture is realized during the transition of youth practice from the space of deviant, in accordance with social norms, actions into the institutionalized space of the art world.
Results. Using the example of the metamorphosis that the youth subculture of graffiti underwent in the late 20th — early 21st centuries, the author shows how the boundaries between norm and deviation are shifting in modern society.
Conclusions. The rhizom principle, clearly manifested in the organization of the space of postmodern culture, allows graffiti and street art to make the above transition. The fall of the great narrative in the art world leads to the loosening of hierarchies and creates an opportunity for the integration of once marginal phenomena into the space of official art. K. Mannheim's concept of «fresh contact» is effective in the study of postmodern culture.

Key concepts:
youth culture,
counterculture,
subculture,
generations,
vandalism.