

Р. С. Осминкин

ORCID: 0000-0002-5004-1172

✉ osminkin@gmail.com*независимый исследователь
(Россия, Санкт-Петербург)*

ДОМ КУЛЬТУРЫ КАК ЛАБОРАТОРИЯ. ОПЫТ САМООРГАНИЗОВАННЫХ КРУЖКОВ ДК РОЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается работа нескольких кружков и лабораторий на базе Дома культуры Розы (Санкт-Петербург) в 2015–2018 гг. Будучи независимой самоорганизованной инициативой, ДК Розы представляет институцию нового типа, делающую ставку на «кружковую» форму творческого взаимодействия и производства, размывающую институциональные иерархии и дистанции между творцом и потребителем, преподавателем и студентом, профессионалом и любителем. Кружки на равных основаниях включают как представителей творческих профессий, так и широкий круг активистов из разных социокультурных сред. Основой этики творческих лабораторий такого типа становится диалог на равных, долговременный поиск «нетоксичной» и «внимательной» коммуникации всех участников друг с другом, а вся жизнедеятельность ДК Розы становится лабораторией по производству альтернативных форм коллективности в условиях предельно индивидуализированного российского социума.

Ключевые слова: Дом культуры, клуб, кружок, лаборатория, контрпубличность, коллективность, арт-активизм, самообразование, социальный перформанс

Для цитирования: Осминкин Р. С. Дом культуры как лаборатория. Опыт самоорганизованных кружков ДК Розы // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 186–201. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-186-201.

*Статья поступила в редакцию 1 июня 2019 г.
Принято к печати 28 июля 2019 г.*

R. S. Osminkin

ORCID: 0000-0002-5004-1172

✉ osminkin@gmail.com

Independent Researcher (Russia, St. Petersburg)

HOUSE OF CULTURE AS LABORATORY: THE EXPERIENCE OF SELF-ORGANIZED CIRCLES OF DK ROZY

Abstract. The article discusses the work of several circles and laboratories based at the House of Culture of the Rose (St. Petersburg) during 2015–2018. The idea of the DK Rozy as a place of collective cultural production is a kind of challenge to the state-corporate reality existing in Russia today, in a situation of almost complete discredit and lack of collectivity. On the one hand, the DK Rozy revises the legacy of early Soviet houses of culture, and, on the other, is based on the experience of European and American self-managed community centers. As an independent self-organized initiative, the DK Rozy represents a new type of institution, in which a “circle” is a unit of creative interaction and production. The form of the circle blurs institutional hierarchies and distances between creator and consumer, teacher and student, professional and amateur. Circles can be applied, or can work as laboratories, but they include on equal terms participants from different creative professions, as well as a wide range of activists from different sociocultural spheres. The basis of ethics of this type of creative laboratories is a long-term search for a dialogue of equals, and “non-toxic” and “attentive” communication of all participants with each other. Thus, the entire life activity of the DK Rozy becomes a social performance — a laboratory for the production of alternative forms of collectivity in conditions of the extremely individualized Russian society.

Keywords: House of Culture, club, circle, laboratory, counterpublicity, collectivity, self-education, art activism, social performance

To cite this article: Osminkin, R. S. (2019). House of culture as laboratory: The experience of self-organized circles of DK Rozy. *Shagi / Steps*, 5(4), 186–201. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-186-201.

Received June 1, 2019

Accepted July 28 4, 2019

За неполные три десятилетия после распада СССР формы культурного производства и потребления претерпели ряд парадигмальных изменений, связанных как со сменой политической формации, так и с общемировыми тенденциями культурной глобализации. В СССР с момента его революционного учреждения власть традиционно много внимания уделяла «культурно-просветительской работе» на всех уровнях культуры — от народной и массовой до профессиональной и высокой. Ставка на «живое творчество масс», озвученная Лениным еще в ноябре 1917 г., означала собой массовый призыв во все сферы культурного производства исключенных из него до революции рабочих и крестьян. Средствами этой культурной (что для советского понимания культуры означает и политической) субъективации вчерашних угнетенных классов (а вместе с ней — просвещения, агитации, пропаганды и перевоспитания «классово чуждых элементов») стали клубы и дома культуры. Как пишет культуролог и клубовед В. В. Туев, «Социально-культурная активность рабочих и крестьян, вызванная их приходом к политической власти, в досуговой сфере вылилась, прежде всего, в массовое создание клубов, кружков, любительских театров. Половодье народных клубов — рабочих, крестьянских, армейских, женских, молодежных (в первые годы советской власти называвшихся клубами рабочей молодежи и лишь позднее — комсомольскими) — захлестнуло Россию» [Туев 2009: 7]. Таким образом, раннесоветский клуб изначально попал в средоточие между низовым запросом на активное творческое участие широкой аудитории и стремлением новой власти создать действенную модель для формирования «сознательного советского гражданина». «Все было окрашено культом будущего. Авторы таких неизменно универсальных доктрин именно клубам отводили роль особой среды, где рождается власть над сознанием миллионных масс и формируется “новый человек”», — констатировала клубный бум 1920-х историк клубной архитектуры В. Э. Хазанова [1994: 3].

Идеи раннесоветских домов культуры являлись частью широкой радикальной программы производства нового человека, для которого искусство и культура не отражают жизнь, а играют организующую роль наряду с организующим коллективное трудовое тело конвейером (тейлоризм) и обобществлением частного быта (в домах-коммунах). Практически вся жизнь нового пролетарского субъекта регламентировалась путем жесткого тайм-менеджмента труда, образования и досуга. В идеале рабочая молодежь должна была проводить в ДК все свое свободное время, перековываясь через деятельный досуг в людей светлого будущего, попутно искореняя в своих рядах пьянство и религиозность. Но на практике просвещение и «окультуривание» вчерашней малограмотной крестьянской массы сталкивалось с целым рядом препятствий не в последнюю очередь эстетико-политического характера. Один из лидеров Левого фронта искусств Сергей Третьяков сокрушался в своей заявке «Клубкомбинат» о том, какая трудная это задача — привести рабочего в клуб, но еще труднее удержать его там, «ибо пребывание его в клубе — не баловство, но насущное дело. <...> Дальше — легче» — у рабочего «выработается столь ценная новая привычка бывать в клубе» [Третьяков 1927: 39–41]. Однако, как убедительно показал на примере массового призыва в литературу рабкоров и селькоров теоретик литературы И. А. Калинин [2012], культурное освобождение вчерашних угнетенных классов обратной своей стороной имело их

идеологическую и дискурсивную «нормализацию». Экспериментальные проекты культурного досуга пролетариата, к коим можно отнести «Проект рабочего клуба» (1926) Лазаря Хидекеля и «Рабочий клуб» (1925) первого советского «дизайнера» Александра Родченко, ставящие во главу угла функционализм и рациональность планировок и интерьеров, были призваны стать базой для этой пролетарской самодеятельности, но в итоге верх взяла традиционная модель централизованного просвещения и воспитания, для которой куда больше подошла декоративная эстетика дворцов культуры. В итоге уже «в 30-е гг. в развивающемся тоталитарном обществе возобладали учрежденческие тенденции в теории и практике клубной работы» [Туев 2009: 9], а клубы, по выражению Н. К. Крупской, из «общественных домашних очагов» должны были стать «очагами строительства социализма», т. е. трансформированы «в массовые культурно-просветительные учреждения — Дома и Дворцы культуры» [Там же: 9].

В период оттепели — в конце 1950-х — середине 1960-х годов возник новый низовой запрос на общественные учреждения культуры: на общественных началах открываются клубы, библиотеки-читальни, самодеятельные театры, вокальные и танцевальные студии, народные музеи и т. п. В этот период «клубный самодеятельный коллектив» переосмысливается как «особый вид социальной общности» и закладываются основы клубоведения [Сасыхов, Стрельцов 1969]. Однако неофициальные творческие объединения не имеют публичного статуса и доступа к клубной инфраструктуре и функционируют по большей части в формах «квартирных кружков» и мастерских. Но уже в середине 1970-х и особенно в 1980-е годы основные события неофициальной культурной жизни — концерты, литературные чтения, семинары, художественные выставки — постепенно перемещаются в общедоступные места: кафе, клубы, дома культуры различных НИИ и вузов [Федулов 2013]. Так, именно в ДК им. Газа и ДК «Невский» проходили первые публичные выставки нонконформистского искусства, вызвавшие большой резонанс в Ленинграде и давшие впоследствии имя всей неофициальной культуре 1970–1980-х годов — «Газаневщина». В ДК Пищевиков с 1968 г. размещался первый в стране клуб авторской песни «Восток», где выступали Владимир Высоцкий, Булат Окуджава, Борис Гребенщиков, Виктор Цой, Янка Дягилева и др. В 1981 г. в «Ленинградском межсоюзном доме самодеятельного творчества» (ЛМДСТ) был открыт знаменитый Ленинградский рок-клуб с залом на 200 мест, функционировавший как Дом культуры со своим музыкальным советом и уставом.

1990-е годы стали для многих государственных и профсоюзных домов культуры «лебединой песней». Учреждения по инерции управлялись командно-административной системой, которая лишилась не только своей идеологической роли, но и материальных ресурсов. Сегодняшние исследования по Петербургу показывают, что примерно четверть советских ДК переоборудованы под иные цели или разрушены, а из тех, что продолжают свою работу, в государственной собственности остается около 63% [Голуб 2017]. Однако в образовавшейся нише за 20 лет возникла и широко распространилась по российским мегаполисам-миллионникам другая форма культурной институции — арт-пространство и креативный кластер. Эта модель, во многом основанная на западном опыте перепрофилирования промышленных фабрик и заводов под функции победившего (по крайней мере в первом мире) постиндустри-

стриального общества, сегодня во многом механистично переносится на российскую почву. В США и Западной Европе начиная с 1960-х годов наряду с флексибилизацией труда и ее негативной изнанкой — прекарризацией — активно шел процесс художественной институционализации и постоянно расширялся доступ к художественному образованию. Поэтому креативные индустрии и креативные кластеры (термин Саймона Эванса) как сообщества творчески ориентированных предпринимателей оказались более чем востребованы. На месте старых заводов и доков возникли арт-кварталы, дизайнерские стрит-ритейлы, центры современного искусства и дизайн-фабрики. То есть креативная функция включилась в биополитическое воспроизводство самих общественных отношений. Сегодня такая «социальная фабрика», по словам теоретика искусства Хито Штайерль, «преодолеывает традиционные границы, просачиваясь почти повсеместно. Она пронизывает спальни и сны, наподобие восприятия, влечения и внимания. Она превращает все, чего ни коснется, если не в искусство, так в культуру. Это фабрика по производству аффектов. Она задействует эксцентричность, интимность и прочие неофициальные формы творчества. Личное и общественное спутались в туманной зоне гиперпроизводства» [Штайерль 2011]. Креативная индустрия, инструментализируя творческие способности индивида и рентабилизируя все ресурсы ради повышения прибыли, на новом витке входит в противоречие с подчас довольно критичным по отношению к действительности искусством и с творчеством, выпадающим из унифицированного контекста коммерческого успеха и креативности. Так, в современной России многие внештатные творческие работники, художники и поэты, танцоры и музыканты альтернативных групп, представители сексуальных и этнических меньшинств, арт-активисты и активисты правозащитных, феминистических, экологических и политических движений все чаще оказываются носителями маргинальной идентичности и вытесняются из публичной сферы уже не идеологически, как когда-то в СССР, а экономически.

Поэтому ниже мы предлагаем рассмотреть альтернативную государственному командно-административным институциям и креативным частным пространствам модель коллективного культурного производства и досуга — независимый Дом культуры на примере Дома культуры Розы¹, открытого в Петербурге в 2015 г. по инициативе группы «Что делать». ДК Розы наряду с еще несколькими независимыми домами культуры являет собой пример самоорганизованной институции, где происходит формирование контрпублики [Fraser 1990]² в постсоветской публичной сфере. Сама идея ДК Розы как ме-

¹ «ДК РОЗЫ (Дом Культуры Розы) — инициатива коллектива Что Делать, направленная на создание и исследования процессов, в которых современное критическое и левое искусство формирует свою новую вовлеченную аудиторию. Проект опирается на историю Домов Культуры в социалистических странах, текущий опыт антикапиталистического развития социальных центров в Европе и Латинской Америки и тенденции прогрессивных арт-институций, ориентированных на развитие альтернативных аудиторий современного искусства» [О ДК б. г.].

² Еще в 1990 г. американская представительница критической и феминистской теории Нэнси Фрэйзер взамен идеализированной Хабермасом буржуазной публичности выдвинула альтернативный концепт «низших (подчиненных) контрпублик» (subaltern counterpublics). Контрпублики — это «параллельные дискурсивные арены, где подчиненные социальные группы изобретают и распространяют контр-дискурсы для формулирования оппозиционных интерпретаций своих идентичностей, интересов и потребностей» [Fraser 1990: 67].

ста коллективного культурного производства в ситуации почти полной дискредитации и отсутствия коллективности является своеобразным вызовом той госкорпоративной реальности³, которую мы имеем сегодня в России⁴. Его открытию и работе предшествовало и сопутствовало большое исследование бывших советских домов культуры⁵ в рамках программы «Полевые исследования» (музей «Гараж») группой «Что делать» и еще 14 молодыми художниками, многие из которых являются выпускниками Школы вовлеченного искусства. Исследование завершилось выставкой «Полевые исследования: освободить знание. Отчет о ходе работ II», где были представлены «паспорта домов культуры», видеодокументация исследований и три успешно работающие инициативы, созданные художниками в Москве (ДК «Делай культуру»), Новосибирске (коммуна «Максима Горького 17А») и Санкт-Петербурге (ДК Розы) [Что делать б. г.].

ДК Розы как пример независимого Дома культуры является лабораторией по созданию и взаимодействию разного рода творческих коллективов и открыто заявляет о наследовании раннесоветским клубам с их кружковым, студийным характером и приверженностью театральным экспериментам [Хазанова 1994: 63]. В то же время ДК Розы находится в общем тренде общемировых современных моделей автономных общественных центров и альтернативной арт-педагогике⁶. Сегодня благодаря разработкам в новом гуманитарном знании [Доманска 2011]⁷, испытавшем на себе влияние перформативного поворота в теории, а также теориям современного социально ориентированного (коллаборативного и партиципаторного) искусства, наиболее продуктивным с нашей точки зрения будет рассматривать ДК Розы как социальный перформанс, функционирующий на пересечении художественной и массовой культуры, искусства и социума.

Главный апологет реляционной эстетики Никола Буррио еще в 1990-е годы констатировал, что «социальная связь стала стандартизированным артефактом», поэтому художники должны обратиться к производству «осязаемых моделей коммуникабельности», позволяющих преодолеть овеществление социальных отношений [Буррио 2016: 12]. Это не означает, что художественная

³ В первые годы своего существования ДК Розы поддерживался Фондом Розы Люксембург в России. Последние два года ДК Розы покрывает аренду помещения из фонда «Что делать», а текущие коммунальные расходы — из средств пожертвований.

⁴ Здесь и далее в статье я подробнее разворачиваю свои тезисы, озвученные в дискуссии «Как жить вместе и не убить друг друга. Опыт ДК Розы», состоявшейся в сентябре 2018 г. См.: [Вепрева и др. 2018].

⁵ «Коллектив “Что делать” и приглашенные исследователи уделяют особое внимание практическим вопросам устройства работы домов культуры в исторической перспективе и в современном социально-культурном контексте. Изучая опыт функционирования домов культуры, они приходят к выводу, что стратегии работы этих учреждений и их несомненный мощный потенциал могут быть осмыслены, переработаны и применены к деятельности новых самоорганизованных институций» [Что делать б. г.].

⁶ «Проект опирается на историю Домов Культуры в социалистических странах, текущий опыт антикапиталистического развития социальных центров в Европе и Латинской Америки и тенденции прогрессивных арт-институций, ориентированных на развитие альтернативных аудиторий современного искусства» [О ДК б. г.].

⁷ Новое гуманитарное знание отрицает метафору «мира как текста», призывая к метафоре мира как множественных перформативных актов или действий, в которых мы принимаем участие» [Доманска 2011: 226].

коммуникация не была востребована до этого времени, но, согласно австрийскому теоретику искусства Петеру Вайбелю, именно начиная с 1990-х годов искусство осознало социальный контекст как форму: «художники начали решительно включаться в другие дискурсы (экологию, этнологию, архитектуру и политику), а пределы художественных институций были значительно расширены» [Вайбель 1994]. Тем самым художники 1990-х взяли на себя роль «независимых агентов социальных процессов, адептов реального» [Там же], совершив переход от критики репрезентации внутри художественных систем к анализу социальных процессов и критике самой реальности как продукта властных и культурных дискурсов. Этот поворот искусства, означенный сегодня общим термином *community-based activity*, как и сама ставка на современного художника как агента социальных изменений, изначально были противоречивы и неоднородны. Линия «реляционной эстетики» Николя Буррио вместо замкнутого на себя арт-объекта предлагает расширить понятие произведения на все «референтные модели человеческих отношений», «которые становятся <...> художественными “формами” в полном смысле слова: митинги, встречи, манифестации, различные виды сотрудничества людей, игры и праздники, площадки общения — словом, все варианты совместного времяпрепровождения и изобретения отношений — вот сегодняшние эстетические объекты» [Буррио 2016: 35]. Эта линия к концу 1990-х годов возобладала и в российском искусстве, а уже в 2000-е российские арт-институции включили «наработанные эстетикой взаимодействия коммуникационные методологии в стремительно разрастающуюся инфраструктуру» [Мизиано, Чухров 1999: 4].

Другое направление коммуникативных арт-практик устремилось в сторону политизации и активизма, сегодня оно представлено разными формами коллаборативного и диалогического искусства [Kester 2004], а также искусства «конструктивного интервенционизма» [Sholette 2004]. По мнению теоретика коллаборативного искусства Гранта Кестера, если «сегодняшняя теория искусства ориентирована главным образом на анализ индивидуальных объектов и изображений, понимаемых как продукт творческой и интеллектуальной деятельности одного человека. <...> Художник никогда не оставляет позиции семантического господства, и зритель вовлечен в основном герменевтически», то коллаборативные проекты «ставят на первое место процесс и опыт коллективного взаимодействия как таковой» [Кестер 2013]. Современный интервенционизм, отталкиваясь от раннесоветского авангардного опыта, в отличие от художников-производителей 1920-х годов, не может претендовать на переустройство всего мира, а «в пределах отдельного локального проекта» производит «актуальные инструменты, с помощью которых сообщества и отдельные индивидуумы могут эффективно вести диалог с большими властными нарративами» [Фикс 2007: 37]⁸. В России по линии конструктивного интервенционизма сегодня проходят в основном низовые самоорганизованные коллективы, выступающие агентами социальных изменений и формирования

⁸ Художник и критик Евгений Фикс, прилагая концепцию «конструктивного интервенционизма» к постсоветскому контексту, видит большое значение конструктивно-интервенционных практик именно для сегодняшних российских условий, в которых поле для критического высказывания предельно сужено, а любая открытая конфронтация с властью и капиталом приводит к маргинализации и даже криминализации.

контрпубличности. Большинство из них функционируют буквально на микроуровне «малых дел», но в последнее время их деятельность принимает все большее разнообразие форм и практик (урбанистические, экологические и феминистские движения, театральные кружки, самба-бэнды, швейные кооперативы, уличные кухни для бездомных, детские и образовательные некоммерческие проекты, независимые дома культуры, активистские библиотеки и т. д.). ДК Розы следует рассматривать скорее в русле этого направления. Теория коллаборативного и конструктивно-интервенционистского искусства позволяет установить гомологию между, с одной стороны, ДК Розы и, с другой — с раннесоветскими клубными театрами и самодеятельностью, с их установками на вовлечение широкой непрофессиональной аудитории, живое общение, игру, самообразование и переустройство культуры и быта. Если фольклорное творчество и домашние любительские постановки, песни и праздники оставались внутри круга своих производителей, были оторваны от «большой» культуры и представляли собой «рудиментарное любительство», то раннесоветские самодеятельные театры, студии и кружки открыто противопоставляли коллективное сотворчество и вовлечение в спектакль профессиональному буржуазному созерцательному театру, где массам была уготована роль зрителей/потребителей [Пиотровский 1926]. Формы самодеятельного клубного театра — инсценировка, «живая газета», литмонтаж, массовое чтение, хоровая декламация, «перестроения физкультурщиков», подчас пародийно воспроизводя авангардные театральные эксперименты С. М. Эйзенштейна, В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, А. Я. Таирова, не только отказывались от рампы и выходили за пределы сценической коробки, но и были направлены на создание коллективного действия, на разворачивание события, становящегося в своем пределе новой формой жизни [Чубаров 2014].

Современные теоретики перформанса (Роузли Голдберг) и партиципаторного искусства (Клэр Бишоп) также напрямую отсылают к раннесоветскому театральному авангарду как к протоперформативному искусству, переоткрытие которого совершил западный неоавангард 1960-х годов. Возникновение в 1960-е годы в западном искусстве перформанса и выход театра в перформативное измерение (поворот к «эстетике перформативности») [Фишер-Лихте 2015] были ответом на общий кризис устоявшихся моделей эстетической репрезентации, вызванных нарастающими процессами политической, социальной, этнической, гендерной, религиозной эмансипации. В искусстве, где кризис репрезентации совпал с процессом дематериализации арт-объекта [Lippard 2001], перформанс становится одним из главных видов художественного высказывания, охватывая широкий спектр от галерейных боди-арт-экспериментов до радикальных уличных акций. Новые модели перформанса, социального театра, хепенинга и акционизма, сделавшие ставку на вовлечение зрителя в спектакль, на отождествление сцены театра со сценой жизни, а персонажной роли с ролью социальной, синтезировали множество разновидностей сценического живого искусства (live art) в зонтичное понятие performing art. Перформативный театр отказывался символизировать и отражать жизнь, являя «жизнь как таковую» и «одновременно выступая в качестве ее модели» [Фишер-Лихте 2015: 373]. Театральные события, инсценируемые на улицах, площадях, заводах, в торговых центрах, квартирах, подвалах и природных

ландшафтах, сегодня стали театральным мейнстримом, реализуясь в интерактивных и партиципаторных перформансах или создавая эффект присутствия в иммерсивных спектаклях.

Но помимо этой ставшей мейнстримной линии постоянной трансгрессии между искусством и жизнью, актером и зрителем, в современном социально ангажированном искусстве сегодня существует также установка на диалог, инклюзию и внутреннее вовлечение, наследующая теории театральной самотерапии Николая Евреинова, признававшего за каждым человеком базовый театральный инстинкт, и Театру-лаборатории Ежи Гротовского, исследовавшего человека и человеческие отношения как таковые. Эта внутренняя линия вместо трансгрессии предлагает выстраивание общего диалога и коллаборацию людей разных социальных групп. Упомянутые выше коллаборативные и диалогические формы *community-based activity*, «в которых художники сотрудничают с людьми или группами из других социальных и политических субкультур» [Кестер 2013: 38], смыкаются с современными социально-театральными лабораторными экспериментами, также работающими с непрофессиональными актерами и социально исключенными группами⁹. Поэтому в этой перспективе ДК Розы выступает одновременно как коммуникативно-педагогический проект¹⁰ и как социально-театральная лаборатория, учреждающая и моделирующая разные формы коллективности. В отличие от раннесоветских домов культуры, адресатом которых был победивший класс пролетариата, субъектом современных микросоциальных событий/лабораторий является прекарный, многозадачный субъект с размытой идентичностью, чей тайм-менеджмент не подчиняется линейному конвейеру, а граница между трудом и досугом диффузна. Вместо спускаемых сверху идеологических установок и методических предписаний, на выполнение которых выделяется соответствующий бюджет, независимый Дом культуры существует в режиме постоянной настройки и пересборки своих творческих активностей и этических оснований в поиске наиболее подходящих гибких моделей включения и соучастия людей с разными профессиональными навыками, интересами и социальным бэкграундом. К тому же у независимого ДК нет никаких заранее выделенных средств для долгосрочного планирования своей деятельности, а краудфандинга и пожертвований хватает лишь на покрытие текущих бытовых расходов.

Единицей творческого взаимодействия в ДК Розы является «кружок». Коллективы-кружки привлекают к участию в работе своих студий как творче-

⁹ Среди современных примеров следует упомянуть театральные проекты «Квартира», до недавнего времени работавший с аутичными людьми, «Вместе», разрабатывающий методику «Театра угнетенных» (форум-театр), Творческий союз художников, деятелей культуры и сексработников «Тереза», горизонтальную платформу людей с ментальными особенностями «Психоактивно» и др.

¹⁰ «У коллаборативных проектов «есть очевидное педагогическое измерение, и его присутствие заметно по частому использованию мастерской как способа взаимодействия, осуществляющегося в действиях и процессах общего труда. Кроме того, все они реализуются в сотрудничестве и дискуссиях с активистскими группами, НКО, локальными объединениями и союзами художников в форме, которую Уоллес Хайм метко обозначил как «медленный активизм». Эти коллаборативные и коллективные проекты существенно отличаются от конвенциональной объектной художественной практики. Участник вовлекается через погружение и участие в процессе, а не через зрительное наблюдение (чтение или расшифровку изображения или объекта)» [Кестер 2013: 38–39].

ских работников, так и активистов из разных социокультурных сред. Ставка ДК Розы на самоорганизацию и вовлечение в совместное производство / исследование размывает институциональные иерархии и дистанции между творцом и потребителем, преподавателем и студентом, профессионалом и любителем. Базовой и формообразующей для ДК Розы была и до сих пор является (хоть и в меньшей степени) Школа вовлеченного искусства (ШВИ), созданная арт-группой «Что делать?» в 2013 г. и с 2015 г. действующая ДК Розы как постоянное пространство. Наследуя таким экспериментальным педагогическим проектам, как УНОВИС, Баухаус, Black Mountain College, неофициальные кружки вокруг ряда фигур диссидентского искусства в позднем СССР и другим схожим инициативам, ШВИ с подозрением относится к «академизации» художественного образования, имеющей место в западных продвинутых академиях. ШВИ предпочитает профессионалу роль самоучки, разделяя «аксиому о том, что искусству невозможно научить, что его возможно только практиковать». А практиковать нужно такое искусство, которое «может и должно соотноситься со всеми болезненными процессами трансформации общества» и «не прячется в безопасном гетто институций и учебных курсов». Для этого нужно «скрестить поэзию и социологию, хореографию и уличную политику, историю искусства с милитантными исследованиями, квір-науки с драмтеатром, политэкономией и возвышенное, права культурных работников с романтическим видением искусства как миссии и так далее». В качестве альтернативы академическому образованию, с одной стороны, и «частным интересам олигархов и корпораций, бессмысленной машине массовых развлечений», с другой, ШВИ, предлагает «различные модели коллективного творчества», т. е. производство не просто индивидуально успешных художников, а прежде всего активных граждан, вовлеченных в социальную жизнь и вовлекающих искусство в самые разные нехудожественные контексты [О Школе б. г.].

Костяк ДК Розы составляют театральные и танцевальные кружки и лаборатории тела. Театральная студия «Группа Лиц по Предумышленному сговору»¹¹ под руководством режиссера Софии Акимовой признает жизнеспособность театральной деятельности «лишь постольку, поскольку она является не декоративным фактом, но этическим — действенным, формообразующим»¹². Студия делает главный акцент на внутригрупповых тренингах по обретению общего языка тела и голоса, для того чтобы говорить об опыте боли и насилия. Эти тренинги встраиваются в репетиционный процесс с итоговой постановкой. Последняя такая постановка — караоке-опера «Адоран и Гарв» — была показана в ДК Розы осенью 2018 г., предложив пришедшим на спектакль почувствовать себя внутри протестного митинга.

Перформативный кружок «Самодетельный танец»¹³ под руководством хореографа-педагога Алексея Ачѐ своей исходной позицией видит полное незнание, что такое танец, пытается отыскать «новые возможности постхореографического неотчужденного существования танца» в форме посттанца (post-dance). Алексей разработал специальный метод, доступный любому человеку без специальных навыков, «позволяющий эффективно и быстро

¹¹ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/ConspiracyGroup>.

¹² Здесь и далее цитируются материалы сайта ДК Розы (<http://dkrosa.org/ru>).

¹³ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/rusephem>.

артикулировать характер движений, и само-обучаться собственному стилю танца». В попытке выйти из-под давления традиционных теории и практики танца участники «Самодетельного танца» каждую субботу устраивают «мягкую комнату» — своеобразный «нонперформативный перформанс», в процессе которого каждый может выбирать две опции — быть зрителем или перформером. При этом зрители не смотрят, так как должны располагаться спиной к действию, а перформеры могут не перформировать. Это позволяет, по мнению Ачѐ, работать с галлюцинаторностью и фантазматичностью, которые всегда присутствуют в телесности.

Еще один кружок, разрабатывающий ненормативную телесность и танец, — «Практики перформанса и современного танца»¹⁴, проводимые телесно-ориентированным перформером и художницей Мариной Шамовой. Формат занятий кружка — тематические лаборатории, исследующие на практике структуру перформанса и способы работы с ней, композиционные особенности перформанса, ориентированного на работу с движением, а также отдельные виды перформанса, такие как телесно-ориентированный перформанс, сайт-специфичный перформанс, объектно-ориентированный перформанс и перформанс-лекция. Для лаборатории очень важны работа с вниманием участников к своему телу, а также к телам других. Одной из целей практических занятий является создание инклюзивного, гендерно чуткого, без сексизма, комфортного пространства игры и обмена нарративами.

Регулярный кружок «Квир-танго» под руководством Натальи Меркуловой снимает с танго его клишированный консервативный образ разделения мужских и женских ролей, позволяя танцорам «выбирать любую роль, какая ему или ей ближе в тот или иной момент»¹⁵. Участники кружка учатся «взаимодействию в паре, смене ролей (все участницы учатся танцевать обе роли), музыкальности, умению слышать партнершу», тем самым деконструируя репрессивный механизм ожидания и приглашения, пассивной и активной роли.

Другая группа кружков — образовательно-теоретических — включает кружок по марксистской теории, где коллективно обсуждаются заранее прочитанные тексты (в основном из классики марксизма), и ридинг-группу по теории феминизма, построенную на совместном чтении фрагментов из феминистской литературы, которое выливается в обсуждение личного опыта участниц и современных актуальных гендерных и социальных вопросов. К этой группе относятся поэтический кружок «Красное знание»¹⁶, делающий акцент на анализе изменившихся условий литературного производства, письма вообще и на месте современного поэта внутри глобального разделения труда, а также семинар «Философская грамматика и методология для каждого»¹⁷, лозунгом которого является «Философом может и должен быть каждый!». По заявлению организаторов семинара, «После Маркса и их знаменитого тезиса с Энгельсом о том, что “философия должна не объяснять мир, а менять его”, философия как методология организации стала насущной потребностью для художников и активистов». Из технических кружков выделяется

¹⁴ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/groups/1670879002953313>.

¹⁵ Группа на Vk.com: <https://vk.com/club134274906>.

¹⁶ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/groups/283359885598601>.

¹⁷ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/groups/773271652876280>.

«Группа либертарной робототехники»¹⁸ — горизонтальный образовательный проект, объединивший людей с разным опытом в точных и технических науках. Коллектив занимается проведением открытых мастер-классов и сборкой 3D-принтера, который будет изготавливать детали любой формы из вторично использованного ABS-пластика.

Важная часть жизни ДК Розы — активистская библиотека, работающая на волонтерских началах и обладающая небольшой, но тщательно отобранной и пополняемой коллекцией литературы по истории и теории искусства, классической и актуальной философии, политической теории и активизму. Кроме внутренней кружково-лабораторной работы ДК с самого начала проводил линию «открытой автономии», организуя публичную программу в виде лекций, спектаклей, перформансов, кинопоказов, круглых столов, вечеринок и балов, а также предоставляя площадку дружественным и разделяющим этические принципы сообщества ДК инициативам — художественным и активистским, правозащитным и профсоюзным.

Вместо подведения итогов стоит задаться вопросом: насколько опыт ДК Розы жизнеспособен и применим в более широком социальном контексте сегодняшней российской действительности, есть ли у него аналоги или другие интересные формы совместного жизнетворчества? Что касается альтернативных форм, из известных нам актуальных примеров мы могли бы назвать ДК «Делай культуру» (Москва), коммуну «Максима Горького 17А» (Новосибирск), а также ряд петербургских инициатив: Студия 4.413, «Интимное место», общественное пространство «СТЕНЫ», феминистский социально-художественный проект «Ребра Евы», «Открытое пространство» на ул. Достоевского, 34, пространство практик «Кропоткина 11» и др. Важно отметить, что большинство этих мест находятся в тесном сотрудничестве с ДК Розы, выстраивая тем самым новую — параллельную официальным институциям — топографию междисциплинарных самоорганизованных пространств на карте России. А некоторые из этих инициатив открылись при непосредственном участии выпускников ШВИДЧ или резидентов ДК Розы. Жизнеспособность и применимость формата независимого Дома культуры не только как некоммерческого пространства для творчества и самообразования, а как пространства производства контрпубличности требует постоянного выстраивания своей открытой автономии и публичной политики на иных, нежели гегемонных, властных или коммерческих основаниях. Такое выстраивание подразумевает сложную констелляцию практик экологичной культуры и нетоксичной коммуникации, политик инклюзивности, открытости, вовлечения и соучастия, учета и внимания ко всему определяемому как отбросы, выдачу слова не имеющему языка, готовность выслушать речь любого другого. Однако в реальности локальные эмансипаторные культурные практики предформатированы большими институциями и корпоративными игроками. Нам дозволено возиться в песочнице идентичностей, но как только мы покидаем ее пределы, все наши «самости» попадают в манипулятивные жернова «капиталистического реализма» [Fisher 2009], сводящего все разнообразие к рыночному ассортименту аффектов и наслаждений [Вепрева и др. 2018].

¹⁸ Группа на Vk.com: <https://vk.com/robolibre>.

Поэтому ДК Розы, продолжая отстаивать ценности разнообразия, в то же время должен нести понимание культуры как общего дела, стремиться стать не просто counter-public space, а настоящим common space — местом, где люди практикуют разные типы общности (художественной, политической, экологичной, гражданской, гендерной, научной, трудовой, психологической), уже или пока еще невозможные в современном российском социуме [Там же]. Сегодня эти формы общности возможны только в виде микролабораторий по поиску и разработке альтернативных традиционным, не репрессивных и не иерархичных форм художественного и социального взаимодействия. Ригидности и заостренности официальных форм социальности мы можем противопоставить прежде всего имманентный антропогенезу театральный инстинкт, позволяющий нам в перформативно-игровой форме пересобрать утраченные связи, обновляя и расширяя наш эстетический, а значит и жизненный опыт.

Источники

- О ДК б. г. — О Доме Культуры Розы // ДК Розы. URL: <http://dkrosa.org/ru/about>.
- О Школе б. г. — О Школе // Школа Вовлеченного Искусства. URL: <http://schoolengagedart.org>.
- Третьяков 1927 — Третьяков С. Клубкомбинат: (Заявка) // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 39–41.
- Что делать б. г. — «Что делать»: Советские дома культуры // Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/ru/event/chto-delat-the-soviet-houses-of-cultures>.

Литература

- Буррио 2016 — Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Пер. с фр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. (Garage Pro).
- Вайбель 1994 — В раме и вне ее: Петер Вайбель об искусстве контекста / [Пер. ст. 1994 г.] // Теории и практики. URL: <http://special.theoryandpractice.ru/peter-weibel>.
- Вепрева и др. 2018 — Вепрева А., Виленский Д., Осминкин Р., Столет Й. Как жить вместе и не убить друг друга. Опыт ДК Розы // Гендерные исследования. № 23. 2018. С. 234–240.
- Голуб 2017 — Голуб Е. Культурные площадки: «ДП» изучил судьбу всех ДК Петербурга // Др.ру. 2017. 13 июля. URL: https://www.dp.ru/a/2017/07/12/Kulturnaja_nedvizhimost.
- Доманска 2011 — Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого: Методология и теория исторической науки / Отв. ред. М. А. Кукарцева. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2011. С. 226–235.
- Калинин 2012 — Калинин И. Угнетенные должны говорить (массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов) // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. А. Эткинда, Д. Уфельмана, И. Кукулина. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 587–664.
- Кестер 2013 — Кестер Г. Коллаборация, искусство и субкультуры / Пер. с англ. // Художественный журнал. № 89. 2013. Цит. по электрон. версии. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/81>.

- Мизиано, Чухров 1999 — Мизиано В., Чухров К. От формы произведения к формам жизни // Логос. 2010. № 4. С. 3–24.
- Пиотровский 1926 — Пиотровский А. И. К теории самодеятельного театра // Проблемы социологии искусства: Сб. комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 120–129.
- Сасыхов, Стрельцов 1969 — Сасыхов А. В., Стрельцов Ю. А. Основы клубоведения. Теория и методика клубной работы. Улан-Удэ, Бурят. книж. изд-во, 1969.
- Туев 2009 — Туев В. В. Клуб в истории культуры: Учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2009.
- Федулов 2013 — Федулов А. Н. Неофициальная культура в СССР (вторая половина 60-х — 80-е гг.). Элиста: Изд-во Калм. Ун-та, 2013.
- Фикс 2007 — Фикс Е. Эстетика интервенционизма // Художественный журнал. № 67–68. 2007. С. 35–37.
- Фишер-Лихте 2015 — Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Хазанова 1994 — Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба: В 2 т. / Гос. ин-т искусствознания, Мин-во культуры Рос. Федерации. М.: РИИ искусствознания, 1994. Т. 1.
- Штайерль 2011 — Штайерль Х. Является ли музей фабрикой? / Пер. с англ. // Художественный журнал. № 79–80. 2011. Цит. по электрон. версии. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/museum-factory>.
- Чубаров 2014 — Чубаров И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
- Fisher 2009 — Fisher M. Capitalist realism: Is there no alternative? Winchester: Zero Books, 2009.
- Fraser 1990 — Fraser N. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy // Social Text. No. 25/26. 1990. P. 56–80.
- Kester 2004 — Kester H. G. Conversation pieces: Community and communication in modern art. Berkeley: Univ. of California Press, 2004.
- Lippard 2001 — Lippard L. Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley; Los Angeles, CA: Univ. of California Press, 2001. (1st ed. 1973).
- Sholette 2004 — Sholette G. Interventionism and the historical uncanny... Or: can there be revolutionary art without the revolution? // The interventionists: Users' manual for the creative disruption of everyday life / Ed. by N. Thompson, G. Sholette. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. P. 109–114.

References

- Burrio, N. (2016). *Reliatsionnaia estetika. Postproduksiia* [Trans. from Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel; Ibid. (2003). *Postproduction*. Paris: Les Presses du Réel]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Chubarov, I. M. (2014). *Kollektivnaia chuvstvennost': teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective sensibility: Theories and practices of the left Avant-Garde]. Moscow: Izdatel'skii dom Vyssei shkoly ekonomiki. (In Russian).
- Domanska, E. (2011). Performativnyi povорот v sovremennom gumanitarnom znanii [Performative turn in modern humanities knowledge]. In M. A. Kukarskaia (Ed.). *Sposoby postizheniia proshlogo: Metodologiya i teoriia istoricheskoi nauki* [Ways of comprehending the past: Methodology and theory of historical science], 226–235. Moscow: Kanon+; ROOI “Reabilitatsiia”. (In Russian).

- Fedulov, A. N. (2013). *Neofitsial'naiia kul'tura v SSSR (vtoraia polovina 60-kh — 80-e gg.)* [Unofficial culture in the USSR (second half of the 1960s — 1980s)]. Elista: Izdatel'stvo Kalmytskogo Universiteta. (In Russian).
- Fiks, E. (2007). Estetika intervencionizma [Aesthetics of interventionism]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 67–68, 35–37. (In Russian).
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Winchester: Zero Books.
- Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).
- Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, 25/26, 56–80.
- Golub, E. (2017, July 13). Kul'turnye ploshchadi: “DP” izuchil sud'bu vsekh DK Peterburga [Cultural platforms: DP studied the fate of all the culture houses in Petersburg]. *Dp.ru*. Retrieved from https://www.dp.ru/a/2017/07/12/Kulturnaja_nedvizhimost. (In Russian).
- Kalinin, I. (2012). Ugnetennye dolzhny govorit': massovyi prizyv v literaturu i formirovanie sovet'skogo sub"ekta, 1920-e — nachalo 1930-kh godov [The oppressed should speak: The mass call to literature, and formation of the Soviet subject, 1920s — early 1930s]. In A. Etkind, D. Ufel'man, I. Kukul'in (Eds.). *Tam, vnutri: Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoi istorii Rossii* [Somewhere there, inside: Practices of internal colonization in the cultural history of Russia], 587–663. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kester, H. G. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Kester, G. (2013). Kollaboratsiia, iskusstvo i subkul'tury [Trans. from Kester, G. H. (2006). Collaboration, art and subcultures. *Caderno Videobrasil*, 2, 10–35]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 89. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/81>. (In Russian).
- Khazanova, V. E. (1994). *Klubnaia zhizn' i arkhitektura kluba* [Club life and club architecture] (Vol. 1). Moscow: RII iskusstvovznaniia. (In Russian).
- Lippard, L. (2001). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles, CA: Univ. of California Press.
- Miziano, V., Chukhrov, K. (1999). Ot formy proizvedeniia k formam zhizni [From the form of the work to the forms of life]. *Logos*, 2010(4), 3–24. (In Russian).
- Piotrovskii, A. I. (1926). K teorii samodeiatel'nogo teatra [Towards a theory of amateur theater]. In *Problemy sotsiologii iskusstva: Sbornik komiteta sotsiologicheskogo izucheniia iskusstv* [Problems of sociology of art: Collection of the Committee for the sociological study of the arts], 120–129. Leningrad: Academia. (In Russian).
- Sasykhov, A. V., Strel'tsov, Iu. A. (1969). *Osnovy klubovedeniia. Teoriia i metodika klubnoi raboty* [Fundamentals of club science. Theory and methodology of club work]. Ulan-Ude: Buriatskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Sholette, G. (2004). Interventionism and the historical uncanny... Or: can there be revolutionary art without the revolution? In N. Thompson, G. Sholette (Eds.). *The interventionists: Users' manual for the creative disruption of everyday life*, 109–114. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Shtaiel', Kh. (2010). Iavliaetsia li muzei fabrikoi? [Trans. from Steyerl, H. (2009). Is the museum a factory? *e-flux*, 7. Retrieved from <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 79–80. Retrieved from <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/museum-factory>. (In Russian).
- Tuev, V. V. (2009). *Klub v istorii kul'tury: Uchebnoe posobie* [Club in the history of culture: A manual]. (2nd ed., rev. and enl.). Kemerovo: Kemerovskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv. (In Russian).

- Vaibel', P. (1994): *V rame i vne ee: Peter Vaibel' ob iskusstve konteksta* [Trans. from Weibel, P. (1994). Context Art: Towards a Social Construction, of Art. In Doherty, C. (Ed.) (2009). Situation. (Documents of Contemporary Art), 46-52. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press]. Retrieved from <http://special.theoryandpractice.ru/peter-weibel>. (In Russian).
- Vepreva, A., Vilenskii, D., Osminkin, R., Stolet, I. (2018). Kak zhit' vmeste i ne ubit' drug druga. Opyt DK Rozy [How to live together and not kill each other: The experience of the House of Culture of the Rose]. *Gendernye issledovaniia* [Gender studies], 23, 234–240. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Роман Сергеевич Осминкин

независимый исследователь.

Россия, Санкт-Петербург.

✉ osminkin@gmail.com

Information about the author

Roman S. Osminkin

Independent Researcher

Russia, St. Petersburg

✉ osminkin@gmail.com