

Концепт культурной сцены как теоретическая перспектива и инструмент анализа городских молодежных сообществ

Елена Омельченко

Доктор социологических наук, профессор департамента социологии
Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)
Адрес: ул. Союза Печатников, д. 16, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация 190008
E-mail: comelchenko@hse.ru

Святослав Поляков

Магистр социологии, младший научный сотрудник Центра молодежных исследований
Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)
Адрес: ул. Союза Печатников, д. 16, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация 190008
E-mail: wek.spb@gmail.com

В статье обсуждаются перспективы использования постсубкультурного термина «сцена» как концептуальной рамки для изучения современных молодежных культур. В актуальной академической литературе концептуализация сцены представлена целым спектром конкурирующих интерпретаций: сцена как место, сцена как пространство (реальное или виртуальное), сцена как поле культурного производства. Узловыми пунктами дискуссии служат выделяемые исследователями измерения сцены — ее театральность, регулярность, аутентичность, легитимность и DIY-экономика. С нашей точки зрения, «сцена» обладает рядом эвристических преимуществ, недостающих как субкультуре, так и другим постсубкультурным концептам. Во-первых, это связь групповых культурных практик и конкретных мест/пространств, позволяющая сравнивать конфигурации молодежных сообществ и культурные коалиции в разных географических локациях (городах, странах, регионах). Во-вторых, это переключение исследовательского фокуса с анализа культурных текстов и дискурсов на имплицитные правила и смыслы, в соответствии с которыми индивиды производят сцену в конкретном месте/пространстве и времени. Продуктивным видится использование теоретико-методологической композиции «сцены» и солидарного подхода, что позволяет анализировать не только особые черты групповых молодежных идентичностей в контексте городских пространств, но учитывать реакцию локальных молодежных сообществ на дискурсивное давление, форму ценностных конфликтов, типичных для современной России в целом и отдельных регионов в частности.

Ключевые слова: сцены, субкультуры, молодежь, постсубкультурный подход, солидарности, городские молодежные сообщества

«Сцена» — относительно новое понятие в изучении молодежных культур. Исторически «сцена» возникла на перепутье двух эмпирических направлений — исследований города и социологии музыки. В первом случае «сцена» интерпретировалась

© Омельченко Е. Л., 2017

© Поляков С. И., 2017

© Центр фундаментальной социологии, 2017

DOI: 10.17323/1728-192X-2017-2-111-132

через особые качества публичности и городскую сензитивность, во втором — «сцена» рассматривалась в качестве удачной альтернативы термину «музыкальная субкультура».

Несмотря на периодические попытки адаптировать этот подход к изучению немusикальньх пространств и практик, «сцена» продолжает использоваться преимущественно в анализе музыкальньх городских площадок и кластеров. В статье мы покажем, как можно работать с этим концептом в более широком спектре сюжетов, связанных с городскими молодежными пространствами. Наше представление об эвристичности этого концепта опирается на актуальную дискуссию между сторонниками субкультурньх и постсубкультурньх теорий, на понимание преимуществ подхода в отношении исследования и анализа современных молодежных мест и практик.

Субкультурньй подход, хотя и подвергшийся серьезной критике за исключительное внимание к классовой основе символического сопротивления молодежи в отношении родительской культуры, отказ наследовать предписанный рождением статус, а также гендерную слепоту исследовательских конструктов (отсутствие внимания к особым практикам девичества), лишь на время уступил первенство постсубкультурньм объяснениям молодежной социальности конца прошлого — начала нынешнего века. Фокусом новых теорий стала смешанная природа молодежных формирований, размывание границ между классическими субкультурами, временньй, событийньй характер сообществ без стилевых и идеологических обязательств. Однако уже с середины первого десятилетия нового века наблюдается возрождение интереса к субкультурам, растворение которых в мейнстриме было преувеличением, сделанным в угоду красоте и метафоричности постсубкультурньх терминов. Идея о временности существования постсубкультурньх сообществ (что подчеркивалось метафорами «новых племен», «клубной культуры», «культуры выходного дня») заключается в подчеркивании досугового характера особьх, альтернативньх молодежных групп, их необязательной привязке к разделяемым участниками ценностям, а значит — и к их повседневной жизни. Исключительное внимание к досуговьм практикам мешало детальному анализу структурньх оснований групповой идентичности, таких как класс, гендер, сексуальность, этничность, религиозность, характер локальности, которые, вместе с мировьм кризисом¹, вновь стали актуальньми. Обращение к концепту культурной сцены связано не только с попыткой выйти из контекста неутрахающей дискуссии между субкультурньми и постсубкультурньми теоретиками. Важным аргументом было желание использовать потенциал концепта в отношении групповьх и солидарньх практик молодежи, вписанньх в различные городские пространства. Мы пытаемся показать, как с помощью этого подхода можно исследовать новые формы молодежных социальностей вместе с городским контекстом в широком

1. В 2008 году в мире начался финансово-экономический кризис, который проявился в виде сильного снижения основных экономических показателей в большинстве стран с развитой экономикой, впоследствии переросшего в глобальную рецессию.

(география, инфраструктура, история) и узком смысле — выбора и оккупации особых городских мест, наделяемых участниками своими смыслами, как части их групповых идентичностей.

Подробному описанию особенностей сценического подхода, его ключевым идеям, перспективам и ограничениям будет посвящена теоретическая часть. Во второй части статьи на примере исследования и анализа молодежной сцены городского воркаута (Махачкала) будет продемонстрирована логика использования этого подхода для понимания смысла и особенностей групповой идентичности и солидарности в контексте российского города².

От субкультуры к сцене

Зарождение и развитие концепции «сцены» напрямую связано с актуальной западной дискуссией в рамках критического переосмысления субкультурных теорий, развиваемых в Центре культурных исследований Бирмингемского университета (CCCS) в 1970–1980-х годах (Hall, Jefferson, 1976). Внимание ученых было обращено преимущественно к практикам прямого (символического, стилевого) сопротивления агентов субкультур по отношению к родительскому и классовому происхождению, к демонстрации отказа следовать статусу, предписанному рождением, а также к практикам публичной театрализации повседневности. Их публичные перформансы на улицах и площадях европейских городов вызывали панику у обывателей. Постепенно тедди бойз, панки, скинхеды начинают отвоёвывать себе и другие городские пространства, концентрируясь в «своих» местах, которым приписывались культурные коды и смыслы (клубы, бары, городские площади, дворовые площадки, гаражи, чердаки, крыши, подвалы). Здесь они слушали свою музыку, выпивали, спорили, совместно формируя общие смыслы и ключевые, значимые для групповой идентичности ценности общих социальных миров. Европейские столичные и крупные города начинали реформативаться под новые культурные и потребительские запросы молодежи. Появляются субкультурные кварталы и площади с концентрацией особых, экзотических молодежных групп, что начинает использоваться не только потребительским маркетингом, но и туристической индустрией. С самого начала активного вторжения субкультур в городские контексты они становятся, с одной стороны, объектом моральных паник взрослого населения (от родителей, социальных работников, журналистов и до полиции). С другой стороны — они все вместе, и каждая субкультура в отдельности оказываются наиболее привлекательными рыночными нишами для продвижения особых, эксклюзивных товаров (стилевые профили субкультурной

2. Статья подготовлена по материалам исследования, проводимого за счет гранта Российского научного фонда (проект «Созидательные поля межэтнического взаимодействия и молодёжные культурные сцены российских городов» № 15-18-00078) в Центре молодёжных исследований НИУ ВШЭ. География проекта: Санкт-Петербург, Ульяновск, Махачкала, Казань.

идентичности: одежда, косметика, спортивный инвентарь) и культурных продуктов (музыка, литература, кино, культурная инфраструктура).

Остановимся на ключевых аргументах критики исследователями, разрабатывающими сцену, «слабостей» субкультурных и некоторых постсубкультурных теорий.

Ядром субкультурных теорий является представление об оппозиции субкультуры (понимаемой как акт творчества депривированной молодежи, отказывающейся следовать принципам, предписанным классовым происхождением и родительской культурой) и массовой культуры (которую класс-гегемон стремится навязать в качестве единственной и безальтернативной в рамках «всего» общества). Эта модель вызывает сразу несколько возражений.

Во-первых, как отмечают исследователи, культурная ситуация позднего модерна характеризуется не стандартизацией и унификацией, а нарастающей дифференциацией и фрагментацией культурного производства (и потребления), «нагромождением различий» и сложным сцеплением «локальных трендов и глобальных тенденций» (Bennett Kahn-Harris, 2004; Straw, 1991). Как отмечают Беннет и Петерсон, использование термина «сцена» как предпочтительного «субкультуре» обусловлено критикой представления, что в обществе существует только одна разделяемая всеми культура, по отношению к которой субкультура представляется как бросающая ей вызов «девиация» (Bennett, Peterson, 2004). Культурную ситуацию позднего модерна уместней описывать как совокупность культурных сцен. Критической ревизии подвергается базовое для субкультурной теории различие между молодежным большинством, некритично потребляющим массовую культуру, и миноритарными группами, мобилизующими культурное потребление для выражения недовольства существующим социальным порядком. Как показывают актуальные исследования, нормы производства и потребления внутри молодежных сообществ организованы не в соответствии с логикой согласия или сопротивления внешней идеологии, а посредством идентификации с создаваемыми и поддерживаемыми самим сообществом «изнутри» кодами и границами (Lizardo, Skiles, 2008).

Во-вторых, исследователи, вооруженные знанием о существовании двух противостоящих друг другу лагерей (продвинутого меньшинства и мейнстрима), обнаруживали сложные (ризоматические) миры, в которых относительно мирно уживались и взаимодействовали друг с другом суб- и контркультурные персонажи и агенты корпоративных культур, а само существование и распространение субкультурных стандартов вкуса напрямую зависело от «мейнстримных» средств массовой информации». Выяснилось, что субкультуры могут коммерциализироваться не только «извне», но и «изнутри», когда ее представители пытаются вписать свое участие в горизонт ВСЕЙ жизни (надо где-то на что-то жить, что-то есть,

как-то «оправдывать» свой статус в глазах значимых «других»): зарабатывать музыкой для музыканта, собственный онлайн-магазинчик для DIY-мастера³.

«Сцена», в отличие от «субкультуры», помогает рассмотреть внутреннюю гетерогенность сообществ. Субкультурный стиль перестает быть однозначным идентификатором принадлежности к конкретной субкультуре. Даже если участники молодежных сообществ используют субкультурную атрибутику, они склонны подчеркивать, что их вкусы индивидуальны и скорее отличаются от вкусов других носителей этой культуры, чем подчиняются групповым нормам, а сама группа также гетерогенна (Thornton, 1995: 99).

В-третьих, важным, на наш взгляд, ограничением субкультурных конструктов оказывается отсутствие внимания исследователей к буферным группам, располагающимся между «продвинутыми» сообществами и молодежным мейнстримом, так называемой «нормальной молодежью» (Омельченко, Пилкингтон и др., 2004). В этом пространстве могут размещаться молодежные сообщества, которые не вписываются полностью ни в контекст жесткой субкультурной идентичности, ни в контекст конвенционального большинства. Так, например, Сара Торнтон, исследуя рейв-культуру 1990-х годов, обнаруживает в ней значимые для групповой идентичности, разделяемые участниками ценности (унисекс, отказ от агрессии и антимилитаризм, стилевую инфантилизацию и асексуальность), а также материальную субстанцию коммуникации — телесный перформанс, танец, включенность в толпу, тактильный контакт, рекреативные наркотики. Однако исследовательница не относит рейв к субкультуре не только по причине массовости, но и очевидной размытости границ сообществ и исключительно событийного характера групповых встреч (Thornton, 1995).

Подобной же буферной культурой можно назвать современных хипстеров, которые, являясь достаточно яркой стилистической группой с определенной городской локализацией (лофт-проекты, специальные книжные магазины, шоу-румы) и специфическим запросом на культурное потребление, остаются в большей степени яркой и медийно продвигаемой потребительской нишей, чем субкультурным сообществом, чья групповая идентичность могла бы поддерживаться некоей идеологией. Или, например, спортивные практики, завоевывающие в последнее время все большую популярность в российских городах, такие как паркур, воркаут, скейтборд, велолюбительство и др. К этим сообществам сложно применить субкультурный подход еще и потому, что в рамках этих «сцен» мы можем обнаружить свои кластеры — не столько стилевые, сколько принципиально отличающиеся: натуральный или коммерческий спорт, с тренерами или без, ближе к анархии или к национал-патриотической сцене. При этом очевидно, что ни рейверов, ни хипстеров, ни паркурщиков или воркаутеров мы не можем отнести к мейнстриму.

3. DIY (от англ. «Do It Yourself» — «сделай это сам») — поначалу, с 1950-х годов — самостоятельная работа по дому: ремонт электрооборудования, бытовой техники, изготовление мебели и т. д. Начиная с 1980-х стало девизом неформальной культуры, так называемого «культы самоучки» — в музыке (панк-рока, инди-рока, альтернативной музыки и т. п.), самиздата (фэнзинов) и пр.

Здесь как раз нам в наибольшей степени помогает сценический подход, позволяющий разместить внутри «сцены» (локально закрепленной или виртуальной) различные сегменты при сохранении некоего общего ценностно-коммуникативного ядра.

В-четвертых, в рамках субкультурной теории практически не уделялось внимания собственно субкультурному производству и возникающим в ходе завоевания статусов и распределения власти неравенствам. В то время как в исследованиях, работающих со сценическим концептом, особый акцент в последнее время делается именно на развитии DIY-практик. Интерес и популярность производства «своими руками» без участия корпораций стали заметной и значимой чертой многих молодежных «сцен», не только музыкальных (панк, рэп, хардкор), но и, конечно, околоспортивных, реконструкторских, волонтерских, гражданско-активистских.

В-пятых, в рамках субкультурных теорий происходит своего рода абсолютизация стиля. Э. Беннет в книге «Субкультуры или новые племена?» (Bennet, 1999) и М. Маффесоли в статье о «новых племенах» (Maffesoli, 1995) показывают, что для молодых людей стиль часто становится вторичным по отношению к совместно разделяемым эмоциям (Miles, 2000). Основа современных молодежных сообществ — тесные эмоциональные связи, которые закрепляются в повседневных практиках. «Сцена» как концептуальная рамка переносит исследовательский фокус с анализа культурных текстов и дискурсов к ре(де)конструкции имплицитных правил и смыслов, в соответствии с которыми индивиды совместно «делают сцену», воспроизводя в повседневных интеракциях определенные габитусы, идентичности и «места», понимаемые как социальные конструкции (Woo et al., 2015).

От критики субкультурного подхода — к преимуществам концепта «сцены»

«Сцену» можно представить как точку сборки различных социологических концептов. «Сцена» — это «Мир искусства» (Becker, 2004), место притяжения и создания неких культурных продуктов, наделяемых смыслом, значимым для групповой идентичности. Этот мир поддерживается сетью людей, чья кооперативная деятельность, организованная их общим знанием конвенциональных средств делания чего-либо, производит «то самое...». В производстве и поддержании «сцены» приоритет принадлежит неформальным связям и знаниям, которые приобретаются в процессе движения участников от периферии к центру «сцены» (Straw, 2002, 2015). Размытость границ между социальным и профессиональным порождает особый экономический режим: «наблюдатели становятся фанами, фаны — музыкантами, а музыканты и так всегда фаны» (Shank, 1994: 131). Таким образом, «сцена» может включать в себя не только тех, кто непосредственно производит или участвует в производстве групповых смыслов и идентичностей, но и зрителей, случайных прохожих, просто горожан, которые, включаясь и фиксируя локализацию «сцены», становятся участниками производства культурного продукта.

«Сцена» соотносится с определенным «стилем жизни», свободно избираемым с учетом бэкграунда — класса, этничности, семейного капитала, образования и связанной с ними культурной идентичностью. Речь идет не о строгой приверженности какому-то конкретному субкультурному стилю в одежде или музыке, но о разделяемой участниками «сцены» габитусе, культурной чувствительности к тому, что является правильным/неправильным, красивым/некрасивым, аутентичным/неаутентичным в рамках «всей жизни» (Grossberg et al., 1992). Эта чувствительность выступает своего рода ориентиром для практик и взаимодействий. «Сцена» находится «на перекрестке» этики и эстетики. С одной стороны, она функционирует как площадка для репрезентации культурных идентичностей — пространство, в котором каждый получает возможность видеть и быть увиденным (Blum, 2001; Straw, 2002; Kahn-Harris, 2006; Silver et al., 2010, 2015). С другой стороны, это отдельный «этический мир», в контексте которого культивируется определенный моральный режим (толерантность — гомофобия, патриархат — гендерное равенство, потребительство — аскетизм и т. д.). Этот режим помогает установить правила и средства для легитимации поведения каждого из участников «сцены». Через принятие (и отвержение) культивируемых внутри «сцены» ценностей происходит соотнесение с воображаемой общностью.

«Сцена» — это всегда какое-то «место». Внимание к локальной организации отличает теоретиков «сцены» от представителей других постсубкультурных подходов. Исследователи утверждают, что какими бы текучими и эфемерными ни были социальности постмодерна, они опираются на определенную систему мест и маршрутов между местами. Так, например, существование описанных Маффесоли неоплемен зависит от клубной инфраструктуры конкретного города. Эмпирические исследования показывают, что даже такие глобальные музыкальные стили, как хип-хоп, развиваются в сторону партикуляризации и национализации, «впитываемая» актуальные для конкретного национального и регионального контекста расовые, этнические и классовые коннотации (Maffesoli, 1995; Bennett, 2002, 2004).

«Место» многозначно. Это и конкретные физические точки притяжения социальных взаимодействий — локалы (клубы, рестораны, кафе, концертные площадки, звукозаписывающие лейблы), и более широкий социальный, экономический, политический контекст, благоприятствующий или препятствующий тому, что происходит в конкретных локалах. «Место» становится символом/знаком групповой идентичности. В ответ на стремительную виртуализацию общественной и культурной жизни разрабатывается понятие «виртуальные сцены», локализующиеся в пространстве Интернета. Материальным местом сбора сообщества становятся сетевые форумы и группы, доступ к которым реализуется каждым участником через персональные компьютеры, локализованные в частных пространствах (Bennett, 2002b; Kibby, 2000). Здесь «сцена» получает двойное приватно-публичное измерение. Каждое место коммуникации обладает своими материальными характеристиками и наделяется особыми смыслами, а виртуальная «сцена» становится уникальным местом встречи, где географически удаленные региональные участ-

ники включаются в сообщество (Grimes, 2015). Так, Беннетт утверждает, что «общая связь локально созданных музыкальных стилей становится метафорой для сообщества, средством, благодаря которому люди обретают чувство единения, получая возможность сопоставлять, соотносить музыку, идентичности и места» (Bennett, 2002a: 224). Понимание «сцен» как физически фиксируемых во времени и в определенных местах и при этом вовлеченных их в глобальные социальные сети помогает расширить представление о монолитности и однородности смыслов молодежных субкультур и полного тождества различных фрагментов одной субкультурной «сцены». Исследования «сцен» фокусируются на том, как их участники соединяются друг с другом и как эти соединения генерируют новые идентичности, пространства и формы культуры: «„Сцены“ предоставляют возможность изучения музыкальной жизни в ее несметных формах, ориентированных как на производство, так и потребление, и вариантов, часто локальных конкретных способов, которыми они быстро находят и насыщают друг друга» (Bennett, 2002a: 226).

Таким образом, «сцену» можно определить как локально организованный социальный мир — неформальную сеть людей, сообществ и организаций, совместно производящих и репрезентирующих некий жизненный стиль. В рамках «сцены» социальные отношения тесно переплетены друг с другом, облегчен переход от одной роли к другой. Режим вовлечения в «сцену» более либеральный (по сравнению с субкультурой). «Сцены» чувствительны к непосредственным географическим и институциональным контекстам, конкретные локальные практики могут быть ориентированы на транслокальные или виртуальные коллективы (Bennett, Peterson, 2004).

Вместе с обозначенными преимуществами концепта «сцены» перед «субкультурой» можно зафиксировать и ряд его значимых ограничений.

Ограничения разработанного концепта

«Сцена» укоренена в постфордистском экономическом контексте, который, в частности, характеризуется ростом экономического значения креативного труда и диверсификацией культурного предложения. Концепция разрабатывалась специально для описания социальностей, возникающих вокруг определенной сферы культурного производства и потребления (прежде всего популярной музыки), поэтому в этом концепте явно преобладают примеры особых городских кластеров, в рамках которых разворачиваются полубогемные, креативные (в прямом смысле слова) практики. Другие же типы городских молодежных сообществ с отличающейся социальностью (как, например, «натуральные» городские спортивные практики или сообщества с ярко окрашенной гражданской направленностью) оказываются как бы «неподходящими» примерами.

Важно также учитывать российский контекст формирования субкультурных социальностей, траектория развития которых значимо отличалась от западного. С одной стороны, следует признать, что зарождение «классических» имиджей связа-

но с определенным заимствованием западных образцов, с другой — материальная база и ценностно-идеологическое оформление субкультурных сообществ значительно отличались. В России и тем более СССР отсутствовало классовое неравенство, по крайней мере, в его капиталистическом варианте, что, казалось бы, делало невозможным возникновение солидарных групп, символически протестующих против неравенства и культуры господствующего класса. Особое значение в этом контексте имеет структурный транзит от общества дефицита к обществу изобилия, главным образом за счет импорта новинок и потребительских трендов, при этом «продвинутое» потребление концентрируется в столицах и мегаполисах, лишь частично и в измененном виде доходя до провинции. Достаточно низкий уровень толерантности населения в целом работал и продолжает работать на изолированность наиболее сильно привязанных к определенным субкультурным стилям молодежных «сцен» (Pilkington, Omel'chenko, 2013; Poiger, 2000; Омельченко, Пилкингтон и др., 2004: 101–132). Альтернативные музыкальные «сцены» слабо коммерциализированы, что является следствием агрессивной политики российских шоу-бизнеса и рынка поп-музыки, продвигаемых на концертных площадках и в масштабных телепроектах. Это, в свою очередь, создает барьер на пути профессионализации субкультурного участия. Выходом становятся неформальные (полу- и нелегальные) экономические практики. Кроме того, сегодня в тренде другие принципы «быть вместе» — спорт, здоровый образ жизни, активизм, не связанные напрямую с производством какого-либо эксплицитного культурного продукта. Материальной основой, центром притяжения молодежных сообществ на постсоветском пространстве становится не производство или потребление культурного продукта как таковое, а коммуникация.

Теория «сцен» игнорирует роль государства как заказчика и вдохновителя молодежных культурных активностей. Например, при догматическом подходе из анализа исчезают низовые проекты, в которых «самоорганизация» оказывается тесно связанной с государственными политическими проектами: многие локальные инициативы, которые развиваются сегодня в России, возглавляются бывшими комиссарами правительственного движения «Наши». А в оппозиционном лагере, отчасти протестном по отношению к организованным «сверху» сообществам, также имеются многочисленные низовые инициативы: градозащитные, зоозащитные, феминистские, ЛГБТ и др.

Уличный воркаут как молодежная «сцена» Махачкалы: первое приближение к анализу

В развитие сценового подхода обратимся к непосредственному исследованию разных молодежных сообществ, закрепляющих за собой те или иные городские места, и попытаемся понять, как производится «сцена» на микроуровне. Как происходит вовлечение, знакомство, принятие и разделение смыслов, как и кем управляется «сцена»? Посредством чего достигаются конвенциональные договоренности, ко-

торые становятся значимыми кирпичиками, на которых строится и постоянно обновляется «сцена»? Реальность нашего существования достигается тем, что мы постоянно «делаем» социальный мир, включаясь в гонку за статус, признание, социальные позиции (Scharf, de Jong Gierveld, 2008), гендер (West, Zimmerman, 1987). В эту же гонку включаются и участники той или иной субкультурной «сцены», чтобы достичь, например, статуса «настоящего» панка (Widdicombe, Wooffitt, 1995). Подобный акцент на микроуровень формирования «сцен» крайне важен для понимания пространства, идентичности и власти, распределяемой и/или обретаемой участниками в их контексте.

Следующий важный момент — это акцент на особенностях расположения молодежных культур в границах неких пространств (Gierun, 2000; Harvey, 1989), которые непосредственно влияют на идентичности участников «сцены» и дифференциацию власти. Те, кто наделен большей властью в пределах той или иной молодежной субкультуры, наделяются правом определять как самих себя, так и границы своих миров. Впрочем, за исключением исследований гендера в субкультурах (McRobbie, Garber 1993), ученые относительно спокойно относятся к вопросам власти в пределах молодежных культур.

Итак, концепт «сцены» как методология и метод исследования начал применяться нами в рамках проекта, посвященного «созидательным полям межэтнического взаимодействия»⁴. К настоящему моменту сбор эмпирических данных завершен, и мы приступили к их анализу. Нами были проведены включенное наблюдение и глубинные, с элементами биографического, интервью с ключевыми участниками «сцены» в четырех городах России⁵. Всего было выбрано восемь кейсов (по два в каждом городе), которые, на наш взгляд, в той или иной степени могут показать специфику молодежных «сцен» города в сравнении с другими. Очевидно, что плотное и подробное описание всех городских пространств еще впереди, на этом этапе ограничимся общим описанием и сфокусируемся преимущественно на одном из кейсов — воркауте.

Уличный воркаут (Workout) — это любительский вид спорта, который относится к так называемым натуральным (природным), в данном случае городским форматам, возникший как своего рода альтернатива коммерциализированному спорту. Воркаут как практика включает в себя выполнение различных упражнений на уличных спортплощадках, на турниках, брусьях, шведских стенках, рукохо-

4. Исследование проводилось в четырех городах России: Санкт-Петербурге, Ульяновске, Казани и Махачкале.

5. В рамках каждого кейса исследователи работали, включаясь в жизнь и практики выбранных компаний в течение 1–2 месяцев (2016–2017 года), число глубинных интервью в каждом случае: от 20 до 30, велись дневники наблюдения, а также снимался социологический фильм. В ходе реализации проекта были выбраны следующие городские кейсы — «сцены»: Махачкала — воркаут- и аниме-сообщество; Ульяновск — женская инстаграм-«сцена» по уходу за собой (переходящая в офлайн-«сцену» «нормальной клубной тусовки») и эковолонтеры; Казань — рэп-«сцена» (татарский рэп) и поисковики; Санкт-Петербург — постготическая «сцена» и веганы. Включенное наблюдение на «сцене» воркаута в Махачкале проводил Святослав Поляков.

дах. Основной акцент делается на работу с собственным весом и развитием силы и выносливости.

Махачкалинская воркаут-«сцена» существует уже более пяти лет и объединяет подростков и молодых людей (исключительно мужчин) в возрасте от 14 до 25 лет. Численность участников может варьировать от 20 до 100 человек. Периодически предпринимались попытки институционализировать «сцену» как Федерацию уличного воркаута, но пока эти практики остаются открытыми для новых участников: вход/выход относительно свободен.

Сеть, сообщество, среда. Ядро «сцены» — выпускники махачкалинских вузов (21–25 лет), которые (важно!) познакомились друг с другом через социальную сеть «ВКонтакте» на почве общего интереса к просмотру роликов. Основной рекрутинг в сообщество идет через социальные сети («ВКонтакте» и Инстаграм). На периферии «сцены» — школьники махачкалинских школ и студенты вузов. Социальный состав достаточно гомогенен, преобладают дети из небогатых семей, в которых по меньшей мере один из родителей имеет высшее образования. В сеть оказываются включенными руководство школ и вузов, в которых проводятся показательные выступления, а также дружественные спортивные сообщества (например, сообщество уличного паркура), иногда «сцене» оказывают поддержку политические партии и частные предприниматели. Махачкалинская «сцена» занимает центральное положение по отношению к «сценам» воркаута в других городах Дагестана (Избербаш, Каспийск, Дербент). С махачкалинским ядром связь региональных воркаутов исключительно профессиональная — выставление общей команды на соревнованиях. Отметим, что дагестанская «сцена» является частью более обширной российской воркаут-«сцены».

Стиль и идентичность. Культивируемый в сообществе стиль — так называемый здоровый образ жизни — предполагает отказ от употребления табака и алкоголя. Физическая активность используется для заполнения структурной лакуны между временем, которое участник сообщества проводит дома, и тем, которое он посвящает учебе. Несмотря на то что у участников «сцены» разные мотивы прихода в воркаут (от стремления занять пустующую временную нишу или профессионализироваться в новом виде спорта — до просто «хорошо провести время»), они в некотором смысле решают общую задачу — воспроизводство нормальной «сильной» маскулинности без необходимости вовлекаться в конкуренцию за ресурсы насилия. Воркаут — это социально одобряемая практика, связанная с мужским габитусом, однако не предполагающая агрессии — в отличие от «культовых» для Дагестана борьбы, бокса и боев без правил. Эта установка рифмуется с идеологией, в соответствии с которой практики телесного самосовершенствования вписываются в систему религиозных значений, а братство спортсменов-воркаутеров рассматривается как модифицированное религиозно-территориальное братство — джамаат.

Место. В Махачкале тренировочные пространства — это типовая спортивная площадка на ул. Аскерханова, площадка для воркаута на стадионе «Труд», турник

на городском пляже, где отрабатываются сложные акробатические компоненты. Кроме того, есть общие места отдыха, пиццерия на пересечении Ярагского и Ша-миля, чайная «железка», где воркаутеры играют в настольные игры. Эти места наделены разным статусом — например, школьная площадка на Аскерханова — это «свое» место», которое обживается и контролируется сообществом, в то время как площадка для воркаута на стадионе «Труд» — «чужое» место, где можно тренироваться на условиях «хозяев». Для показательных представлений используются открытые публичные пространства, например, в парках или на площадях.

Значительная доля усилий ключевых участников направлена на то, чтобы добиться официального признания этого вида спорта, однако на данный момент этого не случилось. Эпизодическая поддержка оказывается исключительно инициативными чиновниками и бизнесменами.

Воркаут-«сцена» укоренена в семейных и дворовых традициях мужской социализации. Самых младших участников (10–12 лет) приводят отцы и старшие родственники. Степень вовлеченности в спорт и отношение к нему сложные и противоречивые. Для учащейся молодежи (школы и вузы) — воркаут является компромиссом между серьезной учебой и серьезными занятиями спортом (например, в рамках спортивных секций). Для молодежи, уже завершившей свой образовательный трек, тренировки в условиях тотальной молодежной безработицы рассматриваются как своего рода субститут занятости.

«Сцена» производится через вовлеченность в коммуникации и получение доступа к общим смыслам, разделяемым участниками. Коммуникации между воркаутерами телесно оформлены, полноценный доступ к месту и смыслам достигается через овладение минимальным набором навыков и соответствующих достижений. Не случайно поэтому включенное наблюдение исследователя (Славы Полякова) предполагало обязательные тренировки и последующий отказ от употребления табака. Эта включенность помогла не только интерпретировать высказывания информантов в ходе интервью, но и (частично) научиться считывать значения через телесные практики, участие в которых отделяет актеров от зрителей и «чужих», а также закрепляет материальность места. Уже созданная «сцена» с ее особыми смыслами и контекстами начинает влиять на самих участников. Так, например, Пеппер Глас (Glass, 2012) в работе, посвященной результатам этнографического исследования панк-«сцены» в небольшом городе, показывает, как «сцена» производится через управление «сценическим» пространством, участвует в формировании сообщества и солидарности участников. Включенность в эти процессы наделяет различной степенью власти одних и лишает власти других участников. В рамках воркаут-«сцены» властью наделены не только неформальные тренеры, но и наиболее успешные актеры, способные показывать «высший пилотаж» и демонстрировать на тренировках и через общение ключевые ценности сообщества, в частности силу, выносливость, обязательную взаимопомощь, дисциплинированность.

Продуктивными для понимания контекстуальной и символической природы сообществ являются, на наш взгляд, так называемые ключевые измерения «сцены», анализ которых помогает сфокусировать внимание на особенностях групповых идентичностей.

Театральность

Само слово «сцена» подразумевает возможность (и удовольствие) видеть и быть увиденным (Blum, 2001; Straw, 2002; Kahn-Harris, 2006; Silver, Clark et al., 2010). Будучи открытой городской практикой, воркаут производится через множественные представления-перформансы, в которых каждый может быть и актером, и зрителем. «Сцена» не изолирована никакими физическими барьерами, она закреплена в «своих» местах, воспроизводясь через регулярные, повторяемые и узнаваемые практики и взаимодействия (Blum, 2001). Через специальные события и ежедневные рутинные сборы она становится частью городского ландшафта, привычной, узнаваемой приметой города. В повседневную жизнь квартала или площади Махачкалы вносится элемент игры, праздника, соревнования. «Сцена» воркаута становится частью театра городской жизни, трансформируя экстраординарное в обычное, знакомое и предсказуемое (Kahn-Harris, 2004). Важным моментом здесь выступает особая чувствительность: участники «сцены» как бы негласно осведомлены и разделяют некие принципы представления себя другим и наблюдения за другими. Так, здесь не приветствуется критика или смех над неудачными попытками, практикуется помощь через показ «как правильно и легче» и через принятый язык общения. Здесь существует своя эстетика, в основе которой особая (антигламурная, «природная», аскетичная) красота мужского тела без признаков потенциальной агрессивности (в отличие от борцов). Эстетика «сцены» может быть многослойной — ориентированной на различное прочтение чужими и «своими». Согласно Д. Дево, «сцена» не только обращена лицом к настоящему, здесь и сейчас конституируемому перформансу, но и укоренена в ретроспективных нарративах, знание которых служит обязательным условием ее адекватного «прочтения» (Deveau, 2015).

Аутентичность

«„Сцены“ структурируют аутентичность социального потребления, утверждая или трансформируя изначальные привязанности (allegiances) своих членов» (Silver, Clark et al., 2010: 229). Ориентирами для практик и взаимодействий, формирующих «сцену», служат, с одной стороны, уникальность культурного опыта, а с другой — подлинность разделяемого с другими чувства общности и идентичности. В отличие от представителей субкультурного подхода, занятых поиском «объективного» различия между субкультурой и мейнстримом, «оригиналами» и «приживалами» (Hebdige, 1995), исследователи «сцены» фокусируют внимание на

том, как различные интерпретации аутентичности действуют в конкретных пространствах (реальных и виртуальных), порождая множественные символические экономики аутентичности (Grazian, 2004). Каждая «сцена» имеет за собой некое воображаемое сообщество: рабочий класс мира (левая «сцена», антифа), джамаат (религиозный активизм), русский народ (националистически ориентированные сообщества). Важным для «сцены» становится разделение «обычных» и «продвинутых», последние негласно признаются наиболее аутентичными. В случае воркаута аутентичность структурируется через особый «демократический» стиль одежды или спортивного перформанса, а также негласную (неафишируемую) отверженность мусульманской идентичности (уважение к старшим и опытным, забота о младших, мужская «мягкая» сила братства, отсутствие девушек).

Легитимность

«Сцены» определенным образом социализируют своих участников, прививая им представления о том, что истинно/ложно, правильно/неправильно, красиво/некрасиво (Silver et al., 2010; Valentine, Skelton, 2003). Участники «сцены» не просто вовлечены в совместный досуг, но и учатся вести себя определенным образом, приобретая имманентную «сцене» культурную чувствительность, которая «предоставляет возможность культурным практикам работать определенным образом и наделяет индивидов правом осуществлять их в определенных местах» (Grossberg, 1997: 220). Чувствительность как совокупность телесных и ментальных схем, которые не постигаются рационально, а «осуществляются непосредственно» в гимнастике тела (Бурдые, 2001), выступает в контексте данного социального мира «естественным» механизмом различения «своих»/«чужих» и, следовательно, инструментом включения/исключения. У каждой «сцены» — свой моральный режим: толерантность — гомофобия, патриархат — гендерное равенство, религиозность — атеизм или агностицизм, анархия — порядок и т. д. Иначе говоря, «сцена» помогает формированию солидарности в отношении значимых для групповой идентичности ценностей и моральных норм. Легитимным в рамках воркаут-солидарности становится умеренная гомофобия, ценности и язык патриархата — закрытого мужского братства, исключающего возможность присутствия женщин, религиозность вместе с отказом от радикальных (демонстративных) практик отверженности исламу (так, например, намаз в ходе тренировок практиковали не все, а те, кто молился, делали это, не привлекая внимания и не выражая негатива в отношении не присоединившихся).

Экономика «сцены»

«Сцены» чаще всего описываются авторами, как неформальные культурные кластеры, существующие за пределами или в маргинальных зонах корпоративного (или других форм институционального) контроля (Straw, 2002; Bennett, Peterson,

2004; Grimes, 2015). Периферийное положение может быть обусловлено как сознательно избираемыми стратегиями «ухода» от мейнстрима, так и структурными факторами (что показано, например, в анализе англофонной «сцены» независимого рока в Монреале у Джефа Сталля (Stahl, 2004)). Это обеспечивает «сцене» необходимую степень свободы и гетерогенности. Как правило, «сцена» — это место с особым режимом культурного производства и потребления — DIY-индустрии (Bennett, Peterson, 2004), в рамках которого потребители не довольствуются ролью пассивных наблюдателей, а превращаются в со-творцов культурного продукта. Случай воркаута пусть и не напрямую, но вписывается и в это измерение. Здесь DIY реализуется через отказ от коммерческих предложений по специализированным тренажерам и специальной тренировочной атрибутики. Кроме того, участникам приходится ремонтировать или усовершенствовать в пределах возможностей существующие площадки.

Заключение и дискуссия

Анализ обширной академической дискуссии позволяет, с одной стороны, говорить о широком диапазоне и аналитическом потенциале концепта «сцены», с другой — о его перегруженности разными смыслами и интерпретациями. Концепт «сцена» прямо зависит от оптики, в рамках которой с ним работают, от объема предлагаемых авторами сюжетов, по отношению к которым оно используется, от пространств (физических, виртуальных, альтернативных), к анализу которых применяется и, конечно, от обыденного смысла. Этот концепт чрезвычайно флюиден и чувствителен к теоретическому и исследовательскому материалу, что, с одной стороны, затрудняет работу и сужает горизонты его использования, с другой — эти же качества помогают увидеть и зафиксировать смыслы групповых коммуникаций, не поддающиеся анализу с помощью других аналитических инструментов.

Попробуем внести свои дополнения в определение понятия «сцена».

Важно отделять концепт «сцены», который мы используем вслед за постсубкультурной традицией, от обыденного, или театрального понимания сцены. В последнем случае сцена — это фиксированное, ограниченное, часто возвышающееся пространство, на котором разворачиваются театрализованные действия. В классическом варианте сцена принципиально отделена от аудитории зрителей не только или не столько пространственно, сколько символически: дисплей актеров (играющих), даже если разыгрывается современное действие, отличается от зрительской аудитории. И хотя вовлечение зрителей в действие крайне важно, однако полного растворения актеров в зрителях, и наоборот, не происходит.

Далее, концепт «сцены» как одно из направлений постсубкультурного подхода разрабатывался преимущественно на анализе музыкальных городских кластеров-пространств, на чем мы уже останавливались. Развитие и существование новых направлений и жанров городской музыки не просто напрямую связаны, но и зависят от вовлеченности своих аудиторий (самих музыкантов, слушателей,

креативных последователей), которые по мере популяризации тренда становятся участниками общей коммуникации, особое место занимают разделяемые посвященными смыслы, узнаваемые цитаты и отсылки к другим жанрам. Музыкальные сцены могут оформляться вокруг/внутри самых разных городских мест, как относительно закрытых — клубов, баров, театральных (неформальных) площадок, квартир, так и открытых — городских улиц, переходов, площадей. Насколько в этом узком смысле можно назвать сценой большой дворец или концертный зал, вопрос сложный. Самым важным критерием культурной «сцены» будет не только и не столько фиксированное место, сколько наличие общих смыслов культурных практик, разделяемых всеми участниками.

Использование понятия «сцены» только в отношении музыки приводит к его редукции исключительно к процессу театрализованной презентации одних и активной вовлеченности других. Однако, на наш взгляд, преимущества и привлекательность понятия в большей степени раскрываются, когда мы говорим об исследовании городских молодежных культурных пространств в широком смысле как мест с закрепленной социальностью и особым режимом вовлечения участников, который значимо отличается от повседневных (рутинных, привычных) практик горожан.

Далее, понятие «сцена» напоминает о театральном триединстве, что напрямую подходит для характеристики городского перформанса (единство места, действия и времени). Вместе с бурным развитием разнообразных «третьих» мест, причем не только в столицах, но и многих российских городах, понятие «сцены» дает свежий взгляд на локации с разной историей и внутригородским контекстом. Это понятие, не нивелируя различия мест, помогает рассмотреть важные приметы их вторжения и существования внутри города, увидеть их материальные (физические) контуры вместе с сообществами, оккупирующими именно эти, а не другие места, вместе с целями и смыслами, приписываемыми участниками, как месту, так и коммуникации. Это могут быть инфраструктурно оформленные (закрепленные) места: клубы, площадки, центры, кафе, бары (барные и кафеинные кластеры), магазины и шоп-молы, спортивные площадки (формальные и дворовые или отвоеванные, захваченные): улица, подземный переход или двор. Столь широкий охват вовсе не означает, что это понятие можно применить практически ко всем более или менее ярким (значимым, признанным, разделяемым) местам. Вопрос о границах применения понятия — один из самых важных. «Сцены» может и не существовать до момента ее открытия исследователями или журналистами, артикулирующими некий городской феномен как значимое и важное место, в котором происходит то, что мало или плохо объясняется формально приписанным контекстом места. Так, например, шоп-молы, галереи, существующие практически в каждом областном городе, — это преимущественно семейные места выходного дня, где сосуществуют разные предложения и сервисы: одежда и техника, еда, развлечения. При этом внутри этих торговых центров отдельные места могут оккупироваться некими сообществами, смысл встречи и времяпрепровождения которых никак не связаны

со смыслом места. Своего рода «сценой» может стать часть ресторанного двора, где постоянно встречаются и проводят продолжительное время представители этнических диаспор или отдельных молодежных субкультур.

Так же точно обычное кафе с определенного момента начинает устойчиво оккупироваться участниками субкультуры или движения, которые становятся основными клиентами заведения, подталкивая организаторов и администрацию переопределять логику и эстетику места. «Сценой» может стать закрытое кафе (бар), местоположение которого знают только посвященные, постоянно посещающие место, где они включаются в значимые совместные практики и коммуникации. Важно, что у «сцены» формируется история, своего рода репутация, передающаяся через сети и «круг своих», что поддерживает солидарность участников. При этом закрытость «сцены» — значимая часть ее истории — это повод для поддержки имиджа и ностальгии.

Рынок с помощью маркетологов добирается до самых скрытых тусовок, подтягивая к таким местам и кластерам соответствующие аксессуары (магазины, лавочки, фастфуд). И тогда формальными местами для культурных молодежных «сцен» становятся специально организованные лофты, антикафе, оборудованные площадки, закутки и другие актуальные городские ниши. Но пока место не открыто, пока оно надежно скрывается, а его существование поддерживается верными участниками как конспиративная квартира, оно скорее всего не является «сценой», «сцена» предполагает публичность и доступный перформанс.

Как мы собираемся использовать эту перспективу? Перед нами стоит задача проанализировать и представить некую культурно-символическую карту молодежных пространств четырех российских городов, каждый из которых обладает своей исторической и культурной спецификой, различиями в соотношении этно-религиозного состава населения. На всех этапах проекта мы стремимся исследовать молодежные группы (субкультуры, солидарности, сообщества) вместе с материальным контекстом их бытования в городской среде для прояснения смысла и значимости мест/а для формирования групповых идентичностей. Мы пытаемся понять: как и какие пространства/места оккупируются разными группами, какими способами и при чем участии происходит реформирование городского функционала, предписанного прямым «назначением» улицы, кафе, спортивной площадки, площади, двора? как на всех этапах создания, управления, поддержания границ распределяется власть внутри компании? как оформляются права на «свое» смысловое и физическое пространство? Кроме того, мы стремимся тестировать описанные западными учеными значимые измерения «сцен»: театральность, регулярность, интерпретации аутентичности вовлеченными участниками, используемые практики социализации новых членов сообществ и легитимации сцены. Значимым измерением пространства, участников и практик вос/производства «сцены» становится особая контекстуальная чувствительность, с помощью которых определяются «свои». Этот механизм крайне важен, в частности, для понимания жизни городских спортивных субкультур/солидарностей, когда теле-

сное, эмоциональное, а не рациональное постижение норм и этических кодексов становится основным при приеме в компанию, определении границ своего пространства и обретения «достойного» статуса внутри компании. Экономическое измерение «сцены» значимо для сообществ, существующих не просто в конкретных материальных мирах, но и производящих некие материальные продукты или покупающие эти продукты в DIY-сервисах, ориентированных на специфические заказы, как, например, для БПАН⁶-«сцен» или узких субкультурных сегментов, тесно связанных с ремеслом.

Эти и другие исследовательские догадки/находки требуют детального анализа эмпирического материала для уточнения потенциала концепта «сцены» как для теоретического контекста, так и практического использования полученных данных.

Литература

- Бурдые П.* (2001). Практический смысл / Пер. с франц. А. Т. Бикбова, К. Д. Вознесенской, С. Н. Зенкина, Н. А. Шматко под ред. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя.
- Омельченко Е., Пилкингтон Х., Флинн М., Блюдина У., Старкова Е.* (2004). Глядя на Запад: культурная глобализация и российские молодежные культуры / Пер. с англ. О. Оберемко, У. Блюдиной. СПб.: Алетейя.
- Becker H.* (2004). *Jazz Places* // *Bennett A., Peterson R. A.* (eds.). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. P. 17–27.
- Bennett A.* (1999). *Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste* // *Sociology*. Vol. 33. № 3. P. 599–617.
- Bennett A.* (2002a). *Music, Media and Urban Mythscapes: A Study of the «Canterbury Sound»* // *Media, Culture & Society*. Vol. 24. № 1. P. 87–100.
- Bennett A.* (2002b). *Researching Youth Culture and Popular Music: A Methodological Critique* // *British Journal of Sociology*. Vol. 53. № 3. P. 451–466.
- Bennet A.* (2004). *Consolidating the Music Scenes Perspective* // *Poetics*. Vol. 32. № 3. P. 223–234.
- Bennett A., Kahn-Harris K.* (eds.). (2004). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett A., Peterson R. A.* (2004). *Introducing Music Scenes* // *Bennett A., Peterson R. A.* (eds.). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. P. 1–16.
- Blum A.* (2001). *Scenes* // *Public*. № 22–23. P. 7–36.

6. БПАН-«сцена» также изучалась в Махачкале. Подобные сообщества формируются вокруг модификации машин (как правило, это «Лада»/«Жигули»), когда машины специально «посаживаются» и переделываются под некие, принятые в сообществе нормы «красоты». Аббревиатура расшифровывается как: Без Посадки Авто Нет. Махачкалинская БПАН-«сцена» признается родоначальником движения, но подобные «сцены» существуют во многих российских городах.

- Deveau D. J.* (2015). «We Weren't Hip, Downtown People»: The Kids in the Hall, the Rivoli and the Nostalgia of the Queen West Scene // *Cultural Studies*. Vol. 29. № 3. P. 326–344.
- Gieryn Th.* (2000). A Space for Place in Sociology // *Annual Review of Sociology*. Vol. 26. P. 463–496.
- Grazian D.* (2004). The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene // *Bennett A., Peterson R. A.* (eds.). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. P. 31–47.
- Grimes S. M.* (2015). Little Big Scene: Making and Playing Culture in Media Molecule's LittleBigPlanet // *Cultural Studies*. Vol. 29. № 3. P. 379–400.
- Grossberg L., Nelson C., Treichler P.* (1992). *Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Hall S., Jefferson T.* (eds.). (1976). *Resistance through Rituals: Youth Cultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.
- Harvey D.* (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.
- Hebdige D.* (1995). Subculture: The Meaning of Style // *Critical Quarterly*. Vol. 37. № 2. P. 120–124.
- Kahn-Harris K.* (2004). Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene // *Bennett A., Kahn-Harris K.* (eds.). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. P. 107–118.
- Kahn-Harris K.* (2006). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Kibby M.* (2000). Home on the Page: A Virtual Place of Music Community // *Popular Music*. Vol. 19. № 1. P. 91–100.
- Lizardo O., Skiles S.* (2008). Cultural Consumption in the Fine and Popular Arts Realms // *Sociology Compass*. Vol. 2. № 2. P. 485–502.
- Maffesoli M.* (1995). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: SAGE.
- McRobbie A., Garber J.* (1993). Girls and Subcultures: An Exploration // *Hall S., Jefferson T.* (eds.). *Resistance through Rituals: Youth Cultures in Post-War Britain*. London: Routledge. P. 209–222.
- Miles S.* (2000). *Youth Lifestyles in a Changing World*. Buckingham: Open University Press.
- Pilkington H., Omel'chenko E.* (2013). Regrounding Youth Cultural Theory (in Post-Socialist Youth Cultural Practice) // *Sociology Compass*. Vol. 7. № 3. P. 208–224.
- Poiger U. G.* (2000). *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Shank B.* (1994). *Dissonant Identities: The Rock'n'roll Scene in Austin, Texas*. Haver: University Press of New England.
- Scharf T., de Jong Gierveld J.* (2008). Loneliness in Urban Neighbourhoods: An Anglo-Dutch Comparison // *European Journal of Ageing*. Vol. 5. № 2. P. 103–115.

- Silver D., Clark T. N.* (2015). The Power of Scenes: Quantities of Amenities and Qualities of Places // *Cultural Studies*. Vol. 29. № 3. P. 425–449.
- Silver D., Clark T. N., Yanez C. J. N.* (2010). Scenes: Social Context in an Age of Continuity // *Social Forces*. Vol. 88. № 5. P. 2293–2324.
- Stahl G.* (2004). «It's Like Canada Reduced»: Setting the Scene in Montreal // *Bennett A., Kahn-Harris K.* (eds.). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. P. 51–64.
- Straw W.* (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music // *Cultural Studies*. Vol. 5. № 3. P. 368–388.
- Straw W.* (2002). Scenes and Sensibilities // *Public*. № 22–23. P. 245–257.
- Straw W.* (2015). Some Things a Scene Might Be: Postface // *Cultural Studies*. Vol. 29. № 3. P. 476–485.
- Thornton S.* (1995). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Valentine G., Skelton T.* (2003). Finding Oneself, Losing Oneself: The Lesbian and Gay «Scene» as a Paradoxical Space // *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 27. № 4. P. 849–866.
- West C., Zimmerman D.* (1987) Doing Gender // *Gender and Society*. Vol. 1. № 2. P. 125–151.
- Widdicombe S., Wooffitt R.* (1995). *The Language of Youth Subcultures: Social Identity in Action*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Woo B., Rennie J., Poyntz S. R.* (2015). Scene Thinking: Introduction // *Cultural Studies*. Vol. 29. № 3. P. 285–297.

The Concept of Cultural Scene as Theoretical Perspective and the Tool of Urban Communities Analysis

Elena Omel'chenko

Professor, Director, Center for Youth Studies, National Research University Higher School of Economics Saint Petersburg

Address: Sedova str., 55/2, Saint Petersburg, Russian Federation 192148

E-mail: eomelchenko@hse.ru

Sviatoslav Poliakov

Master of Sociology, Research Fellow, Center for Youth Studies, National Research University Higher School of Economics Saint Petersburg

Address: Sedova str., 55/2, Saint Petersburg, Russian Federation 192148

E-mail: wek.spb@gmail.com

This paper discusses the perspectives of the post-subcultural term “scene” as a conceptual framework in the study of contemporary youth cultures. In current academic literature,

the conceptualization of the concept of “scene” is represented by a range of competing interpretations: the scene as a place, the scene as a space (real or virtual), and the scene as a field of cultural production. The key points of discussion are identified by researchers with the following dimensions: its theatricality, its regularity, authenticity, legitimacy, and a DIY-economy. From our point of view, the “scene” has a number of heuristics advantages which are missing in “subcultural” and post-subcultural concepts. Firstly, it is the connection of group cultural practices and specific places/spaces that allows for the comparison of the configuration of youth communities and cultural coalitions in different geographical locations (cities, countries, or regions). Secondly, the focus here shifts from the analysis of cultural texts and discourses to the implicit rules and meanings according to which individuals produce a “scene” in a particular place/space and time. The concept of “scene” can be used productively in the solidarity approach. This theoretical and methodological composition allows us to analyze the reaction of local youth communities to discursive pressure, the forms of value conflicts typical to modern Russia, and the universal and specific features of local youth group identities.

Keywords: scene, subculture, youth, post-subcultural approach, solidarity

References

- Becker H. (2004) Jazz Places. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (eds. A. Bennett, R. A. Peterson), Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 17–27.
- Bennett A. (1999). Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, vol. 33, no 3, pp. 599–617.
- Bennett A. (2002) Music, Media and Urban Mythscapes: A Study of the “Canterbury Sound”. *Media, Culture & Society*, vol. 24, no 1, pp. 87–100.
- Bennett A. (2002) Researching Youth Culture and Popular Music: A Methodological Critique. *British Journal of Sociology*, vol. 53, no 3, pp. 451–466.
- Bennet, A. (2004) Consolidating the Music Scenes Perspective. *Poetics*, vol. 32, no 3, pp. 223–234.
- Bennett A., Kahn-Harris K. (eds.) (2004) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett A., Peterson R. A. (2004). Introducing Music Scenes. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (eds. A. Bennett, R. A. Peterson), Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 1–16.
- Blum A. (2001) Scenes. *Public*, no 22–23, pp. 7–36.
- Bourdieu P. (2001) *Prakticheskij smysl* [Practical Sense], Saint Petersburg: Aleteija.
- Brake M. (1980) *The Sociology of Youth Culture and Subculture: Sex a'drugs a'rock'n'roll*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Chaney D. (2004) Fragmented Culture and Subcultures. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (eds. A. Bennett, K. Khan-Harris), London: Palgrave, pp. 36–48.
- Deveau D. J. (2015) “We Weren’t Hip, Downtown People”: The Kids in the Hall, the Rivoli and the Nostalgia of the Queen West Scene. *Cultural Studies*, vol. 29, no 3, pp. 326–344.
- Gieryn Th. (2000) A Space for Place in Sociology. *Annual Review of Sociology*, vol. 26, pp. 463–496.
- Grazian D. (2004) The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (eds. A. Bennett, R. A. Peterson), Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 31–47.
- Grimes S. M. (2015) Little Big Scene: Making and Playing Culture in Media Molecule’s LittleBigPlanet. *Cultural Studies*, vol. 29, no 3, pp. 379–400.
- Grossberg L., Nelson C., Treichler P. (1992) *Cultural Studies*, New York: Routledge.
- Hall, S., Jefferson T. (eds.) (1976) *Resistance through Rituals: Youth Cultures in Post-War Britain*, London: Hutchinson.
- Harvey D. (1990) *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge: Blackwell.
- Hebdige D. (1995) Subculture: The Meaning of Style. *Critical Quarterly*, vol. 37, no 2, pp. 120–124.
- Kahn-Harris K. (2004) Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (eds. A. Bennett, K. Khan-Harris), London: Palgrave, pp. 107–118.

- Kahn-Harris K. (2006) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford: Berg.
- Kibby M. (2000) Home on the Page: A Virtual Place of Music Community. *Popular Music*, vol. 19, no 1, pp. 91–100.
- Lizardo, O., Skiles S. (2008) Cultural Consumption in the Fine and Popular Arts Realms. *Sociology Compass*, vol. 2, no 2, pp. 485–502.
- Maffesoli M. (1995) *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, London: SAGE.
- McRobbie A., Garber, J. (1993) Girls and Subcultures: An Exploration. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (eds. S. Hall, T. Jefferson), London: Routledge, pp. 209–222.
- Miles S. (2000) *Youth Lifestyles in a Changing World*, Buckingham: Open University Press.
- Omel'chenko E., Pilkington H., Flinn M., Bljudina U., Starkova E. (2004) *Gljadja na Zapad: kul'turnaja globalizacija i rossijskie molodezhnye kul'tury* [Looking West?: Cultural Globalization and Russian Youth Cultures], Saint Petersburg: Aleteija.
- Pilkington H., Omel'chenko E. (2013) Regrounding Youth Cultural Theory (in Post-Socialist Youth Cultural Practice). *Sociology Compass*, vol. 7, no 3, pp. 208–224.
- Poiger U. G. (2000) *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley: University of California Press.
- Shank B. (1994) *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover: University Press of New England.
- Scharf T., de Jong Gierveld J. (2008) Loneliness in Urban Neighbourhoods: An Anglo-Dutch Comparison. *European Journal of Ageing*, vol. 5, no 2, pp. 103–115.
- Silver D., Clark T. N., Yanez C. J. N. (2010) Scenes: Social Context in an Age of Contingency. *Social Forces*, vol. 88, no 5, pp. 2293–2324.
- Silver D., Clark T. N. (2015). The Power of Scenes: Quantities of Amenities and Qualities of Places. *Cultural Studies*, vol. 29, no 3, pp. 425–449.
- Stahl G. (2004) "It's Like Canada Reduced": Setting the Scene in Montreal. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (eds. A. Bennett, K. Khan-Harris), London: Palgrave, pp. 51–64.
- Straw W. (1991) Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, vol. 5, no 3, pp. 368–388.
- Straw W. (2002) Scenes and Sensibilities. *Public*, no 22–23, pp. 245–257.
- Straw W. (2015) Some Things a Scene Might Be: Postface. *Cultural Studies*, vol. 29, no 3, pp. 476–485.
- Thornton S. (1996) *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Hanover: Wesleyan University Press.
- Valentine G., Skelton T. (2003) Finding Oneself, Losing Oneself: The Lesbian and Gay "Scene" as a Paradoxical Space. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 27, no 4, pp. 849–866.
- West C., Zimmerman D. (1987) Doing Gender. *Gender and Society*, vol. 1, no 2, pp. 125–151.
- Widdicombe S., Wooffitt R. (1995) *The Language of Youth Subcultures: Social Identity in Action*, London: Harvester Wheatsheaf.
- Woo B., Rennie J., Poyntz S. R. (2015) Scene Thinking: Introduction. *Cultural Studies*, vol. 29, no 3, pp. 285–297.