

С.И. Поляков

МАСТЕР ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ

Ключевые слова: сцена, постсубкультурный подход, историческая реконструкция, профессионализация, ремесло

В данной статье на материале 10 неструктурированных биографических интервью с позиций постсубкультурного подхода рассматривается профессионализация ремесел в контексте средневековой исторической реконструкции. Историческая реконструкция предоставляет участникам возможность экстраординарного, трансгрессивного опыта через переодевание и практики эстетизированного насилия. В современном мире трансгрессия проблематизируется и маргинализируется как девиантное поведение. Для преодоления разрыва между сценой и обычной жизнью реконструкторы стремятся “нормализовать” свое участие в исторической реконструкции, сделать его непроблематичным, когерентным с легитимными формами взросления и социализации. Одной из возможных траекторий нормализации в рамках реконструкторской сцены является профессионализация ремесленного потребления, превращение экономической практики самообеспечения в профессию, а ремесленника-потребителя – в мастера.

Эта статья написана на материале исследовательского кейса “Мастера исторической реконструкции”, выполненного в рамках коллективного проекта Центра молодежных исследований НИУ ВШЭ “Работа и потребление в жизни российской молодежи: сравнительный анализ сельского и городского опыта”.

Историческая реконструкция как относительно самостоятельный жанр досуга зародилась в Англии и США в 1930-е годы. Превращение ее из элитарного хобби для профессиональных историков и коллекционеров антиквариата в массовый феномен произошло в конце 1990-х – начале 2000-х годов (Agnew 2010). Примерно в тот же период происходит ферментация реконструкторских сообществ и на постсоветском пространстве.

Историческая реконструкция выступает как “зонтичный” термин для обозначения культурных практик скрупулезного воспроизводства материальных условий жизни в прошлом, а также возникающей на основе этих практик социальности. Каждый реконструктор должен обладать набором (“комплексом”) реплик исторических предметов – “артефактов” – с тем, чтобы адекватно репрезентировать свой исторический типаж. Постоянная потребность в пополнении и обновлении “комплекса” выступает стимулом для развития кустарных производств оружия, доспехов, обуви, одежды, предметов исторического быта. С момента возникновения и до сегодняшних дней экономика артефактов функционирует как DIY-экономика (“экономика сделай-сам”), которая опирается на неформальные сетевые структуры производства/распространения/потребления материальных маркеров идентичности внутри “своего” круга и характеризуется размытостью ролей производителя/потребителя. Тем не менее, в рамках этой экономики можно выделить сравнительно небольшую группу производителей, сумевших превратить изготовление

Святослав Игоревич Поляков | <http://orcid.org/0000-0003-0652-6364> | wek.spb@gmail.com | младший научный сотрудник Центра молодежных исследований | Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики” (Санкт-Петербург) (ул. Седова 55/2, Санкт-Петербург, 193171, Россия)

“артефактов” в постоянное занятие и источник дохода. Как правило, это либо действующие участники, либо “ветераны”, которые увлеклись реконструкцией еще в студенческом возрасте, специализируются в определенном ремесле и, по общему признанию, достигли в нем совершенства.

На примере мастеров исторической реконструкции мы рассматриваем профессионализацию “субкультурной” деятельности в двух значимых контекстах. Во-первых, это контекст всей жизни — мир дома, работы и учебы: повседневные практики и взаимодействия, выступающие общим жизненным фоном как для “субкультурной” молодежи, так и для их “нормальных” сверстников. Можно согласиться с Е. Омельченко, что “какой бы субкультурной ни была группа, ее члены проживают в коллективах лишь часть своей жизни. Каждый юноша или девушка, будь они *продвинутыми* или *обычными/нормальными*, сталкиваются с давлением общих проблем — отчуждения, исключения, бесправия, увеличения рисков, таких как болезнь, безработица, материальные лишения...” (Омельченко 2006: 131), и, добавим, с нормативным давлением, сопровождающим социальный переход от молодости к взрослости. Во-вторых, это социальный мир исторической реконструкции как относительно автономная система норм, ценностей, авторитетов, легитимных стратегий социализации и карьеры.

Эмпирическую базу для статьи составили 10 неструктурированных биографических интервью с мастерами исторической реконструкции Санкт-Петербурга (8 мужчин и 2 женщины), собранных для магистерского диссертационного проекта в 2014–2015 гг.

В качестве исследовательской стратегии было выбрано изучение отдельного случая (case-study). Ориентирами при составлении выборки служили три основных критерия, определенные в ходе пилотажного интервьюирования: укорененность в ремесле, работа на рынок, “мастер” как шифр (само)идентификации. База информантов формировалась в два этапа. В ходе пилотажного интервьюирования участников реконструкторского движения, представлявших основные направления средневековой исторической реконструкции, был определен круг ключевых фигур в петербургской среде производителей артефактов. После серии интервью список пополнился лицами, рекомендованными уже непосредственно мастерами. Оптимальный размер выборки формировался в соответствии с принципом насыщения, реализованном в культурной модели консенсуса (Romney et al. 1986). Сбор данных был прекращен, когда возник эффект замкнутого круга, то есть информанты начали воспроизводить уже представленные в интервью других информантов культурные нарративы. Используя эту модель Этран, Медин и Росс пришли к мнению, что “лишь десять информантов необходимы, чтобы достоверно установить консенсус” (цит. по: *Рождественская* 2012: 274–275).

Кроме того, при формировании кейса контролировался параметр специализации с тем, чтобы охватить максимально возможное количество “профессий”: кузнецы-оружейники, мастера “черной”ковки, плотники, ювелиры, сапожники, портные. Возраст информантов колеблется от 24 до 37 лет, средний стаж в исторической реконструкции превышает пять лет.

Мы сознательно ограничились исторической реконструкцией Средних веков, поскольку именно в этом кластере ремесла представлены наиболее широко. Вместе с тем нельзя не отметить, что внутри реконструкторского движения значимы более дробные критерии классификации: по “периодам” (раннее средневековье, высокое средневековье, позднее средневековье) и “регионам”.

В данной статье мы исходим из постсубкультурной перспективы (Bennett and Kahn-Harris 2004). Постсубкультурный концепт “сцена” (Straw 1991; Shank 1994) используется здесь для выделения морфологической единицы анализа. Под сценой понимаются “конкретные кластеры социальной и культурной активности без конкретизации характера конституирующих их границ” (Straw 2004: 412). Применительно к нашему

исследованию значимы три аспекта концептуализации этого аналитического конструкта:

- сцена как фрейм, структурирующий культурный опыт, отграниченный (по тем или иным основаниям) от повседневности: “граница, очерчивающая сцену, определяется... отношением сцены к повседневной жизни” (*Kahn-Harris* 2004: 111);
- сцена как ансамбль акторов и социальных отношений, который складывается вокруг производства, распространения и потребления определенной культурной продукции, по аналогии с “миром искусства” Говарда Беккера (подробнее см.: *Bekker* 1984);
- сцена как пространство символической борьбы за власть и признание, ставкой в которой выступают различные типы капитала (социальный, экономический, культурный).

Не претендуя на полноту библиографического обзора, обозначим основные тематические и методологические фокусы, представленные в отечественной традиции изучения исторической реконструкции и имеющие непосредственное отношение к вопросам, обсуждаемым в данной статье: механизмы поддержания и воспроизводства нормативного пространства исторической реконструкции (*Radtchenko* 2006; *Радченко, Писарев* 2012), практики материального производства в контексте экономики самообеспечения (*Щепанская* 2004, 2008), использование бахтинианской парадигмы для анализа реконструкторской идентичности (*Sautkin* 2015), феномен лидерства в клубах исторической реконструкции (*Веселова* 2011). Среди западных исследований этого феномена следует особо выделить корпус работ, в которых анализируются нормы и практики, регулирующие материальное потребление внутри реконструкторских сообществ (напр.: *Wilhelm, Mottner* 2005; *Gapps* 2009; *Decker* 2010; *Auslander* 2013).

Пространство трансгрессии

Повседневная жизнь реконструкторского клуба, включающая тренировки, регулярные собрания членов клуба, а также производство, ремонт и приобретение артефактов, подчинена главной цели – выезду и достойной саморепрезентации на фестивале. Фестиваль как приоритетная арена реконструкции – ключевой образ для понимания сцены. Это “другой мир”, автономная зона символической коммуникации, вырванная на некоторое время из рутинного течения жизни (*John* 2001; *Hetherington* 2003; *Bey* 2007). Инаковость сознательно конструируется как культурный сценарий – “период” – и производится перформативно, через проигрывание выбранных идентичностей – персонажей прошлого.

Метафоры “игры” и “театра” – первое, что приходит на ум, когда сталкиваешься с исторической реконструкцией. Сценарий, декорации, реквизит, правила, фреймирующие поведение на сцене, специальные приспособления (“гуманизаторы”), используемые для того, чтобы не убить и не покалечить “противника” в разыгрываемых “битвах”, казалось бы, поддерживают это впечатление. Однако представлять реконструкторов как людей, играющих (в) историю, значит игнорировать смысл, придаваемый действию его непосредственными участниками. Для них реконструкция – это, прежде всего, тактильный контакт с материализованными образами прошлого и опосредованная этим контактом телесная и эмоциональная коммуникация с другими. В основе реконструкторского реализма лежит культ “вещи”, артефакта, с помощью которого конституируется ритуальное перформативное поле аффективной трансформации, в котором становятся возможными индивидуальные субъективные переживания бытия-в-прошлом (*Auslander* 2013: 164). “Другой мир” для реконструкторов, несмотря на его постановочный характер, не менее реален, чем жизнь за пределами пространства, очерченного фестивалем, постольку, поскольку реальны испытываемые ими эмоции и ощущения.

Реконструкторскую сцену можно рассматривать как пространство преодоления или ослабления норм, конвенций, нормативных ожиданий, регламентирующих повседневную

жизнь ее участников (*Kahn-Harris* 2004: 109). В постмодернистской философии опыт подобного рода концептуализируется в категории “трансгрессия” (*Bataille* 1977; *Фуко* 1994). Трансгрессивные практики, упраздняя, по крайней мере на время, давление социальной структуры, способствуют производству спонтанной эмоционально переживаемой конкретной общности.

Ключевая трансгрессивная практика, единая для всех жанров исторической реконструкции, — “переодевание”, которое, согласно М. М. Бахтину, создает особую форму вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения (*Бахтин* 2014: 15):

Ты переоделся, ты совершенно другой персонаж со своим прошлым. Как в той книжке про мои миры, пересек черту — все, ты другой персонаж с другой родословной. Так и там, за одним столом там сидели запросто доцент, мент высокопоставленный, слесарь и студент. И все на равных общались. Все между собой обменивались матюкальниками и все из одной бутылочки пили (ПМА: Иван).

Наряду с переодеванием можно выделить и другие потенциально трансгрессивные практики, которые легли в основу отдельного “бугуртного” направления исторической реконструкции. Многие информанты признаются, что их участие в движении определялось не столько интересом к истории как таковой, сколько любовью к “экстриму”, телесному и эмоциональному опыту эстетизированного насилия:

Я завязался с людьми, которые занимались исторической реконструкцией, конечно же, в первую очередь интересовали всякие драки, побоища и экстрим... (ПМА: Никифор).

Крайнее выражение этого чувства — “бугурт” или “пожизневка” — массовый (стенка на стенку) бой между двумя группами реконструкторов “при полном доспехе”. Бугуртный бой отличается предельной реалистичностью (бить в полную силу), высоким травматизмом, минимальным количеством правил (бить, пока противник стоит на ногах) или их отсутствием:

...многие бойцы едут на фестиваль в основном поквитаться с определенным клубом, и это противостояние длится многие годы. <...> Это много раз приводило к госпитализациям, и были фестивали, рекордные, когда там уезжало десять скорых. Я сам видел на фестивале в Белоруссии, когда человек собирал свои пальцы с пола, отрубленные. Про зубы там, это уже никто и не считает (ПМА: Виталий).

Бугурт в интерпретации его участников представляет собой последовательное развитие трансгрессивной логики, заданной переодеванием: к совместности общения он добавляет причастность к коллективному гипермаскулинному телу, цементирующую внутригрупповую солидарность. Совместно пролитая на “поле боя” кровь создает врагов, но она же создает и особую эмоциональную близость (субстанцию), позволяющую почувствовать себя частью замкнутого гомосоциального “братства” (*Омельченко* 2014).

Не лишним будет оговориться, что доступ к ресурсам трансгрессивности (и полноценному членству в “ордене”) в данном случае лимитирован гендерным режимом, который базируется на строгом понимании маскулинности (*Turner* 1990; *Stanton* 1999; *Hunt* 2008). Подобно многим другим молодежным социальностям в современной России (подробнее см.: *Pilkington et al.* 2010), историческая реконструкция была и остается прежде всего пространством мужской социализации. Ослабляя межклассовые границы, фестивальные практики символического перформанса работают на укрепление и (вос)производство гендерных демаркаций.

Логика нормализации

В биографических нарративах реконструкторов “со стажем” прочитывается усталость от избыточной трансгрессивности, которая выражается либо в дистанцировании от сцены, либо в попытке найти более разряженный и менее экстремальный режим вовлеченности:

Я помню, был еще студентом, и решил так, что когда я сделаю себе доспех, который меня целиком устроит, это мне целиком понравится, то я уже больше драться не буду (ПМА: Иван).

Одно из возможных объяснений этой усталости лежит в плоскости сложных и зачастую конфликтных отношений между сценой и “несценической”, обыденной действительностью. В современном мире, несмотря на его открытость и культурный плюрализм, репертуар возможных пространств для трансгрессивных практик строго лимитирован, а неконтролируемая трансгрессия проблематизируется как девиантное поведение (Jervis 1999). Волна подозрительности не обошла стороной и российское реконструкторское движение, прежде всего “бугуртное” направление:

А как раз тогда была борьба со всеми нелегальными этими организациями, экстремистскими, или как это называли, и реконструкторов к ним туда подсовывали, потому что что такое реконструкция? Это военизированная организация. То есть у тебя там 20–30 человек, которые по голосу командира готовы сделать то или иное деяние, иногда и преступное. Разумеется, этого никто не делал в основном, но все боялись. Все так думали, все боялись (ПМА: Иван).

Другой вектор проблематизации связан с дискурсом, оформляющим переход от “детства” к “взрослости”. Большинство информантов уже давно вышли из возраста, в котором эксперименты с трансгрессией вызывают снисходительное отношение окружающих, и вступили в пору “взрослой” жизни, предполагающей профессиональную занятость, наличие семьи и детей, финансовую состоятельность и т.д.

Разрыв между сценой и социально одобряемыми жизненными карьерами пусть не артикулируется прямо, однако осознается “ветеранами” реконструкторского движения:

...насколько я понимаю, очень часто представляется реконструкция чем-то таким очень маргинальным, то есть это некие такие странные люди, которые вот как-то не нашли себя в жизни, это они ушли в реконструкцию, чтобы спрятаться там от каких-то проблем, забот и прочего (ПМА: Егор).

Чтобы вывести себя из-под удара проблематизирующих и маргинализирующих дискурсов, информанты “нормализуют” свое участие в исторической реконструкции, стремятся сделать его непроблематичным, близким к легитимным формам взросления и социализации. По мере роста подобных устремлений они становятся одной из ключевых логик, задающих как направление, в котором движется сцена, так и характер ее трансформаций, — а именно логикой нормализации (*logic of mundanity*) (см.: Kahn-Harris 2004: 112–113), которая в своем последовательном развитии обеспечивает тесную интеграцию сценических и несценических элементов, смысл которой достаточно точно выразил один из информантов:

...я реконструирую того же, кем я и являюсь каждый день, кожевенника, в этом отношении грань между реконструкцией и реальной жизнью стерта окончательно. И это главная прелесть моей жизни (ПМА: Виталий).

Экономика артефактов

Фестиваль — это не только пространство трансгрессии, но и арена, на которой утверждаются (и ниспровергаются) нормы стилевого потребления, формируются вкусы и завоевываются репутации. На фестивале встречают по одежке: хорошо подобранный и искусно сделанный “комплекс” функционирует как субкультурный капитал, обеспечивая владельцу признание и уважение.

Все элементы комплекта — артефакты — должны отвечать определенному стандарту, который сами реконструкторы называют “аутентичностью”, “правильностью” или “историчностью”. Реконструкторское понимание “аутентичности” демонстрирует разрыв как со стилизацией, то есть воспроизводством существенных черт визуального стиля исторических прототипов, так и с музейной подлинностью оригинала (Auslander 2013: 163). С одной стороны, артефакт должен не только внешне походить на оригинал, но и иметь

те же пропорции, быть произведенным из того же материала и (в идеале) по той же технологии. С другой стороны, в исторических реконструкциях прошлое проигрывается как актуальное настоящее. Поэтому использование антикварных вещей, произведенных в период, выбранный объектом реконструкции, является анахронизмом, нарушением “аутентичного” кода.

В период становления массового реконструкторского движения в России экономика артефактов носила преимущественно “просьюмеристский” характер: каждый участник сцены был по мере возможности и производителем, и потребителем, простые элементы “комплекса” изготавливались собственноручно, к ремесленникам обращались лишь в случае крайней необходимости, их вознаграждение не превышало стоимость затраченных материалов. Исследование, проведенное среди реконструкторских клубов Санкт-Петербурга в 2004–2005 гг., показало, что более или менее регулярный товарно-денежный обмен в те годы имел место только в отношениях сцены с внешним миром. При этом вырученные от продажи реконструкторской артибутики средства рассматривались как общие деньги, а не как личный доход мастера, и тратились, главным образом, на нужды клуба (*Щепанская* 2008: 52–53).

Просьюмеризм был достаточно типичной для молодежных сцен тех лет стратегией адаптации к условиям ограниченности материальных и финансовых ресурсов. На тот момент сцена средневековой исторической реконструкции рекрутировалась преимущественно из студенческой молодежи, то есть социальной прослойки, не имеющей стабильной работы, постоянного источника дохода и материально зависимой от старших.

С другой стороны, принцип “сделай-сам” – часть реконструкторского этоса, в основе которого лежит образ сцены как эпистемического сообщества, существующего ради познания прошлого. В артефакте реконструкторы видят и ценят прежде всего опредмеченное знание, результат поиска и анализа источников, а также их адекватный “перевод” в вещественную форму:

В реконструкторском мире валюта – это информация, то есть тот, кто обладает большим количеством музейных данных по раскопкам, тот... это повышает его level (ПМА: Виталий).

Текущее состояние сцены позволяет говорить об изменении ее возрастного “лица”. Если в боевых направлениях, связанных с применением холодного оружия по-прежнему преобладают молодые люди (18–25 лет), то направление “living history” (особенно реконструкция высокого средневековья) чаще представлено взрослыми, самостоятельно зарабатывающими участниками в возрасте от 25 до 45 лет. Одним словом, в средневековой исторической реконструкции стало больше участников, которые не обладают (в силу занятости и семейных обязательств) временными ресурсами для кропотливой работы в мастерской, однако могут себе позволить приобретать дорогостоящее оружие, одежду и доспехи.

С другой стороны, просьюмеризм начал постепенно сдавать позиции логике модного рыночного потребления. Информанты – кто с оптимизмом, кто с сожалением – отмечают, что современные реконструкторы все активнее вовлекаются в потребительскую гонку за новизной, эксклюзивностью, “понтами”, что в свою очередь неизбежно отодвигает общую планку “аутентичности”:

О тебе судачат, что у тебя новый доспех, и твой доспех, он всегда одноразовый, ну в какой-то степени, не стоит относиться предвзято. Во-первых, его помнут в том же бою, во-вторых, на следующий год в таких же доспехах будет еще несколько, ты уже на будешь самым крутым. <...> То есть на следующий год если ты хочешь выделиться красиво среди своих, среди бойцов, тебе нужно сделать еще круче доспех. Еще оригинальней, еще интересней. Кто-то не парится. Он сделал один доспех, он его устраивает, он хороший, а другие старались делать все круче, лучше и лучше, уровень от этого рос... (ПМА: Иван).

В этих условиях естественное преимущество получают реконструкторы, избравшие ремесло предметом своей специализации. Так, ремесло из эпизодической просьюмеристской практики трансформируется в полноценную форму занятости.

Коммерциализация обмена внутри реконструкторской сцены оформляет сложившееся разделение производителей и потребителей артефактов. Исследователи, изучавшие экономические практики петербургских реконструкторов в начале 2000-х годов, констатировали зависимость цены артефакта от социальной дистанции между изготовителем и получателем: чем дальше, тем выше (Шепанская 2008). Наше исследование выявило другую картину ценообразования, в целом типичную для рыночного обмена: цена примерно одна и та же как для “своих”, так и для “чужих”. Исключение составляют реципрокные обмены между мастерами исторической реконструкции, работающими в разных сферах производства (например, между сапожниками и кузнецами).

Переход от просьюмеризма к консьюмеризму увеличивает разрыв между идеальным образом эпистемического сообщества и повседневностью, в которой знание и обладание не обязательно подразумевают друг друга. Физический и интеллектуальный труд, “считываемый” в артефакте, заменяется всеобщим эквивалентом – деньгами. Потребительская компетенция редуцируется до умения выбрать “правильную” мастерскую и, как выразился один из информантов, умения обеспечить своему комплексу “правильную” информационную поддержку:

Человек, который относится к реконструкции так, что он положил двадцать там тысяч на пояс, сразу видно, что он не хухры-мухры, он серьезно относится к делу, с ним можно быть более откровенным. Он уже заслужил уважение у тебя априори. То есть сразу уже предвзято к нему с уважением нужно относиться (ПМА: Иван).

Академический капитал

Для мастеров “профессия” – это слово с двойным значением. Первое отсылает к позиции, занимаемой ими в рамках сцены (и к связанному с этой позицией габитусом); второе вписывает мастеров в символическую систему классификаций мира за пределами сцены, в которой наличие профессии выступает как шифр “взрослого” состояния и успешности жизненного проекта. Выражаясь языком П. Бурдьё, мастера действуют одновременно на рынках двух типов символического капитала: внутреннего (в социальном мире сцены) и внешнего (во внесценическом поле “взрослой жизни”). Ставками в этой борьбе за признание выступают два рода ресурсов: академический и профессиональный капитал.

Как уже говорилось, историческая реконструкция рассматривается ее участниками прежде всего как эпистемическое сообщество, что в свою очередь ставит вопрос об отношении сцены к полям академической истории и высшего (исторического) образования. Это отношение определяется двумя разнонаправленными импульсами – потребностью в инстанции, легитимирующей историчность культурных практик, и необходимостью охранять символические границы и отстаивать уникальность собственного культурного опыта. Для обоснования историчности артефактов реконструкторы апеллируют к достижениям исторической науки – “источнику”, однако практическое знание вещей культивируется не в университетских аудиториях, а в пространстве неформального образования, в общении, под руководством и контролем “старших”. Лидерство “старших”, обеспеченное признанием, которое опирается на авторитет, статус основателей, стаж, а также организаторские способности и индивидуальную харизму, обеспечивает им решающий голос в определении того, что является аутентичным, а что – нет.

Для мастеров “старшие” – это инстанция признания, внешняя по отношению к полю производства артефактов; в оппозиции к этому признанию и конституируется само это поле. На данном уровне концептуализации трансформация ремесленных практик в “профессию” может быть осмыслена в логике борьбы за право самостоятельно производить

легитимные смыслы и образцы аутентичности, а образование — как одна из ключевых ставок в этой борьбе. Неформальному образованию, контролируемому “старшими”, мастера противопоставляют сертифицированный капитал высшего образования, полученный за пределами сцены и не зависящий от внутренних инстанций признания. Это в свою очередь ведет к дискурсивному переопределению исторической реконструкции как “вполне себе академической работы”, которую способны выполнять “люди с высшим образованием, понимая, как устроен академический мир, как работать в библиотеке, как работать с источниками, в том числе из интернета” (ПМА: Егор).

Профессиональный капитал

Реконструкторы, которые специализируются на производстве артефактов, участвуют в постоянном процессе накопления специфических навыков и методов работы с материалом (кожей, металлом, тканью), технологий производства. Даже крайне ограниченный объем выборки позволяет говорить о множественности источников происхождения этого капитала. Для многих информантов профессиональной *alma mater* стала клубная мастерская — кузница или пошивочный цех:

Как-то так получилось, что завязался с людьми, которые занимаются реконструкцией. А потом надо было параллельно отработать как-то себе снаряжение, и я попал в мастерскую клубную, вначале как-то нашел себе работы, у меня стало хорошо получаться, я стал помощником главного мастера, и продолжал, продолжал там работать (ПМА: Никифор).

Другие пришли в реконструкцию, уже имея за плечами опыт работы “по специальности” или профессиональное образование, полученное в средних или высших учебных заведениях. Доля постпрофессионалов выше всего в производствах, связанных с горячей обработкой металла. Учреждения досуга и дополнительного образования (кружки декоративно-прикладного искусства, курсы кройки и шитья, кружки исторических ремесел) также позволяют приобрести базовые профессиональные знания и умения, востребованные в исторической реконструкции. Некоторые информанты овладевали ремеслом самостоятельно, “методом тыка”.

Наличие производственных компетенций — не единственный критерий мастерства. Мастер, в отличие от хорошо подготовленного ремесленника, играет в поле ограниченного (а не массового) производства. Поле ограниченного производства, согласно П. Бурдые, “стремится самостоятельно создавать свои нормы производства и критерии оценки своей продукции” и “подчиняется закону конкурентной борьбы за чисто культурное признание со стороны коллег, являющихся одновременно клиентами и конкурентами” (Бурдые 1993: 52).

В пространстве исторической реконструкции мастера делает мастером не работа на рынок и не умение ковать железо или шить одежду, а признание его другими мастерами как носителя особого практического *неявного знания* (Полани 1985), или *techne* (Хайдеггер 1993), которое “заключается вовсе не в операциях и манипуляциях, не в применении средств, а в “умении ориентироваться”, “раскрытии потаенного” (Там же: 225). Мастер “реконструирует” (а фактически — заново изобретает) технологии производства материальных предметов, отстоящие от современности на несколько столетий. Дискурсивно этот процесс оформляется как творческий итеративный. Он начинается с проблематизации “вещи” — оригинального прототипа или его художественной репрезентации — и через рефлексию-в-действии (*Schön* 1983, 1988) выводит мастера на раскрытие заключенного в ней технического нарратива — “технологии”.

Ключевой парадокс *techne*, точнее его дискурсивного образа, заключается в том, что это полуинтуитивное глубоко укоренено в личности мастера и является основой его индивидуального стиля, но одновременно оно распределено в социальной сети, связывающей индивидов (мастеров), материальные и интеллектуальные объекты. В практическое

знание вещей вмонтирована интерсубъектная перспектива — умение узнавать “стиль”, талант, компетенции других мастеров, овеществленные в “артефактах”:

Информант 1: *Их очень легко увидеть, если ты занимаешься профессионально, конкурента работу.*

Информант 2 (коллега): *Мастер мастера различит. Вот люди сторонние, как правило, нет.*

Информант 1: *Грубо говоря, на ощупь трудно отличить, но специалист отличит по запаху. Обыватель, когда видит вещь, у него то же самое, это хорошая, это плохая, а мастер, когда видит, он видит все детали, вообще там все нюансы (ПМА: Иван).*

С этой точки зрения, *techne* представляет собой коллективный ресурс, используемый для конструирования границ дискурсивного сообщества мастеров. Поэтому информанты склонны рассматривать ремесло как “личное” дело мастера и подчеркивать дистанцию, отделяющую производителей артефактов от клуба. Проиллюстрировать это утверждение можно отрывком из интервью мастера исторической обуви:

Довольно быстро ремесла от клубов отвязались, то есть это не связанные друг с другом вещи, довольно быстро получилось так, что люди из клубов уходили, приходили, но те, кто делал... те, кто хорошо умел делать те или иные вещи, да они нашли себя как специалистов в этом направлении, для них клуб уже не стал таким важным, они не на базе клуба развиваются, они развиваются на базе конкретного человека, который хочет этим заниматься (ПМА: Егор).

Важно, что профессиональная автономия мастера имеет вполне осязаемый материальный коррелят — “свои” средства производства, включающие рабочее место, инструменты и “наработки”, то есть реифицированные элементы *techne*, используемые при последующем производстве. Говоря о “своем” рабочем месте, информанты не имеют в виду строго юридические отношения собственности. Граница между “своим” и “чужим” определяется в терминах контроля и доступа в это пространство посторонних. Особенно отчетливо оба эти момента артикулируются в нарративах мастеров, начинавших карьеру в клубной мастерской. Рабочее пространство здесь, во-первых, контролируется “старшими”, которых часто отличает авторитарный стиль обучения, а во-вторых, “...там проходной двор, кто-то у тебя это возьмет, кто-то то возьмет, не украдут, положат не там, а тебе это срочно надо, а этого нет” (ПМА: Иван).

Контроль мастера над рабочим пространством подчеркивается наличием своих орудий производства. Ремесленник на протяжении всей карьеры собирает определенный набор как инструментов, так и названий инструментов, которые становятся частью его культурного капитала, символизируя укорененность в профессии и неслучайность жизненного выбора:

Я первые подаренные мне родителями деньги потратил не на жвачки, а купил первый в своей жизни набор стамесок (показывает стамески. — С.П.). То есть это куплено еще тогда (ПМА: Данила).

Неявное знание, аккумулируемое ремесленником, частично реифицируется, образует отдельный вид культурного капитала:

Мастера понимают, что их собственностью является не движимая вещь, а ее выкройка, то есть ее развертка, которая иногда бывает довольно замысловатой (ПМА: Виталий).

“Выкройка”, или “наработка”, не тождественна “шаблону”. Это идеальная вещь, “вывернутая наизнанку” и заключающая в себе отсылки к “стилю” мастера.

Общность мастеров как относительно целостной и обособленной группы выражается и в особой стратегии поведения на рынке, направленной на воспроизводство групповых преимуществ — символических и экономических. Эта стратегия заключается в сознательном отказе от минимизации производственных издержек за счет понижения “качества” изделий. Мастер обязан поддерживать планку “мастерства”, то есть заданные им стандарты аутентичности, на должном уровне, даже если это чревато отсутствием заказов.

От сцены к жизни и обратно

Профессионализация ремесел в рамках реконструкторской сцены, сопровождаемая становлением корпуса профессиональных актеров – мастеров, может быть рассмотрена как одна из возможных стратегий интеграции сценического опыта в контекст “всей жизни”, то есть как частное проявление логики нормализации. На этом пути мастера сталкиваются с препятствиями.

Первый род проблем обусловлен спецификой рынка артефактов и предлагаемого на нем товара. Сезонные колебания спроса на артефакты лишают главное дело мастера скромного обаяния постоянной занятости как источника стабильности и предсказуемости. Кроме того, продукция, предлагаемая мастерами, и овеществленные в ней *techné* обладают практически нулевой ликвидностью – как экономической, так и символической – за пределами сцены. Как объяснил один из информантов, ювелир с семилетним “профессиональным” стажем, “*наши модели для человека непосвященного окажутся немножко аляповатыми*” (ПМА: Иван). В несколько более выгодной позиции оказываются лицензированные профессионалы (кузнецы или плотники), которые чаще всего совмещают работу на сцену с “полноценной” занятостью в сфере массового производства.

Второе обстоятельство заключается в том, что мастера действуют в условиях символической девальвации традиционных форм ручного труда (Уокер 2012). Часто от мастеров можно услышать, что их решение посвятить себя ремеслу интерпретируется ближайшим окружением как нисходящая социальная мобильность, выбор непрестижной рабочей специальности.

Своеобразным ответом на эти вызовы становится переопределение ремесла как креативного труда. Хотя сами “мастера” рассматривают себя как креативный класс (Флорида 2004), ибо позиционирование на рынке артефактов больше располагает к “традиции”, чем к “новизне”, общая интонация их нарративов о “ремесле” (“все должно быть у тебя индивидуально, все должно быть у тебя интересно”, “никаких шаблонов”) указывает на наличие, по крайней мере, базовых характеристик креативного этоса. В этой интерпретативной схеме “историчность” вытесняется на периферию, остается принцип: от вещи (или ее идеального образа) – к технологии. Переопределенное подобным образом *techné* открывает мастерам доступ на другие рынки символической продукции, смежной с исторической реконструкцией культурных сцен (ролевые игры, фэндомы, косплей).

Кроме того, мастера интуитивно схватывают и инкорпорируют в профессиональный нарратив те общественные импульсы, которые определяют трансформации “субкультурных” сцен в эпоху постсовременности. С одной стороны, отмечают они, культурные сцены растут вместе со своими участниками, постепенно утрачивая исключительно молодежный характер. Субкультурная инаковость – для поколения, чья юность пришлась на период конца 1990-х – начала 2000-х годов. С другой стороны, эффект ослабления социальных границ, который производится в пространстве трансгрессии, не уничтожается за его пределами, но конвертируется в социальный капитал – межличностные связи, значимые в мире труда и образования. Мастер в этой интерпретационной схеме не просто делает “интересные вещи”, а выступает как брокер социального капитала.

Все это взрослые дяденьки там, которые играют в World of Tanks и ничем другим не занимаются, вот, и тратят на это ночи бесконечные. Как в этом банке стать своим? Нужно прийти в футболке World of Tanks и, конечно, там тоже будут люди, которые в нее играют, все начнут с тобой разговаривать, общаться, даже впускать в клуб (ПМА: Егор).

Историческое прошлое также играет не последнюю роль в дискурсе нормализации. Выбор ремесла информанты часто объясняют особой предрасположенностью,

которую они унаследовали в прямом или косвенном виде от старших родственников или предков.

А самое, что интересное, что у меня по материнной линии дед всегда увлекался деревом, у него тоже много вещей было, которые он сам своими руками сделал, и прадед был профессиональным краснодеревщиком. А по отцовской линии семья была ремесленниками вообще в далеком, далеком, далеком поколении, ну в том смысле, что много очень поколений (ПМА: Данила).

Интересно, что источником традиции чаще всего выступают не “отцы”, в значительной степени отчужденные от материального производства, а “деды” как представители иной ценностно-нормативной системы – общества труда, воплощенного в идеализированном образе советского прошлого и противопоставленного актуальному обществу потребления¹. Таким образом, прошлое мобилизуется информантами для обеспечения согласованности индивидуального опыта, приобретенного в рамках сцены, с семейным измерением “всей жизни” и для выражения солидарности с созидательными ценностями.

Наконец, для того чтобы вывести себя из-под удара проблематизирующих дискурсов, мастера обращаются к государству как к высшей инстанции признания избранного ими рода деятельности:

Государство все больше внимания обращает на реконструкцию, внезапно они выяснили, что это не странные маргинальные подростки, там скинхэды или какие-то наркоманы, а вполне себе достойные очень как бы внимания люди (ПМА: Егор).

Отношения мастеров с государством не ограничиваются исключительно легитимистской риторикой. Неформальная экономика артефактов активно инкорпорируется в государственные и муниципальные инфраструктуры молодежного досуга и дополнительного образования. Многие информанты совмещают (или совмещали в прошлом) основную занятость с различными видами социальной и образовательной деятельности на базе музеев, дворцов творчества и детско-юношеских клубов патриотической направленности, рассматривая эту факультативную деятельность как форму социальной ответственности.

* * *

Социальная логика нормализации меняет социальное лицо сцены, характер связей между ее участниками и конфигурацию ее границ. В нашем случае можно выделить три ключевых направления трансформации.

Во-первых, это индивидуализация культурных различий и становление новых постсовременных режимов вовлеченности. На смену стилю как ресурсу коллективной идентичности приходят множественные “стили”, отражающие индивидуальные компетенции и креативность. Сообщества мастеров – это не плотные гомосоциальные “братства”, а нестабильные, временные, диффузные социальности, которые базируются на слабых связях и реляционной близости. Такие сообщества не коммунитарны, однако характеризуются строгой лояльностью по отношению к общей проблематике, задачам, которые необходимо решить. Мастера предпочитают работать индивидуально, в “своей” мастерской, а недостаток знаний восполняют в пространствах встреч и общения, выступающих хабами “культурного гула” (“cultural buzz”, см.: Amin, Thrift 2007) (мастер-классы, фестивали, посиделки для “своих”), либо путешествуя по мастерским коллег.

Во-вторых, структурированные круги мобильности и коммуникации, связывающие мастеров, часто пересекают границы сцен и демаркационные линии, отделяющие сцену от не-сцены. Ремесленники могут обучаться или обучать коллег из других сцен

и/или из профессиональной среды, привлекаться или привлекать их к совместной проектной работе.

Наконец, в-третьих, сама сцена становится все более фрагментарной, в ней выделяются новые культурные кластеры, существующие под единым дискурсивным “зонтиком”. Эти процессы становятся зримыми в пространстве реконструкторского фестиваля, который эволюционирует в направлении, типичном для фестивального жанра эпохи позднего модерна (подробнее см.: *John* 2001): от моноцентричной сцены к совокупности фрагментированных сцен. Сегодня ни один реконструкторский фестиваль не обходится без “деревни мастеров” — автономного пространства ремесел, отделенного физическими и символическими границами от пространства “войны”. Рассуждая о перспективах развития реконструкторского движения, мастера предсказывают прогрессирующее обособление двух культурных сцен — потребителей “историчных” артефактов и их производителей.

Влиятельный исследователь профессионализации М. Ларсон отмечает, что профессиональным проектам редко удается достичь полного успеха (*Larson* 1977). Эпистемический императив, лежащий в основе идеологии реконструкторского движения, противится выносу производства за пределы сцены. Для воспроизводства достигнутой статусной позиции мастеру необходимо оставаться реконструктором, что, помимо всего прочего, требует от него участия в групповых практиках потребления артефактов, а также подчинения сложившейся системе авторитетов. Последнее означает, что достижение полной профессиональной автономии — права “производить производителей” — пока остается для сообщества мастеров недостижимым идеалом.

Примечание

¹ Результаты исследования, проведенного Центром молодежных исследований НИУ ВШЭ СПб и НИЦ “Регион” в рамках международного проекта “MYPLACE: Memory, Youth, Political Legacy and Civic Engagement” в 2013–2014 гг., позволяют рассматривать эту особенность как поколенческую черту российской молодежи.

Источники и материалы

ПМА — Полевые материалы автора. Диссертационный магистерский проект “Профессионализация досуга и конструирование идентичности мастерами исторической реконструкции” как часть коллективного проекта Центра молодежных исследований НИУ ВШЭ “Работа и потребление в жизни российской молодежи: сравнительный анализ сельского и городского опыта”. Кейс “Мастера исторической реконструкции”. Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г. (информанты: Егор, сапожник, 1983 г.р.; Иван, ювелир, 1986 г.р.; Ольга, портная, 1990 г.р.; Елена, портная, 1986 г.р.; Андрей, кузнец-оружейник, 1979 г.р.; Марк, кузнец [доспехи], 1986 г.р.; Василий, кузнец [черная ковка], 1986 г.р.; Данила, плотник, 1989 г.р.; Виталий, сапожник, 1978 г.р.; Никифор, мастер по металлу, 1980 г.р.).

Stanton C. Reenactors in the Parks: A Study of External Revolutionary War Reenactment Activity at National Parks // National Park Service. 1999. <http://www.nps.gov/revwar/reenactors>

Научная литература

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Litres, 2014.

Бурдые П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. 1993. Т. 1. № 2. С. 49–62.

Веселова Е. М. Социально-психологические особенности взаимосвязи лидера и малой группы в деятельности клубов исторической реконструкции: автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 2011.

- Омельченко Е. Л.* Поп-культурная революция или перестроечный римейк? Современный контекст молодежного вопроса // *Неприкосновенный запас*. 2006. Т. 1. № 45. С. 127–136.
- Омельченко Е. Л.* Скинхед-идентичность в локальном контексте: гомосоциальность, интимность и тело бойца // *Этнографическое обозрение*. 2014. № 1. С. 61–76.
- Полани М.* Личностное знание. М.: Прогресс, 1985.
- Радченко Д. А., Писарев А. Е.* Историческая реконструкция: нормативное пространство и фольклор субкультуры // *Традиционная культура*. 2012. № 1. С. 150–161.
- Рождественская Е. Ю.* Размер выборки в качественном исследовании // *Современная социология – современной России: сборник статей памяти первого декана факультета социологии НИУ ВШЭ А. О. Крыштановского* / Ред. А. Б. Гофман и др. М.: НИУ ВШЭ 2012. С. 271–276.
- Уокер Ч.* Класс, гендер и субъективное благополучие на новом российском рынке труда: жизненный опыт молодежи в Ульяновске и Санкт-Петербурге // *Журнал исследований социальной политики*. 2012. Т. 10. № 4. С. 521–538.
- Флорида Р.* Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2005.
- Фуко М.* О трансгрессии // *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль XX века* / Сост. С. Л. Фокин. СПб.: Университетская книга, 1999. С. 113–131.
- Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
- Шепанская Т. Б.* Система: тексты и традиции субкультуры. М.: ОГИ, 2004.
- Шепанская Т. Б.* Микроэкономика молодежных субкультур: стратегии безденежья // *Этнографическое обозрение*. 2008. № 1. С. 42–55.
- Эрикссон Э.* Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996.
- Amin A., Thrift N.* Cultural-Economy and Cities // *Progress in Human Geography*. 2007. Vol. 31. No. 2. P. 143–161.
- Auslander M.* Touching the Past: Materializing Time in Traumatic “Living History” Reenactments // *Signs and Society*. 2013. Vol. 1. No.1. P. 161–183.
- Bataille G.* Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo. N.Y.: Arno Press, 1977.
- Becker H. S.* Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Bey H.* The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. N.Y.: Autonomedia, 2007.
- Decker S. K.* Being Period: An Examination of Bridging Discourse in a Historical Reenactment Group // *Journal of Contemporary Ethnography*. 2010. Vol. 39. No. 3. P. 273–296.
- Gapps S.* Mobile Monuments: A View of Historical Reenactment and Authenticity from Inside the Costume Cupboard of History // *Rethinking History*. 2009. Vol 13. No. 3. P. 395–409.
- Hetherington K.* Spaces of Consumption // *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption* / Ed. R. Shields. L.: Routledge, 2003. P. 83–98.
- Hunt S. J.* But We’re Men Aren’t We!: Living History as a Site of Masculine Identity Construction // *Men and Masculinities*. 2008. Vol. 10. No. 4. P. 460–483.
- Jervis J.* Transgressing the Modern Explorations in the Western Experience of Otherness. Oxford: Wiley, 1999.
- John G.* Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at ConFest // *The Australian Journal of Anthropology*. 2001. Vol. 12. No. 1. P. 47–66.
- Kahn-Harris K.* Unspectacular Subculture?: Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene // *After Subculture: Critical Studies in Subcultural Theory and Research* / Ed. A. Bennett, K. Kahn-Harris. L.: Palgrave, 2004. P. 107–118.
- Larson M.* The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Pilkington H., Omelchenko E., Garifzianova A.* Russia’s Skinheads: Exploring and Rethinking Subcultural Lives. L.: Routledge, 2010.
- Radtchenko D.* Simulating the Past: Reenactment and the Quest for Truth in Russia // *Rethinking History*. 2006. Vol. 10. No. 1. P. 127–148.
- Romney A. K., Weller S. C., Batchelder W. H.* Culture as Consensus: A Theory of Culture and Informant Accuracy // *American Anthropologist*. 1986. Vol. 88. No. 2. P. 313–338.
- Sautkin A.* Historical Reenactment as Stylized Identity and Its Creative Potential: Bakhtinian Approach to the Socio-Cultural Identity // *Creativity Studies*. 2015. Vol. 8. No. 1. P. 25–41.

- Schön D. A. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. N.Y.: Basic Books, 1983.
- Schön D. A. *From Technical Rationality to Reflection-in-Action // Professional Judgment: A Reader in Clinical Decision Making / Ed. J. Dowie, A. Elstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 60–77.
- Shank B. *Dissonant Identities: The Rock'n'roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: University Press of New England, 1994.
- Straw W. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music // Cultural Studies*. 1991. Vol. 5. No. 3. P. 368–388.
- Straw W. *Cultural Scenes // Loisir et Société / Society and Leisure*. 2004. Vol. 27. No. 2. P. 411–422.
- Wilhelm W. B., Mottner S. *An Empirical Study of the Motivations and Consumption Behaviors of Civil War Re-Enactors: Implications for Re-Enactment Tourism // Journal of Hospitality and Leisure Marketing*. 2005. Vol. 12. No. 4. P. 27–56.

Research Article

Poliakov, S.I. A Master of Historical Reenactment on Stage and in Real Life [Master istoricheskoi rekonstruktsii na stsene i v zhizni]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2017, no. 4, pp. 174–189. ISSN 0869-5415 © Russian Academy of Sciences © Nauka Publishers

Sviatoslav Poliakov | <http://orcid.org/0000-0003-0652-6364> | wek.spb@gmail.com | National Research University Higher School of Economics (55/2 Sedova Street, St. Petersburg, 193171, Russia)

Keywords: stage, historical reenactment, historical reconstruction, post-subcultural approach, profession, craft

Abstract

Drawn on ten unstructured biographical interviews, the article adopts the post-subcultural approach to examine the professionalization of crafts in the context of mediaeval historical reenactments. The historical reenactment offers its participants a chance of acquiring an extraordinary transgressive experience through dressing up and practices of aestheticized violence. Nowadays, transgression is problematized and marginalized as deviant behavior. To overcome the split between the stage and real life, the actors work towards normalizing their participation in the historical reenactment and making it unproblematic and consistent with legitimate forms of socialization. Among the possible directions of normalization in the framework of historical reenactment, there is the professionalization of crafts whereby economic practices of subsistence turn into a profession, while craftsmen turn into masters.

References

- Amin, A., and N. Thrift. 2007. Cultural-Economy and Cities. *Progress in Human Geography* 31 (2): 143–161.
- Auslander, M. 2013. Touching the Past: Materializing Time in Traumatic “Living History” Reenactments. *Signs and Society* 1 (1): 161–183.
- Bakhtin, M. 2014. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa* [The Work of François Rabelais and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Litres.
- Bataille, G. 1977. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Arno Press.
- Becker, H.S. 1984. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bey, H. 2007. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.

- Bourdieu, P. 1993. Rynok simvolicheskoi produktsii [The Market of Symbolic Production]. *Voprosy sotsiologii* 1 (2): 49–62.
- Erikson, E. 1996. *Identichnost': yunost' i krizis* [Identity: Youth and Crisis]. Moscow: Progress.
- Decker, S.K. 2010. Being Period: An Examination of Bridging Discourse in a Historical Reenactment Group. *Journal of Contemporary Ethnography* 39 (3): 273–296.
- Florida, R. 2005. *Kreativnyi klass: liudi, kotorye meniaiut budushchee* [The Creative Class: People Who Change the World]. Moscow: Klassika-XXI.
- Foucault, M. 1999. O transgressii [On Transgression]. In *Tanatografija Erosa: Zhorzh Bataj i frantsuzskaia mysl' XX veka* [The Tanatography of Eros: Georges Batailles and French Thought of the 20th Century], edited by S. L. Fokin, 113–131. St. Petersburg: Universitetskaia kniga.
- Gapps, S. 2009. Mobile Monuments: A View of Historical Reenactment and Authenticity from Inside the Costume Cupboard of History. *Rethinking History* 13 (3): 395–409.
- Heidegger, M. 1993. *Vremia i bytie: Stat'i i vystupleniia* [Time and Being: Essays and Lectures]. Moscow: Respublika.
- Hetherington, K. 2003. Spaces of Consumption. In *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*, edited by R. Shields, 83–98. London: Routledge.
- Hunt, S.J. 2008. But We're Men Aren't We!: Living History as a Site of Masculine Identity Construction. *Men and Masculinities* 10 (4): 460–483.
- Jervis, J. 1999. *Transgressing the Modern Explorations in the Western Experience of Otherness*. Oxford: Wiley.
- John, G. 2001. Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at ConFest. *The Australian Journal of Anthropology* 12 (1): 47–66.
- Kahn-Harris, K. 2004. Unspectacular Subculture?: Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene. In *After Subculture: Critical Studies in Subcultural Theory and Research*, edited by A. Bennett and K. Kahn-Harris, 107–118. London: Palgrave.
- Larson, M. 1977. *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Omelchenko, E.L. 2006. Pop-kul'turnaia revoliutsiia ili perestroechnyi rimeik: sovremennyi kontekst molodezhnogo voprosa [The Pop-Cultural Revolution or Perestroika Remake: The Present-Day Context of the Youth Question]. *Neprikosnovennyi zapas* 1 (45): 127–136.
- Omelchenko, E.L. 2014. Skinhead-identichnost' v lokal'nom kontekste: gomosotsial'nost', intimnost' i telo boitsa [Skinhead Identity in the Local Context: The Homosociality, Intimacy, and Body of a Fighter]. *Etnograficheskoe obozrenie* 1: 61–76.
- Pilkington, H., E. Omelchenko, and A. Garifzianova. 2010. *Russia's Skinheads: Exploring and Rethinking Subcultural Lives*. London: Routledge.
- Polani, M. 1985. *Lichnostnoe znanie* [Personal Knowledge]. Moscow: Progress.
- Radtchenko, D. 2006. Simulating the Past: Reenactment and the Quest for Truth in Russia. *Rethinking History* 10 (1): 127–148.
- Romney, A.K., S. C. Weller, and W. H. Batchelder. 1986. Culture as Consensus: A Theory of Culture and Informant Accuracy. *American Anthropologist* 88 (2): 313–338.
- Rozhdestvenskaya, E.Y. 2012. Razmer vyborki v kachestvennom issledovanii [The Sample Size in Qualitative Research]. In *Sovremennaia sotsiologiya – sovremennoi Rossii* [Modern Sociology for the Modern Russia], edited by A. B. Gofman et al., 271–276. Moscow: VShE.
- Sautkin, A. 2015. Historical Reenactment as Stylized Identity and Its Creative Potential: Bakhtinian Approach to the Socio-Cultural Identity. *Creativity Studies* 8 (1): 25–41.
- Schön, D.A. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Schön, D.A. 1988. From Technical Rationality to Reflection-In-Action. In *Professional Judgment: A Reader in Clinical Decision Making*, edited by J. Dowie and A. Elstein, 60–77. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shank, B. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: University Press of New England.
- Shchepanskaia, T.B. 2004. *Sistema: teksty i traditsii subkul'tury* [The System: Texts and Traditions of a Subculture]. Moscow: OGI.
- Straw, W. 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5 (3): 368–388.
- Straw, W. 2004. Cultural Scenes. *Loisir et Société / Society and Leisure* 27 (2): 411–422.

- Turner, V. 1983. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow: Nauka.
- Veselova, E.M. 2011. Sotsial'no-psikhologicheskie osobennosti vzaimosviasi lidera i maloi gruppy v deiatel'nosti klubov istoricheskoi rekonstruktsii [Social and Psychological Aspects of the Connection between the Leader and Small Group in the Activities of Historical Reenactment Clubs]. PhD diss. abstract, The State University of Management, Moscow.
- Walker, C. 2012. Klass, gender i sub'ektivnoe blagopoluchie na novom rossiiskom rynke truda: zhiznennyi opyt molodezhi v Ul'ianovske i Sankt-Peterburge [Class, Gender, and Subjective Success in the New Russian Labor Market: Life Experiences of the Youth in Ulyanovsk and St. Petersburg]. *Zhurnal issledovaniï sotsial'noi politiki* 10 (4): 521–538.
- Wilhelm, W.B., and S. Mottner. 2005. An Empirical Study of the Motivations and Consumption Behaviors of Civil War Re-Enactors: Implications for Re-Enactment Tourism. *Journal of Hospitality and Leisure Marketing* 12 (4): 27–56.