

УДК: 130.2 + 7.07

ББК: 85.7

DOI: 10.18688/aa2212-07-51

А. В. Володина

Вернакулярное в культуре: общий язык локального опыта

Постоянная трансформация социальных практик и контекстов, в которых существует искусство сегодня, способствует поиску нового теоретического инструментария для изучения культуры. В особенности это касается исследований той области искусства, которая работает с массовыми, коллективными процессами и переживаниями и потому требует разработки подходов, включающих в рассмотрение телесный и аффективный аспекты эстетического опыта. В свете этого рассмотрим теоретический потенциал понятия «вернакулярное» (*vernacular*) в культуре и покажем, что внимание к вернакулярной составляющей практик позволяет выявить, каким образом универсальный, казалось бы, язык массовой и мейнстримной культуры преломляется в локальном повседневном опыте. Такой исследовательский подход также открывает дополнительные возможности для обсуждения кураторских высказываний и художественных проектов, работающих с проблематикой взаимодействия центра и периферии, локального и глобального (проблематикой, особенно актуальной для незападных арт-сообществ и деколониальных проектов). Анализ конкретных произведений искусства, посвящённых этим сюжетам, и более отвлечённые обсуждения механизмов современной культурной политики тяготеют к тому, чтобы избежать противопоставления локального и глобального как разных полюсов, между которыми мерцают культурные смыслы, и искать иные концептуальные инструменты.

В качестве такого инструмента исследователей часто привлекает понятие вернакулярного, что можно обнаружить в литературе по теории архитектуры и изобразительного искусства, а также по антропологии и культуральным исследованиям (*cultural studies*). Определения термина, однако, весьма разнородны, что нам кажется симптоматичным: как увидим ниже, сугубо описательная, «стилистическая» его функция зачастую оказывается недостаточной для исследовательских задач, и вернакулярное начинает чаще определяться как особый характер практик создания и взаимодействия с тем или иным объектом или событием культуры. Если поначалу термин «вернакулярное» в первую очередь имел отношение к исследованиям архитектуры, созданной без участия профессиональных зодчих, то вскоре диапазон его применения был расширен. Понятие вернакулярного оказалось эффективным инструментом для выявления и описания стихийно складывающихся, пластичных и «промежуточных» способов бытования искусства и культуры, не встраиваемых в жанровые структуры и в бинарную схему элитарного и массового. В данной статье для нас интересен именно этот акцент

в употреблении понятия: очертив возможные подходы к разным типам культурных вернакуляров в первой части, далее мы рассмотрим вернакулярное не как отдельную область культуры, а как особую способность, которой могут обладать объекты, воспринимаемые именно как объекты искусства. Для этого мы обратимся к авторским художественным проектам, «художественность» которых представляется сниженной, почти стёртой из-за соединения различных творческих методов, близких ассамбляжу (как буквально, т. е. в выборе материалов, так и на уровне динамики культурных знаков).

Понятие вернакулярного в применении к материальной культуре стало широко использоваться в исследовательских текстах в XX в., хотя первые упоминания встречаются ещё в текстах XIX столетия [17, р. 262]. Чаще всего эти тексты были посвящены вернакулярной архитектуре и использовали термин в значении, близком тому, которое он приобрёл в лингвистике: вернакулярными лингвисты называли региональные языки и диалекты, главным образом разговорные и не кодифицированные (т. е. не обладающие некоей закреплённой системой языковых норм). Вернакулярная архитектура, как правило, описывает целый спектр анонимных и повседневных архитектурных форм: от традиционной, где «роль архитектора выполняет традиция» [1, с. 90], до непрофессиональной городской архитектуры «самостроя». Однако, к примеру, в работах известного историка архитектуры П. Оливера, посвящённых вернакулярной архитектуре, можно заметить, что исследователя интересует не столько социальный статус и интенции создателей такой архитектуры и не столько её формальные качества, сколько свойства её отношений со средой и социальным контекстом. Оливер полагал, что обыденная, практичная вернакулярная архитектура возникает в процессе адаптации к ситуации и среде, соответствуя нуждам, ощущениям и возможностям местных жителей. С этой позиции он изучал как незамысловатые постройки народностей Африки и индейцев пуэбло, так и современные коттеджи-dungeoatins в американских пригородах, вслед за С. Мохой-Надь полагая, что «любые попытки классифицировать анонимную архитектуру всегда будут произвольными и неудовлетворительными» [13, р. 11]. Позднее во многих исследованиях вернакулярного мы можем увидеть эту терминологическую зыбкость, следующую из намерения совместить разные значения вернакулярного: как характеристики, присущие *объекту*, и как свойства *отношений* создателей/потребителей с культурными формами.

Размышляя о встроенности вернакулярных объектов в локальный контекст, архитектор и теоретик А. Рапопорт подчёркивает, что для того, чтобы достичь подлинного понимания «высоких» архитектурных стилей, необходимо обратить внимание на «родственную им вернакулярную матрицу, в окружении которой они возникали» [14, р. 283]. Концептуализацию вернакулярного как матрицы или «системы координат», то есть культурной среды, осуществляющей функции разнонаправленного перевода, локальной сонастройки и адаптации к природным и социальным условиям, можно встретить как в исследованиях архитектуры, теории искусства и медиа, так и в урбанистике, антропологии, фольклористике. Тематика исследований современной культуры, использующих такого рода оптику, связана с повседневной городской средой и её самодеятельным творческим благоустройством (искусство городских дворов [2], практикой преобразования фасадов домов, мусорных площадок и городских трущоб [16]), а также

с изобразительным искусством и медиа. В частности, в текстах К. Финнеган, Э. Хатчинсон, Д. Бетчена вернакулярные фотографии — ничем не примечательные снимки из путешествий, случайные фото, семейные фотоальбомы, групповые снимки учащихся какого-нибудь учебного заведения или кадры из фотобудки — рассматриваются как эффекты динамической сети коммуникаций и отношений между людьми. В фокус исследовательского внимания таким образом попадают не те фотографии, которые выглядят как обыденные, а те, которые *используются* как обыденные [10, р. 230] и позволяют высветить некие разделяемые группой людей системы представлений, не получившие, однако, сколько-нибудь очевидного культурного статуса и ценности.

Гетерогенная вернакулярная среда, варьирующаяся в различных социокультурных ситуациях, оказывается богатой на разного рода формальный инструментарий, переприсвоенный и адаптированный ею из разных слоёв: «профессиональной» культуры, масскульта, ремесленных и промышленных традиций, а также окружающего природного ландшафта (эти процессы присвоения и перекраивания культурных форм могут быть описаны в логике М. де Серто как тактики «сопротивления более общим стратегиям власти», смещающие и подрывающие доминирующие механизмы производства искусства, что удачно раскрывает на материале аутсайдерского искусства А. Суворова [3, с. 242]). Разнообразие вернакулярного, затрудняющее его определение и классификацию, проистекает из разнообразия отношений между этими слоями культурных форм: в той или иной конкретной культуре можно обнаружить своё вернакулярное со своими специфическими социальными функциями, которое может стилистически отличаться от вернакулярных сред в другой культуре. Искусность, художественность в вернакулярном искусстве при этом с большой вероятностью окажется стёртой или по меньшей мере сомнительной, и благодаря своей обыденности эти стёртые художественные знаки и формируют пространства перевода, перемещения и перекомбинирования. Гетерогенность вернакулярного открывает дополнительные способы изучения повседневной жизни за пределами «опозиций «народное / учёное», «официальное / неофициальное», «каноническое / неканоническое» и т. п., подчас излишне жёстко членищих живую ткань действительности и тем самым ограничивающих возможности научного анализа» [4, с. 259].

Мы можем концептуализировать вернакулярное не как жанровую характеристику, а как свойство отношений с культурными формами, рассматривая те их аспекты, которые связаны с захватом, переводом, «оживлением» разных элементов природно-культурных сред в конкретной локальной ситуации. Именно поэтому видится продуктивным сфокусироваться не на вернакулярном искусстве как определённой области искусства или культуры, а на *вернакулярном в искусстве*, т. е. на вернакулярных возможностях социокультурной механики. В этой теоретической рамке исследований вернакулярного два аспекта культурных практик становятся особенно видимыми. В силу художественной «стертости» повседневных практик искусства — они могут с лёгкостью остаться незамеченными. Речь пойдёт о разных режимах современности и о выразительности (или перформативности) обыденного.

Первый из этих аспектов удачно подсвечивает теоретик и историк кино М. Хансен в концепции «вернакулярного модернизма», которую раскрывает в тексте «Массовое

производство чувств: классический кинематограф как вернакулярный модернизм» [8]. Хансен, опираясь на теории кино и массовой культуры З. Кракауэра, В. Беньямина, Т. Адорно, рассматривает кинематограф «высокого модернизма», классическое голливудское кино и национальные кинематографы в их взаимодействии. Определяя модернизм как дискурс, возникающий в качестве отклика и попытки осмыслить современность, Хансен отмечает, что, хотя искусство «высокого модернизма» рефлексивно изменяющиеся условия культурного (и не только) производства, в то же время его трудно было бы назвать массовым. В чём же тогда может найти своё выражение коллективный, общий опыт переживания современности? В качестве возможного ответа Хансен предлагает рассмотреть классическое голливудское кино, причём в широком практическом контексте, включающем режимы его бытования и восприятия, что он и называет вернакулярным модернизмом — то есть современной культурной практикой, массовой и произведённой промышленным способом. Под классическим кинематографом Хансен подразумевает доминантные формы нарративного кино, претендующие на транскультурность и универсальность, отсылающие к, казалось бы, внеисторичным, вечным ценностям и «представлениям о красоте, пропорциональности, гармонии и равновесии» [8, р. 66]. Но, как отмечает Хансен (схожие интуиции находим и у Ф. Моретти), национальное кино возникает в сложном взаимодействии с этими классическими формами: оно использует их, но в то же время и отстраивается от них, определяя себя через отличия от культурной доминанты. Приводя в качестве примеров шанхайское кино 1930-х гг., мексиканское кино 1940-х гг. и т. д. (позднее в 1970-е гг. можно наблюдать аналогичные процессы в африканском, ирландском, китайском кинематографе), Хансен показывает, что их можно рассматривать как разные диалекты общего поля вернакулярного модернизма.

Хотелось бы подчеркнуть, что в этой концепции вернакулярное в кинематографе выявляется в качестве способа переживания и рефлексии современности средствами модернистского искусства, но не встраивается полностью в модернизм как стиль. Вернакулярные образы сами по себе рефлексивны: они не скрывают склейки, цитаты и заимствования элементов «высокого модернизма», которые используют для того, чтобы найти способ выразить конкретный, локальный культурный опыт. Исследуя американское популярное кино как вернакулярное, можно увидеть, что оно было «столь же современным, как и эксперименты «высокого модернизма», хотя его долгое время повсеместно (и опрометчиво) полагали чем-то принципиально отличным» [12, р. 167]. Концепция Хансен трактует вернакулярное как привычные, постоянно циркулирующие в сообществе образы и практики взаимодействия с искусством; это зона очень разнообразных явлений и процессов, тесно связанных с местными дискурсами и в то же время рефлексивных по отношению к ним.

Так, вернакулярное — это нечто имеющее отношение к общему языку опыта в локальной культурной ситуации. Хансен интересует не столько формальная специфика артефакта, сколько проявленный в нём способ конструирования опыта обживания пространства. Ведь в том поле «современного», в том осмыслении современности, которое производится высоким модернизмом, выразительные конструкции ощущения не вполне совпадают с локальными опытами переживания современности вне метрополии и вне

языка метрополии, там, где повседневность не полностью охвачена массовой урбанизацией, индустриальным и постиндустриальным производством. Таким образом, то искусство, которое считается «высоким», скорее предлагает нам рефлексию об опыте грядущей, воображаемой или даже нормативной современности, а в реальном локальном опыте остаётся много лакун, не нашедших выражения в этих образах. Универсальный язык классического голливудского кино (как язык имперской метрополии) разбивается на множество местных наречий в ходе рецепции, и он устроен именно так, чтобы это происходило. Это инструмент художественной рефлексии современности, который при этом не совпадает с актуальной современностью и требует локальной «настройки».

Хансен подчёркивает, что вернакулярное «играет ключевую роль в опосредовании культурных дискурсов современности и модернизации» [9, p. 12] — т. е. в опосредовании как глобальных образов воображаемой современности, так и актуальной локальной современности. Это приближенная к обыденной повседневности зона сборки, перевода и рекомбинации разных режимов современности. Вернакулярное как механизм опосредования различных режимов обживания и выражения опыта видится продуктивным инструментом для выявления таких культурных практик, которые не встраиваются ни в мейнстримную зону профессионального современного искусства, ни в чётко очерченные области тех или иных исторических и традиционных направлений, и в то же время способны создать вокруг себя сообщество зрителей и соучастников.

Важно отметить, что, несомненно, подход Хансен уходит корнями в более широкий контекст культуральных исследований и соответствует заявленному ещё социологом и теоретиком культуры Р. Уильямсом интересу к «обычному», «общему» измерению культуры. Исследуя социокультурные процессы, Уильямс предлагает условную схему культурных форм, разделяя их на остаточные, доминантные и зарождающиеся (“residual”, “dominant” и “emergent” соответственно). Остаточные формы, подчёркивает Уильямс, необходимо отличать от архаических: это формы, сложившиеся в прошлом, однако всё ещё живые и актуальные для современной культуры и при этом не переводимые на язык доминантных форм (и уже не вполне распознаваемые в доминантной оптике) [19, p. 122]. Зарождающиеся культурные формы тоже не распознаются доминантной культурой, но по другой причине — они ещё не успели до конца сформироваться, превратиться в конвенциональные культурные знаки и встроиться в культурные институты (как не успело это сделать и то сообщество или, по Уильямсу, класс, чаяниям и мировосприятию которого они отвечают). В любом современном культурном процессе значимы и остаточные, и ещё только намечающиеся аффективные формы, т. е. одновременно могут быть активными разные культурные режимы современности, подсвечивающие разные характеристики проживаемого опыта. Отметим, что остаточные и зарождающиеся формы предполагают локализованность, они тесно связаны с конкретным историческим опытом и мировосприятием. Вернакулярное ассамбляжное искусство и «стёртые», повседневные художественные практики открывают много возможностей для картирования остаточных, доминантных и зарождающихся форм в рамках той или иной конкретной культурной ситуации.

Второй теоретический акцент, обращающий на себя внимание в нашей трактовке вернакулярного, — это выразительность (или перформативность) обыденного. Пер-

формативное измерение вернакулярного становится значимым из-за особенностей бытования этих обыденных объектов и пространств, однако важно отметить, что понятие перформативности приобрело в этой теоретической области свою специфику. Сегодня анализ практик производства и использования вернакуляров всё реже следует лингвистическому подходу, который поначалу казался продуктивным фольклористам, этнографам и историкам архитектуры (в особенности это касается методологии, основанной на трансформационно-порождающей грамматике Н. Хомского и на структуралистском подходе к исследованиям языка). Эти модели подверглись критике [18, p. 41], поскольку оказались не слишком эффективны для исследования материальных объектов как социокультурных феноменов в их повседневной динамике, в контекстах их производства и восприятия. Следуя общим тенденциям в гуманитарных науках, исследователи предпринимают попытки отхода от теоретической установки на восприятие культуры как текста, как системы кодов, ожидающих дешифровки. Так, в фокусе внимания оказываются процессы выражения и воплощения (*embodiment*), через которые в событии искусства материализуются возможности, производятся среды, контексты и смыслы. В такой характеристике перформативного поворота мы ориентируемся на концепцию Д. Батлер, определяющей воплощение как «способ действия, разыгрывания и воспроизводства исторической ситуации» [6, p. 521]. Схожим образом работает с проблемой воплощения Э. Фишер-Лихте, рассматривая перформативные практики как становление материального культурного явления, создающего особую ситуацию и условия восприятия — то есть это практики, главным содержанием которых становится создание или изменение отношений между вовлечёнными сторонами (зрителями, участниками, объектами, контекстом), благодаря чему и могут стихийно производиться значения [7, p. 142–143]. Эту концептуальную рамку можно экстраполировать с актов перформанса, имеющего дело в первую очередь с человеческой телесностью, на практики обживания и трансформации повседневной материальной среды, окружающей наше тело. В вернакулярных объектах, не относящихся к доминантным культурным формам, мы можем выявить эти моменты разрыва, дестабилизации существующих систем значений и кодов, которые «обнаруживают перформативный аспект производства смысла» [11, p. 41]. Культурная форма в таком случае становится «сжатым действием», в котором свёрнута способность смыслопорождения [15, p. 172].

Возвращаясь к проблеме определения вернакулярного в культуре, подчеркнём, что выявляя в качестве существенных такие аспекты, как способность совмещения и перевода между разными режимами современности и перформативность обыденного, можно развивать конкретные аналитические инструменты для изучения вернакулярного не в качестве некоего вида объектов, а как свойства социокультурной динамики. Это подкрепляет и открывает дальнейшие перспективы тезиса историка архитектуры Д. Аптона. В работе «Сила вещей: О новых исследованиях в американской вернакулярной архитектуре» он пишет, что предпочитает рассматривать «вернакулярную архитектуру не как категорию, которой могут соответствовать лишь определённые постройки, но как подход к исследованиям архитектуры <...> инклюзивный подход к изучению любой архитектуры, в будущем позволивший бы обходиться без такого ограничивающего ярлыка, как вернакулярная архитектура» [17, p. 263–264]. Следуя этому теоретиче-

скому вектору, в заключительной части статьи мы рассмотрим несколько примеров создания любительских и аутсайдерских ассамбляжей и арт-сред, которые ныне остаются малоисследованными. Мы предпримем попытку концептуализировать вернакулярную составляющую этого средового искусства и рассмотрим, как в этих ассамбляжных пространствах вернакуляризируется представление о произведении искусства.

Понятие арт-среды, или *artist-built environment*, описывает созданные художниками-самоучками пространственные конструкции, которым свойственен существенный масштаб или обилие элементов. Их авторы зачастую не позиционируют себя как художники, скульпторы или архитекторы. Будь то арт-пространства под открытым небом или среды, возникшие в жилище автора и трансформировавшие его, творческий процесс здесь не подчинён какой-либо утилитарной цели и не следует строго определённой художественной традиции или стилю. Стихийно расположившись в пространстве практически никак не означенного повседневного (на деревенском участке, в городском дворе, на пустыре), они обладают промежуточным, «подвешенным» культурным статусом и полу-публичны (как правило, снаружи открыты взгляду случайных прохожих, а зачастую допускают и возможность проникнуть внутрь). Арт-среды — это общемировое явление, вокруг которого пока только формируется исследовательский и кураторский дискурс, однако некоторые любительские энвайронменты приобрели большую известность и занимают важное место в истории искусства (например, «Идеальный дворец» Фердинана Шеваля во Франции, «Сад камней» Нека Чанда в Индии или «Башни Уоттс» Саймона Родиа в США). Арт-среды тесно связаны с целым рядом контекстов (наивное и аутсайдерское искусство, народное искусство в его современных форматах, стрит-арт и вернакулярная архитектура) и аккумулируют локальные и общекультурные смыслы в экспериментальных формах и практиках. Однако эти сложносоставные пространственные конструкции с их «стёртой», неочевидной и проблематичной художественностью и внутренней подвижностью (автор часто расширяет или видоизменяет свою арт-среду на протяжении долгих лет) чрезвычайно трудно музеефицировать и сохранить, поэтому они зачастую находятся под угрозой разрушения.

Очевидна связь этого средового искусства с личной биографией автора, с местным культурно-историческим контекстом и локальным проживаемым опытом: эти пространства безусловно сайт-специфичны. Они создаются из подручных обыденных материалов, фрагментов вещей промышленного производства, пришедших в негодность, или ремесленных изделий, используют образы из популярной культуры и растиражированные мотивы классического или мейнстримного искусства. В ходе комбинирования различных составляющих сборки семантика заимствованных культурных форм может сохраняться (например, христианская символика в таких постройках, как «Дом Второго пришествия» Исаи Робертсона и «Замок Кано» Доминика Эспинозы), но может и рассеиваться или трансформироваться — как в «Африканской деревне в Америке» Джо Минтера, где объекты массового производства — игрушки, посуда, обувь — собираются в ассамбляж, тематизированный совершенно иначе (например, посвящённый письму Мартина Лютера Кинга из Бирмингемской тюрьмы), и элементы этой сборки не поддаются дешифровке в качестве образов, символов или составляющих художественного кода, и не предусматривают существование ключа для такой дешифровки (культурные

отсылки непрозрачны и рискуют быть случайными, а авторские комментарии и сопроводительные тексты зачастую не поясняют, а лишь дополняют арт-среду, тоже представляя собой своего рода неперебиваемые ассамбляжи). Таким образом производятся новые материальные отношения между объектами, пространственной средой, окружающими культурными контекстами, автором и зрителями/соучастниками.

Как и в случае с вернакулярной архитектурой, фотографией и другими культурными формами, упомянутыми выше, здесь возникают классификационные сложности: в силу разнородности этих явлений (по формально-стилистическим критериям они чрезвычайно различны) трудно объединить их в некую общую категорию. В то же время обозначенные нами социокультурные признаки вернакулярного в разных арт-средах тоже выражены в разной степени, поскольку эти пространственные конструкции являются пусть и непрофессиональными и неконвенциональными, но авторскими, а не анонимными произведениями — потому критерий «вернакулярности» тоже не является определяющим для того, чтобы выделить их в отдельную категорию объектов. Рассматриваемые нами объекты важны здесь не из-за соответствия их определённым признакам, а благодаря способам работы с локальным проживаемым культурным опытом, которые каждый из них предлагает. Они подразумевают актуальное присутствие (и автора, и зрителя/соучастника) в арт-среде с её особой размерностью, атмосферой и контекстом, а также взаимодействие субъектов со средой, для которого нет готовых сценариев: даже если ассамбляж собирается из захваченных культурных форм или их фрагментов, они утрачивают конвенционально атрибутированное значение и создают сборку, в которой могут производиться новые значения, рефлексивные по отношению к прежним. Эта рефлексивность минимальна, что позволяет ей продолжать функционировать в режиме узнавания — что происходит, скажем, во многих советских и российских арт-средах, которые предлагают нам разные варианты смещённости относительно режимов советской и постсоветской современности. Один из известнейших примеров — дом Сергея Кириллова в д. Кунара Свердловской области, изба, преобразованная хозяином-кузнецом с использованием мотивов традиционной домовой резьбы, советской официальной символики и лозунгов, а также элементов советского китча (например, образов из кустарных открыток). Попытка перевести эти мотивы на некий общий художественный язык с помощью объединяющего цветового решения и повторяемости элементов во многом остаётся незавершённой: зритель может легко распознать ассамбляжность и комбинаторность постройки, и составляющие этой сборки остаются остранёнными, однако удаётся создать общую гетерогенную среду, пространство для взаимодействия этих столь по-разному современных составляющих. Арт-среда выступает как конструкция ситуации, в которой могло бы проявиться это взаимодействие, но для этого необходим зритель/соучастник, который тоже был бы современен этому опыту и распознал бы его как возможный режим современности. В этом отношении можно сказать, что создание и восприятие арт-среды ориентировано на производство воображаемой общности субъектов, разделяющих тот или иной опыт.

С воображаемостью связана пластичность, нестабильность арт-сред как художественных явлений: это не места рождения культурной идентичности. Этому способствует и специфический формат их публичности: с одной стороны, любительская арт-

среда, как правило, не герметична и открыта для зрителя, с другой — не маркирована как публичное место или место искусства; она требует быть обнаруженной, требует активизации внимания случайного прохожего. Мы можем описать эти знаковые отношения не как коммуникацию, а как вызов («... своего рода вызов, соблазн или игра, которые вызывают к жизни нечто более значительное. Коммуникация же по своему определению лишь обеспечивает отношения между теми вещами, которые уже существуют. Она не помогает появиться новому. Более того, она стремится поддерживать равновесие» [5, р. 24]). Функционирование таких российских арт-сред, как, например, инвайронменты самарского художника Александра Емельянова или «Музей под открытым небом» Павла Гилёва (д. Сулём Свердловской области) можно охарактеризовать как своего рода «партизанские» музеи, раскодирующие захваченные ими формы: формы «музейной» культуры, рассчитанной на широкую публику, и представления о том, что такое произведение искусства. Арт-среда позиционируется как произведение в привычном нам смысле, т. е. как объект искусства, имеющий границы, отделяющие его от не-искусства, как упорядоченное единство с внутренней композицией. Но при этом среда функционирует в первую очередь не как целостный единичный объект-организм, а как практика — вернакулярная практика обживания пространства, задействующая семантически нагруженные артефакты и формы, на которых есть следы предыдущего культурного использования. И существенным здесь видится не столько их семантическое богатство и культурная значимость, сколько степень близости локальному опыту (точно так же, как, скажем, для наивного копирования выбираются не наиболее значительные и искусные произведения мировой живописи, а те, которые чаще воспроизводились в иллюстрированных журналах, открытках и на обёртках кондитерских изделий и потому были лучше знакомы местному сообществу).

Критический, рефлексивный аспект бытования арт-сред выражается в их способности проблематизировать представления об искусстве как таковом и о произведении искусства, создавая открытое и нестабильное пространство для сомнения и неожиданности, для производства и перепроизводства локальных культурных значений. Предложенная в статье концептуальная рамка призвана поддержать исследовательские и кураторские проекты, работающие с проявлениями вернакулярного в искусстве — с пространствами и объектами, открывающими возможность встречи проживаемого опыта и общих, узнаваемых культурных форм в разных режимах современности.

Литература

1. Ретина Е. А., Романова Д. Н. Эволюция профессионального интереса к феномену анонимного языка в аксиологическом аспекте // Градостроительство и архитектура. — 2017. — Т. 7, № 1. — С. 87–93.
2. Смирнов А. В. Искусство городских дворов: специфика явления и перспективы изучения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С. В. Малцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. — С. 600–608.
3. Суворова А. А. Тактики «маргиналов»: к проблеме методологии аутсайдерского искусства (постсоветский кейс) // Журнал исследований социальной политики. — 2018. — Т. 16, № 2. — С. 237–250.
4. Христофорова О. Б. Опознать беса. Часть I: Вернакулярные теории болезней и методы символического лечения // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 5 / Отв. ред. и сост.: Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. — М.: «Индрик», 2016. — С. 259–275.

5. *Baudrillard J.* Revenge of the Crystal: An Interview with Jean Baudrillard by Guy Bellavance // *Baudrillard J.* Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and its Destiny, 1968–1983. — London: Pluto, 1990. — P. 15–34.
6. *Butler J.* Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // *Theatre Journal*. — 1988. — Vol. 40, no. 4. — P. 519–531.
7. *Fischer-Lichte E.* The Transformative Power of Performance. — London and New York: Routledge, 2008. — 232 p.
8. *Hansen M.* The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism // *Modernism / Modernity*. — 1999. — Vol. 6, no. 2. — P. 59–77.
9. *Hansen M.* Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism // *Film Quarterly*. — 2000. — No. 54.1 — P. 10–22.
10. *Hutchinson E.* Responses to a questionnaire // *History of Photography*. — 2000. — Vol. 24, no. 3. — P. 229–231.
11. *Jones A.* Art History/Art Criticism: Performing Meaning // *Performing the Body, Performing the Text* / Ed. by A. Jones and A. Stephenson. — London and New York: Routledge, 1999. — P. 39–41.
12. *Lacey K.* Radio's Vernacular Modernism: The Schedule As Modernist Text // *Media History*. — 2018. — No. 24 (2). — P. 166–179.
13. *Oliver P.* Dwellings: The House Across the World. — Oxford: Phaidon, 1987. — 288 p.
14. *Rapoport A.* Vernacular Architecture and the Cultural Determinants of Form // *Buildings and Society* / Ed. by A. King. — London: Routledge and Keegan Paul, 1980. — P. 283–305.
15. *Richardson M.* The Artefact as Abbreviated Act: A Social Interpretation of Material Culture // *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression* / Ed. by I. Hodder. — London, UK: Unwin Hyman, 1989. — P. 172–177.
16. *Spaces of Vernacular Creativity: Rethinking the Cultural Economy* / Ed. by T. Edensor, D. Leslie, S. Millington, N. Rantisi. — London: Routledge, 2015. — 286 p.
17. *Upton D.* The Power of Things: Recent Studies in American Vernacular Architecture // *American Quarterly*. — 1983. — No. 35 (3). — P. 262–279.
18. *Williams M. A., Young M. J.* Grammar, Codes, and Performance: Linguistic and Sociolinguistic Models in the Study of Vernacular Architecture // *Perspectives in Vernacular Architecture*. — 1995. — Vol. 5. — P. 40–51.
19. *Williams R.* Marxism and Literature. — New York: Oxford University Press, 1977. — 226 p.

Название статьи. Вернакулярное в культуре: общий язык локального опыта

Сведения об авторе. Володина, Александра Владимировна — кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 109240. sasha.volodina@gmail.com ORCID: 0000-0002-8685-321X

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению теоретического потенциала различных подходов к исследованиям «вернакулярного» в культуре, позволяющим выявить, каким образом универсальный, казалось бы, язык массовой и мейнстримной культуры преломляется в локальном повседневном опыте. Проследив историю развития термина «вернакулярное», можно увидеть, что зачастую он использовался описательно (к примеру, как тип архитектуры, созданной без участия профессиональных зодчих), но впоследствии диапазон его применения был расширен. Понятие вернакулярного оказалось эффективным инструментом для выявления стихийно складывающихся, пластичных и «промежуточных» способов бытования искусства и культуры. Эта трансформация термина иницирована такими теоретиками и историками культуры, как П. Оливер, Д. Аптон, Э. Хатчинсон и М. Хансен. Вернакуляры в этих подходах трактуются как привычные образы и практики взаимодействия с искусством, тесно связанные с местными дискурсами и в то же время рефлексивные по отношению к ним. Таким образом, в анализе вернакулярного мы имеем дело не столько с формальными характеристиками, присущими объекту, сколько со свойствами отношений создателей/потребителей с культурными формами. Именно поэтому видится продуктивным сфокусироваться не на вернакулярном искусстве как определённой области культуры, а на вернакулярном в искусстве и культуре, то есть на вернакулярных возможностях социокультурной механики. В этой теоретической рамке становятся особенно видимыми два аспекта культурных практик: способность совмещения и перевода между разными режимами современности и выразительность, или перформативность, обыденного, которые подробно рассматриваются в статье. Заключительная часть статьи посвящена практикам создания любительских и аутсайдерских ассамбляжей и арт-сред: предпринята попытка концептуализировать вернакулярную составляющую этого

средового искусства и проследить, как в этих ассамбляжных пространствах вернакуляризируется представление о произведении искусства.

Ключевые слова: вернакулярное, массовая культура, искусство самоучек, средовое искусство, арт-среда, ассамбляж, перформативность, Хансен, Уильямс, Аптон

Title. The “Vernacular” in Culture: Common Language of Local Experience

Author. Volodina, Alexandra V. — Ph. D., researcher. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya ul., 12/1, 109240 Moscow, Russian Federation. sasha.volodina@gmail.com ORCID: 0000-0002-8685-321X

Abstract. This paper examines the theoretical potential of the various approaches to the studies of the “vernacular” in art and culture, which help to analyze how the seemingly universal language of mass and mainstream culture is interpreted in local everyday experience. The author traces the history of the term “vernacular” as it expanded from mostly descriptive (being used to characterize buildings created without a professional architect) to a more critical approach. This opened new possibilities to study the accidental, fluid, and “mediating” ways of practicing and perceiving the art. Such transformation of the term was initiated by scholars D. Upton, P. Oliver, E. Hutchinson, and M. Hansen. Vernaculars are reflexive images able to theorize about local cultural experience, and the research tends to focus not on the vernacular art per se but on the vernacular in art: i.e. not the formal specificity of the artifact but the relations with the cultural forms and the site-specific lived experience. This theoretical frame of the “vernacular” provides us with two important aspects of cultural practices: the ability to translate and combine different modes of contemporaneity and the performativity of the ordinary. The final part of the paper is dedicated to the research of the environments and assemblages made by self-taught artists. The author attempts to conceptualize the “vernacular” in these assemblages and to show how they vernacularize the very notion of the work of art.

Keywords: vernacular, mass culture, self-taught art, environmental art, artist-built environment, assemblage, performativity, Hansen, Williams, Upton

References

Baudrillard J. *Revenge of the Crystal: An Interview with Jean Baudrillard by Guy Bellavance. Baudrillard J. Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny, 1968–1983.* London, Pluto Publ., 1990, pp. 15–34.

Butler J. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.* *Theatre Journal*, 1988, vol. 40, no. 4, pp. 519–531.

Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance.* London and New York, Routledge Publ., 2008. 232 p.

Hansen M. *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.* *Modernism / Modernity*, 1999, vol. 6, no. 2, pp. 59–77.

Hansen M. *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism.* *Film Quarterly*, 2000, no. 54–1, pp. 10–22.

Hutchinson E. *Responses to a Questionnaire.* *History of Photography*, 2000, vol. 24, no. 3, pp. 229–231.

Jones A. *Art History — Art Criticism: Performing Meaning. Performing the Body, Performing the Text.* London and New York, Routledge Publ., 1999, pp. 39–41.

Khristoforova O. B. *To Identify the Demon. Part 1: Vernacular Theory of Disease and Methods of Symbolic Treatment.* In *Umbrā: Demonologīia kak semioticheskaia sistema. Al'manakh (In Umbrā: Demonology as a Semiotic System: Almanac)*, iss. 5. Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 259–275 (in Russian).

Lacey K. *Radio's Vernacular Modernism: The Schedule As Modernist Text.* *Media History*, 2018, no. 24 (2), pp. 166–179.

Oliver P. *Dwellings: The House across the World.* Oxford, Phaidon Publ., 1987. 288 p.

Rapoport A. *Vernacular Architecture and the Cultural Determinants of Form. Buildings and Society.* London, Routledge and Keegan Paul Publ., 1980, pp. 283–305.

Repina E. A.; Romanova D. N. *Evolution of Professional Interest for Anonymous Language Phenomenon. Gradostroitel'stvo i arkhitektura (Urban Construction and Architecture)*, 2017, vol. 7, no. 1, pp. 87–93 (in Russian).

Richardson M. The Artefact as Abbreviated Act: A Social Interpretation of Material Culture. *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression*. London, UK, Unwin Hyman Publ., 1989, pp. 172–177.

Smirnov A. V. The Vernacular Art in Urban Space: The Characteristics of the Phenomenon and the Prospects of Study. Maltseva S.; Stanyukovich-Denisova E.; Zakharova A. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 8*. St. Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2018, pp. 600–608. DOI: 10.18688/aa188-6-59 (in Russian).

Edensor T.; Leslie D.; Millington S.; Rantisi N. (eds.). *Spaces of Vernacular Creativity: Rethinking the Cultural Economy*. London, Routledge Publ., 2015. 286 p.

Suvorova A. A. Tactics of “Marginals”: The Issue of Methodology in Analysing Outsider Art in the Case of the Post-Soviet Space. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noi politiki (The Journal of Social Policy Studies)*, 2018, vol. 16, no. 2, pp. 237–250 (in Russian).

Upton D. The Power of Things: Recent Studies in American Vernacular Architecture. *American Quarterly*, 1983, no. 35 (3), pp. 262–279.

Williams M. A.; Young M. J. Grammar, Codes, and Performance: Linguistic and Sociolinguistic Models in the Study of Vernacular Architecture. *Perspectives in Vernacular Architecture*, 1995, vol. 5, pp. 40–51.

Williams R. *Marxism and Literature*. New York, Oxford University Press Publ., 1977. 226 p.