УДК 130.2

DOI: 10.17223/22220836/32/24

А.О. Теплякова

ЗИН-КУЛЬТУРА КАК ПРАКТИКА ФОРМИРОВАНИЯ МИКРОСОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье рассматривается зин-культура до эпохи Web 2.0. Раскрывается понятие зина, зин-культуры, а также особенности её содержания и форм в исторической ретроспективе. Показывается, как практика зин-культуры акцентирует значимость отдельной личности как центра культурного производства, что противопоставлено формализованному институционализированному подходу, и выявляется ее влияние на формирование идентичности участников сообщества.

Ключевые слова: зин-культура, микросоциальная идентичность, печатный зин, DIY.

Одним из первых уровней социальной идентификации является принадлежность к чему-либо, так называемая микросоциальная идентичность, формируемая через круг общения, в котором проявляется индивидуальность [1]. Довольно традиционным для формирования и проявления идентичности является принадлежность к какому-либо сообществу, субкультуре. В данной статье анализируется сообщество зин-культуры, представляющей собой плодотворную почву для самовыражения. Цель – представить зин-культуру как современную практику формирования групповой идентичности.

Поскольку тема зин-культуры недостаточно проработана в русскоязычных исследованиях, для начала необходимо обратиться к дефиниции данного понятия, его формам и содержаниям в исторической ретроспективе.

В большинстве западных стран широкое распространение получила практика создания зинов (zine). Слово «Zine» произошло от сокращения «magazine» («журнал») или fanzine («фанатский журнал»). В русский язык и ряд других европейских языков слово вошло в обиход в калькированном варианте. В основе создания зинов лежит этика DIY (от англ. «do-it-yourself – «сделай сам»).

Как пишет Стивен Данкомб (Stephen Duncombe) в авторитетном исследовании об истории зинов в субкультурах – «Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture», зины это – «некоммерческие, непрофессиональные журналы малого тиража, которые их создатели создают, публикуют и распространяют самостоятельно» [2. Р. 11].

Элисон Пьепмайер (Alison Piermeier) связывает зины с другими историческими практиками самостоятельных публикаций и самовыражения, таких как альбомы для вырезок, радикальные манифесты и информационные бюллетени различных сообществ. Пьепмайер пишет, что каждый из этих жанров документов имеет сходные качества: они «создаются вручную, воспроизводятся в небольшом количестве и распространяются в тесных кругах» [3. Р. 39].

Что касается материального воплощения, как правило, зины – это мало-страничные издания, в среднем количество страниц варьируется от 8 до 48. Большинство из них имеет формат А5 или А6, что объясняется печатью на

бумаге форматом А4 с последующим складыванием листа вдвое или вчетверо соответственно. Зины, сделанные из одного листа бумаги, не требуют скрепления, те, что изготавливаются из большего количества листов, либо подшиваются нитками, либо скрепляются металлическими скобами, либо корешок проклеивается.

Практика создания зинов имеет корни в фанатской среде. В 1920–1930-е гг. поклонники научной фантастики выпускали «фэнзины» (фанатские журналы), содержащие их собственные истории по мотивам любимых произведений (фанфикшн), которые затем обменивали или продавали в сообществе за символическую цену. Эти фэнзины также содержали обширные разделы читательских писем, которые позволяли поклонникам общаться друг с другом на страницах этих журналов или посредством обмена почтовыми адресами.

В конце 1970-х гг. субкультура панков переняла эстетику и техники DIY, создавая собственные зины. В основном первые панк-зины тяготели к периодике и коллективной работе над ними. Основными темами тогда являлось обсуждение творчества музыкальных групп, т.е. фанатское мнение, поэтому и название этих печатных практик поначалу оставалось «фэнзин», которое в дальнейшем редуцировалось до «зин».

Первым панк-зином принято считать «Punk Magazine», который выпускался в Нью-Йорке в середине 1970-х гг. и был посвящен первым панк-группам («Ramones», «Patti Smith» и др.). Первый британский панк-зин «Sniffin' Glue» стал выпускать в 1976 г. Марк Перри, впоследствии основавший панк-группу «Alternative TV». На страницах пятого номера этого зина автор одним из первых выразил этику DIY, бросив вызов читателям: «Все вы, кто читает «Sniffin' Glue», не будете в восторге от того, что мы пишем. Уходите и начинайте делать свои собственные фэнзины» [4. Р. 230].

Исследователь постсоветской панк-субкультуры О. Аксютин выделяет в качестве первых зинов на территории бывшего СССР: «Бегимец» из Риги (1993), «Play Hooky!» из Кирова (1995), «Плюсминусбесконечность» (1996) и «Эхокамеру» (1998) из Волжского, Волгоградской области, «Punk Hardcore Magazine» и «Взорванное небо» из Москвы (1997), «Yes Future» из Татарска, Новосибирской области (1998), «Xerotika» из Гусева, Калининградской области (1998) и «Ножи и вилки» из Санкт-Петербурга (1998), многие из которых имели продолжительную историю выпуска [5].

Зины создавались панками для панков и затрагивали множество тем, касающихся различных общественных проблем, музыки, в том числе были распространены жанр интервью с музыкантами, обзорные статьи на новые треки и альбомы и прошедшие концерты. Все это указывало на активность и критическое мышление, поскольку вовлекало читателя в творческий процесс, провоцируя рефлекссию, в отличие от пассивности и бездумного восприятия в господствующей культуре.

Вслед за панк-субкультурой многие другие сообщества за последние десятилетия также подхватили практику создания зинов, среди них: футбольные фанаты, феминистки третьей волны, представители сексуальных меньшинств, анархисты, «зеленые» и многие другие.

Рассмотрим процесс создания зинов более подробно. Чаще всего зины создаются авторами без каких-либо формальных знаний в области издательской деятельности, вследствие чего часто реализуют «эстетику беспорядоч-

ности», руководствуясь DIY-принципом «cut and paste»¹, когда из разных печатных источников вырезаются фрагменты, служащие материалом для зина.

Можно сказать, что этот принцип восходит еще к художественным экспериментам Ситуационистского Интернационала, к практикам так называемых «détournement» (искажение, переворачивание), смысл которых состоял в использовании уже созданных культурных объектов, которые при изменении контекста приобретали противоположный, деконструктивный смысл.

При создании зина автор использует собственные навыки и все доступные средства: советы и консультации в сообществе, различные мастер-классы и советы, которые дают авторы в зинах. Анна Полетти (Anna Poletti) подчеркивает, что «все читатели зина позиционируются как потенциальные зинмейкеры» [6. Р. 62]. Одним из способов достижения такого позиционирования является попытка вдохновить, обучить и побудить читателя заниматься производством зинов посредством рассказов о том, как определенные зины замотивировали и вдохновили других на собственное производство зинов. Полетти называет эти истории «рассказами о вдохновении». По её утверждению, у таких историй есть важная функция – демистификация для читателя сложности процесса изготовления зинов [Ibid. Р. 65].

Таким образом, само зин-сообщество постоянно воспроизводит ключевую идею о том, что каждый может самостоятельно заниматься творческим процессом, что зины представляются свободным пространством для самовыражения, не ставящим никаких границ.

Также такая хаотичная эстетическая форма зинов и то, как они производятся, служат иллюстрацией зин-сообщества в целом, для которого характерно отсутствие иерархичности, строгой системы. Описанный способ производства разрушает границы, разделяющие профессиональное и любительское культурное производство. Стивен Данкомб пишет: «В условиях все большего нарастания профессионализма в мире культуры, производители зинов несомненно являются любителями. Своей практикой размывания границ между производителем и потребителем они бросают вызов дихотомии между активным творцом и пассивным зрителем, которая характеризует нашу культуру и общество» [2. Р. 33].

Зины часто имеют сходство с размноженным фотокопировальным способом скрапбук-альбомом², а не с тем, что принято идентифицировать как «публикацию»: создатели могут заимствовать, комментировать и повторно печатать изображения, тексты и другие материалы, защищенные авторским правом. Этот метод иллюстрирует главную составляющую основ зин-культуры – пренебрежение к институциональным правилам и профессиональным методам.

Данкомб видит в практике зин-мейкинга «радикально демократичный и партисипаторный идеал того, чем культура и общество могут быть... должны быть» [Ibid. Р. 7]. Участвовать в деятельности зин-сообщества, чтобы стать его частью, можно либо путем создания или распространения зинов, либо помогая и взаимодействуя с теми, кто их создает. Этот формат со-участия и со-производства является важной составляющей зин-культуры, как пишет Жюли Бартель (Julie Bartel), «идея о том, что каждый может что-то изменить,

¹ «Cut and paste» – в пер. с англ. дословно: «вырезать и вставить» или «вырежи и наклей».

² Альбом для наклеивания вырезок.

что каждое мнение или опыт имеет значение, что у каждого участника есть власть, является основой зин-культуры. Акт публикации зина – это, в какой-то мере, политический акт сам по себе» [7. Р. 19].

Таким образом, процесс производства зинов является неиерархическим, сетевым пространством без строго регламентированных правил и ролей, коллективно определяемых в процессе производства только самими производителями и теми, кто с ними взаимодействует. Подобно тому, как вид зинов сам по себе указывает на отсутствие у создателей профессиональных навыков и методов, контекст и культура, в которых они созданы, подчеркивают важность того, что зины формируются и редактируются всеми участниками процесса, а не только теми, кто обладает навыками, знаниями и культурным капиталом, которые так важны в профессиональном книгоиздании и прессе.

Такая позиция с явной контркультурной направленностью также указывает на то, что зин-культура в целом осуждает основные средства массовой информации за недооценку личных свидетельств событий, за стратегию реагирования, в центре которой должна находиться важность мнения любого человека, его «повседневного голоса», а не одностороннее освещение событий. Поэтому, как пишет Данкомб, «личный (персональный) зин – это голос демократии: свидетельство неосвещенного мнения, неслышанное – от каждого человека... зины – иллюстрация противоречий в обществе» [2. Р. 29]. Такая значимость отдельной личности как центра культурного производства выступает в качестве символического опровержения формализованного, институционализированного и структурного подхода основного культурного производства. В процессе создания своих публикаций без большого количества ресурсов, поддержки со стороны других людей, необходимых навыков и формальной аттестации и регистрации, которых требует индустрия, создатели зинов деконструируют основные убеждения о том, что такое культура, кому разрешено в ней участвовать и как ее следует создавать.

Зины часто выражают сильное отвращение к общественному «мейн-стриму» и централизации искусства. Стивен Данкомб характеризует важность зин-культуры по отношению к тем, кто находится на периферии: «В эпоху, отмеченную быстрой централизацией корпоративных СМИ, зины сделаны на кухонном столе, они независимы и локализованы, их можно найти на окраинах города, в пригородах и небольших городах по всей территории США. Зины будут прославлять любого человека, в отличие от мира знаменитостей» [Ibid. Р. 7]. Далее он описывает содержательную часть зинов, которая «несет в себе честность, доброту, гнев, которые невозможно встретить в коммерческих изданиях».

Концепция DIY и контркультурная стратегия также влияют на то, как зины циркулируют внутри субкультуры. Зин-мейкеры являются не просто создателями, а также теми, кто управляет распространением и дистрибуцией тиража по социальной сети сообщества – как индивидуально, так и через «дистро»¹, информационные ресурсы и другие проекты или фестивали, свя-

¹ Дистро (от англ. distro) – система дистрибуции в панк-движении – сеть распространения различной DIY-продукции, включающая в себя аудио- и видеозаписи групп, печатные издания (фэнзины, книги, брошюры), атрибутику (футболки, нашивки, значки, наклейки и пр.). Дистро является уникальным средством коммуникации, распространяющим DIY-продукцию в обход официальных, коммерческих структур.

занные с зин-культурой. Как пишет Джесси Лимн (Jessie Lymn), важны не только сами зины, но и то, «как они существуют в сообществах... как люди, которые пишут их, часто являются продюсерами, дистрибьюторами, коллекционерами и потребителями – производство и дальнейший жизненный цикл зина не разделимы» [8. Р. 45]. Создатели зинов, таким образом, не только контролируют содержание своих журналов, но и то, кто будет иметь к ним доступ.

Поскольку форматы распространения зинов позволяют в определенной степени контролировать читательскую аудиторию, трудно рассматривать их как полностью общедоступные и / или опубликованные или изданные документы. Как пишет Рэд Чиджей (Red Chidgey), такие методы циркуляции продукции выступают «в качестве сети безопасности, предоставляющей авторам зинов больше свободы высказываться об их личной жизни, зная при этом, что их самораскрытие останется недоступным для широкой общественности или их ближайших родственников» [9. Р. 6]. Эти методы не только позволяют создателю контролировать, кто получает доступ к их работам, но также обеспечивают защиту анонимности, необходимой, чтобы выражать и публиковать свое мнение.

Владлен Тупикин, один из российских зин-мейкеров, выпускающих зины с 1987 г., так описывал опыт обмена панк-зинами: «Обычно кто-то приезжает в другой город – на концерт, конференцию, в гости – и привозит с собой Что-то – пачку отскеренных или отпечатанных на плохом ризографе листов, результат чьих-то раздумий о своей судьбе и о судьбах родины, крик о помощи, закодированный и отправленный в безвоздушное пространство, или просто какой-то веселый бред, сочиненный в минуты праздности. Эта пачка листов попадает к кому-то, и тот либо хоронит ее у себя в углу, либо пускает дальше – совсем как когда-то, в 70-е...» [10]. Автор, таким образом, также акцентирует проблему большого размера нашей страны, из-за чего в 1990-е – начале 2000-х гг. было довольно сложно получить какой-либо зин, а зачастую даже узнать о нем не представлялось возможным. В связи с этим в зинах на постсоветском пространстве успешно закрепились и западная практика взаимного цитирования, и упоминания в обзорах: во многих зинах велись колонки с подробной информацией о других изданиях с указанием адреса и даже отводились целые разделы с рецензиями.

Таким образом, сеть, возникшая в среде зин-культуры, создает и поддерживает сообщество и пространство, в котором часто маргинализированные группы (будь то феминистки, сексуальные меньшинства, анархисты или любая другая маргинальная группа) способны обмениваться опытом, идеями и ресурсами.

Создатели зинов могут никогда не встретиться в реальности, в основном они взаимодействуют посредством писем или комментариев в журналах. Это позволяет участникам поделиться своим негативным или травматичным опытом переживания повседневности. Вследствие этого образуются прочные социальные связи между создателями и читателями зинов. В то же время это побуждает и ранее пассивных участников коммуникации на активные действия по созданию личных зинов.

Таким образом, проведенный анализ истории зин-сообщества, а также способов производства и циркулирования зинов позволяет сделать следую-

ший вывод: зин-культура является неиерархической системой, в которой любой участник может включиться в процесс зин-производства. Отсутствие регламентации действий и осуждения со стороны сообщества, как фактора внешнего контроля – с одной стороны, и возможность регулировать доступность читательской аудитории к своему зину – с другой, делают практику зин-мейкинга свободным пространством для общения единомышленников и плодотворного выражения индивидуальности, что в результате обуславливает особенности микросоциальной идентичности субъектов зин-культуры.

Литература

1. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.
2. Duncombe S. Notes From Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture. Portland : Verso, 1997. 240 p.
3. Piepmeyer A. Girl Zines: Making Media, Doing Feminism. New York : NYU Press, 2009. 264 p.
4. Savage J. England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. L. : Faber and Faber, 1991. 656 p.
5. Аксюткина О.А. Если я не могу танцевать, это не моя революция! DIY панк/хардкор сцена в России. М. : Нота-Р, 2008. 335 с.
6. Poletti A. Intimate ephemera: Reading young lives in Australian zine culture. Melbourne : Melbourne University Press, 2008. 310 p.
7. Bartel J. From A to Zine: Building a Winning Zine Collection in Your Library. Chicago : American Library Association, 2004.
8. Lynn J. The Zine Anthology as Archive: Archival Genres and Practices // Journal Archives and Manuscripts. 2013. Vol. 41 (1).
9. Chidgey Red. The Resisting Subject: Per-zines as life story data // University of Sussex Journal of Contemporary History. 2006. Vol. 10.
10. Тупикин В. Самиздат после перестройки // Журнал «Неволя» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.index.org.ru/journal/13/tupikin1301.html> (дата обращения: 08.08.2018).

Anastasia O. Teplyakova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: castalia@inbox.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 32, pp. 247–253.

DOI: 10.17223/22220836/32/24

ZINE-CULTURE AS A PRACTICE OF FORMATION OF SOCIAL MICRO-IDENTITY

Keywords: zine-culture; microsocial identity; printed zine; DIY.

The article discusses the zine-culture before the era of Web 2.0. The word “Zine” comes from the abbreviation “magazine” or “fanzine” (“fan magazine”). In the Russian language and a number of other European languages, the word came into use in the tracing variant. At the heart of the creation of zine is DIY ethics (“Do-it-yourself”). Zines are non-commercial, nonprofessional journals with small circulation, which their creators create, publish and distribute by themselves.

The practice of creating zines has roots in the fan community. In the late 1970s, the punk subculture adopted aesthetics and DIY techniques and created their own zines. Zines was created by punks for punks and covered many topics related to various social issues, music, including the genre of interviews with musicians, review articles on new music tracks and albums, and concerts. All this indicated activity and critical thinking, since it involved the reader in the creative process, provoking reflection, oppose passivity and thoughtless perception in the dominant culture.

The production process of zines is a non-hierarchical network space without strictly regulated rules and roles that are collectively defined in the production process only by the producers themselves and those who interact with them. Just as the type of Zines indicates the lack of professional skills and methods of the creators, the context and culture in which they are created emphasizes the importance of the fact that Zines are formed and edited by all participants in the process, and not only by those

with skills knowledge and cultural capital that are so important in professional publishing and the press.

The network within the subculture allows you to define reader access to zines. This allows achieving safety and gives to zine-makers more freedom to speak about their personal lives, knowing that their self-disclosure will remain inaccessible to a wide audience. Thus, the network that has emerged in the zine-culture environment creates and supports a community and space in which often marginalized groups (feminists, sexual minorities, anarchists, or any other marginal group) are able to exchange experiences, ideas and resources.

Thus, the lack of regulation of actions and condemnation from the community as a factor of external control – on the one hand, and the ability to regulate the accessibility of the readership to their zine – on the other, make the practice of zine-making free space for communicating like-minded people and productive expression of individuality, which as a result, it determines the features of the microsocial identity of the subjects of the zine-culture.

References

1. Budenkova, V.E. & Savelyeva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/21/4
2. Duncombe, S. (1997) *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Portland: Verso.
3. Piepmeier, A. (2009) *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York: NYU Press.
4. Savage, J. (1991) *England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber and Faber.
5. Aksyutina, O.A. (2008) *Esli ya ne mogu tantsevat', eto ne moya revolyutsiya! DIY punk/khardkor stse-na v Rossii* [If I can't dance, this is not my revolution! DIY punk / hardcore scene in Russia]. Moscow: Nota-R.
6. Poletti, A. (2008) *Intimate ephemera: Reading young lives in Australian zine culture*. Melbourne: Melbourne University Press.
7. Bartel, J. (2004) *From A to Zine: Building a Winning Zine Collection in Your Library*. Chicago: American Library Association.
8. Lymn, J. (2013) The Zine Anthology as Archive: Archival Genres and Practices. *Journal Archives and Manuscripts*. 41(1). pp. 45. DOI: 10.1080/01576895.2013.769861
9. Chidgey, R. (2006) The Resisting Subject: Per-zines as life story data. *University of Sussex Journal of Contemporary History*. 10. p. 6.
10. Tupikin, V. (n.d.) *Samizdat posle perestroyki* [Samizdat after the Perestroika]. [Online] Available from: <http://www.index.org.ru/journal/13/tupikin1301.html>. (Accessed: 8th August 2018).