

УДК 808.1

**ГЕРМЕНЕВТИКА СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО АНДЕГРАУНДА:
ПСОЙ КОРОЛЕНКО И ШИШ БРЯНСКИЙ
В СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

В. Ю. Лебедев, А. В. Федоров

Тверской государственный университет, Тверь

В современной ситуации, знаменующей завершение очередного периода ламинарной культуры, в происходящих изменениях стратификации искусство принимает активное участие. При этом привычные формы, например, андеграунд, пережили существенную перемену и изменили свои социальные функции. Так, андеграунд распался на несколько существенно различных видов.

Ключевые слова: андеграунд, стратификация, элита, социальная группа.

То, что текст, включая художественный, в большей степени сам выбирает аудиторию, чем она его, стало социологической и семиотической аксиомой. Помимо чисто культурного отбора, текст конструирует социальные группы и формирует сознание входящих в них. Искусство разных типов осуществляет эти процессы с большими вариациями, что дает основания рассматривать направления, жанры, творчество отдельных лиц обособленно.

Искусство андеграундного типа неоднократно привлекало внимание социологов и лингвистов. Т. Адорно рассматривал его как мобилизующее социум в эпоху перемен. Несмотря на годы, прошедшие со времен апогея Франкфуртской школы, андеграунд воспринимается преимущественно в двух модусах: в модусе социально-ангажированном он выступает как инструментальная сила для изменения социальной реальности (Адорно, Сартр), при этом Адорно одновременно сетует на нарастающее единообразие [Адорно 1997: 149 и далее]. В модусе обывательского сознания оно воспринимается как «хулиганское», семантически пустое, социально бесполезное, паразитарное (мотивации могут быть разными, чаще всего это указание на обценную лексику, топику, связанную с телесным низом). Отношение «элитарного» и «андеграундного» подвергается капитальной ревизии: элиты не обязательно хороши [Ашин 2004], андеграунд не так однозначен и деструктивен [Duncombe 1997; Nelson 1989]. Даже случайные масскультурные персонажи, созданные ради «стеба», оказываются не столь простыми [Благовещенский 2004]. Механизмы появления андеграундных феноменов часто расцениваются как случайные: мол, «появились хулиганы, куда организаторы смотрят» (интересен случай с переносом концерта Марка Фрейдкина, автора в строгом смысле не андеграундного, в Иркутске, вылившегося в невольный перформанс и сделавшего концерту добавочную оригинальную

рекламу). Такой «аргумент к городовому» многим кажется достаточным. Ниже мы постараемся показать социально-лингвистические механизмы функционирования текстов современного русскоязычного андеграунда, рассмотрев репрезентативные примеры. Андеграундное искусство не просто находится в бинарной оппозиции к официальному, оно противопоставлено и массовому, поскольку, несмотря на некоторые признаки «общедоступного» дискурса, массовым, в строгом смысле слова, не является, а соответствующая оппозиция оказывается более сложной.

Псой Галактионович Короленко (Павел Эдуардович Лион) – фигура андеграундная, маргинальная, известная лишь в узких кругах ценителей (широкая публика знает лишь наиболее провокационные его тексты). Творчество Псоя требует от реципиента не только базовых герменевтических навыков и достаточного культурного уровня, но и определенного склада мышления, умения воспринимать внешне несопоставимые эстетические категории, достаточного «чувства языка», позволяющего понять семантику текста, в котором множество фраз составлены не только из разных пластов лексики (обценная лексика может соседствовать с научной терминологией), но и зачастую из разных языков. Псой исполняет песни как минимум на пяти языках: русском, идише, английском, французском и украинском. Творчество Псоя пользуется популярностью у представителей гуманитарного знания, у деятелей андеграунда, у поклонников контркультуры, у сторонников индустрии культуры – и при этом на его концертах всегда много лишних людей, слабо разбирающихся в том, что же хочет сказать этот «...молодежный филолог, акын, бодисингер, вагант...» (Псой Короленко, вступление к одной из песен на концерте).

Актуален вопрос о том, что же брать за «единицу исследования» творчества Псоя. В идеале имеет смысл принять за нее одну из концертных записей, учитывая при попытках интерпретации контекст, в котором та или иная песня исполнялась. Все концерты Псоя разные: от исходной компоновки, последовательности исполнения песен, режиссуры до названий концертов. Существующие концертные записи (основной массив, записей студийных мало) представляют собой множество вариантов. В качестве исходного материала авторами предлагается ниже текстологический анализ в контексте некоторых, наиболее распространенных вариантов исполнения той или иной песни.

«Ключей» к пониманию текстов Псоя всегда много. Их бывает настолько много, что это еще более проблематизирует понимание. Вместе с тем, в творчестве Псоя могут соседствовать тексты внешне простые до примитивизма и сложные настолько, что требуют не одного десятка повторных прослушиваний. Одна из самых известных песен (за счет ее выраженного эпатажного компонента и обилия обценной лексики), «Постмодернистские частушки» внешне проста и оттого любима студентами-филологами. В тек-

сте наличествует ряд имен и терминов, маркирующих дискурс гуманитарных наук: М. Хайдеггер, Ж. Батай, Ж. Лакан, Ф. Гваттари; используются термины («палимпсест», «тело текста»). Все это сдобрено бранной лексикой, «туалетным» юмором, нарочито-пренебрежительными высказываниями в адрес того или иного автора - на фоне примитивного музыкального сопровождения и припева, состоящего из двукратного повторения «Припев два раза». Налицо примитивизация, юмор низкого пошиба. В чем основная задача этого текста? Внешне будто бы ни в чем. По словам многих реципиентов, именно этот текст Псоя они начинают слушать, когда от чтения упомянутых там авторов «пыхнет голова». И все? Помощь в стихийном выбросе негатива, накопившегося от чтения постмодернистских текстов? Подобное формирование абсурдистского дискурса, нарочитое снижение текста до контркультурного, пренебрежительное отношение к образу того или иного философа, писателя мы находим еще в творчестве обзриутов: начиная от знаменитых анекдотов про русских классиков (Д. Хармс) и до многих поэтических текстов Н. Заболоцкого или Н. Олейникова. Сравним жесткий, грубый и абсурдный текст Псоя со стихотворением Н. Олейникова «Чарльз Дарвин». О чем эти строки, больше похожие на детские: трехсложный амфибрахий с примитивными рифмами: рифмуются глаголы и прилагательные с причастиями? Слишком ли это похоже на ту самую чушь, лишь которая, по замечанию Хармса, заслуживала его внимания? Похожа лишь отчасти: «детскость» этого «простого» стихотворения – герменевтический прием: с другого, острого, детского ракурса взглянуть на сущность органического мира, то есть отчасти на то, во что пытался проникнуть ум Дарвина. Еще один ключ дан в последних двух строках: «Был Дарвин известный ученый/Но он красоты не имел». Дарвин воспринимает птичку только в своем ракурсе, узнавая в ней признаки и змеи, и рыбы, и мыши (каждый признак – в одной из частей тела), но не осознал главного – красоты «целостной» птички. Кроме того, «асоциальный» Олейников пародирует жанр естественнонаучной просветительской поэзии, пристойной и социально полезной, продолжающей традиции гуманистического реализма. Налицо акт трикстерского хулиганства.

«Постмодернистские частушки» – тот же незамутненный взгляд, но не детски-наивный, жесткий, контркультурный. Отношение к постмодернистским классикам выражено предельно цинично: если в первом куплете субъект «вгрызается в тело текста», грубо противопоставляя этой задаче риторический вопрос о ценности сексуальной жизни (отсылка к Фрейду повторяется в седьмом куплете), то уже во втором приходит осознание бессмысленности такого «вгрызания» не только в работы упоминаемых ниже авторов, но и культуры как текста вообще: «Культура это палимпсест/Один пос(..), другой поест». Такой «незамутненно-простецкий» взгляд на авторов, известных не только специалистам, но и широкой публике, поэтический «кукиш», показываемый представителям гуманитарного знания показателен: можно

сколь угодно разбираться в тонкостях того или иного культурного текста - все равно весь культурный налет, все умение вести философские беседы окажется бессмысленным перед «социальным кукишем». «Постмодернистские частушки» похожи на диагноз гуманитарному знанию, ценность которого в рамках социальной прагматики общественного большинства будет приближаться к нулю.

Другой текст Псоя Короленко – песня, озаглавленная «Ксении Собчак», более известный как «О чем эта песня моя?». В тексте это имя не упоминается. На первый взгляд, он вообще не имеет никакого отношения к одиозной фигуре светской львицы. Достаточно простая рифма, граничащая с детской дразнилкой: «Жила была девочка Тина,/Любила она Буратино (...)». В концертных записях именно после исполнения Псоем этого куплета идет гомерический смех публики. Как и в предыдущем тексте, внешне – исключительный примитив, полуфольклорная дразнилка, в других текстах массовой культуры рифмовка женского имени с оскорбительной лексемой – явление распространенное. Публика распознает дразнилку, воспринимая ее как смешную. Среди эпатажа, примитивного смеха и «глупого» текста предстают фрагменты, поражающие глубиной и четкой логикой. Среди этих «дразнилок», выполняющих маскирующую роль и сбивающих любой серьезный разговор до юродства, проскакивают строки: «О чем это я? О чем это я?/ О чем эта песня моя?/Она о любви, она о судьбе/Она обо мне и тебе». Это ключ к пониманию текста, но зачем воспринимать что-то серьезно, когда можно сконцентрироваться на текстовой «мишуре». Рефрен «О чем это я? О чем это я?/ О чем эта песня моя?» – единственное двустипийное, повторяющееся два раза, всегда с измененными последующими 3 и 4 строкой. В тексте два четверостишия – «дразнилка», одно четверостишие рефрена, повторяемое два раза, потом опять два четверостишия «дразнилки» и 8 строк рефрена. В концертных записях Псой голосом отделяет «дразнилку» от рефрена, и особенно от финала. Привычный рефрен не повторяется два раза, после строк «О чем это я? О чем это я?/О чем эта песня моя?/О грешной душе, о крестном пути,/О том, куда нам всем идти...» начинаются двадцать строк финальной коды, сводящей на нет всю маскировку и юродскую игру. Меняется и музыкальный строй песни, и голос самого Псоя. Прорывающиеся сквозь семантический шум «дразнилок» (которые не являются таковыми: посвящение Ксении Собчак отсылает реципиента к паноптикуму под названием «Дом-2»), важнейшие строки этого текста – двадцать строчек финала. «Текст в тексте», начинающийся достаточно банальным «о любви, о судьбе...обо мне и тебе» завершается выходом на основные экзистенциальные вопросы, на проблемы соотношения сакрального и профанного, на гносеологию божественного. Последние 18 строчек, представляющие собой достаточно ряд внешне простых (как и все у Псоя), но достаточно глубоких символов, заключенных синтаксически в одну форму предложного падежа с

бесконечным, на первый взгляд, повтором этой формы: «о ком? о чем?», формируют у реципиента иллюзию повтора, «зацикленности», обрывающейся финальными двумя строками «О страшном суде, об адском огне, /О тех, кто рыдает по мне». Форма прозрачна: внешне бесконечная цепь событий, коей является жизнь, проходящая в тексте, начинается смертным одром, но завершается страшным судом. Строки «о тех, кто рыдает по мне» повторяются не случайно: Псой, хорошо знакомый с христианской культурой, в частности, с корпусом духовных стихов, посвященных хождению Богородицы по мукам, ставит финальный акцент именно на этом.

Еще один ключ к пониманию финала песни как жизни – возникающий у Псоя впоследствии в других текстах образ железной дороги. Метафора жизненного пути как пути железнодорожного распространена в культурных текстах. Начинаясь дразнилками, информационным шумом, намеками на бессмысленный паноптикум, жизнь завершается тем, от чего еще никому не удалось убежать. В этом отношении Псой последовательно религиозен; имеет смысл говорить не в узком смысле о христианстве Псоя (что декларирует он сам), но вообще о принадлежности его религиозных взглядов в авраамической ветви религии, к коей относится и иудаизм. Отбрасывать иудейские моменты творчества Короленко только потому, что он их не декларирует, ошибочно. Причина – не только в знании идиша и обилии текстов, так или иначе соотносящихся с иудаизмом.

Религиоведчески Псой – настолько архаично-последовательный монотеист, что в его текстах христианские моменты парадоксальным образом комбинируются с иудейскими. Синкретизм языческих верований, апологетом которых выступает автор многих текстов Псоя – Шиш Брянский, и монотеизма Псоя, рождает тексты, находящиеся на грани источников для богословских исследований и откровенного богохульства, однако вряд ли это религиозная позиция личности, скорее это текстовая игра. Исполнительский «симбиоз» Псоя и Шиша – явление необычное. Каким образом язычник, тяготеющий к мифологическим образам и мифологическому мировоззрению, Шиш Брянский умудряется настолько слиться с вполне последовательным монотеистом Псом, что порой задача различения текстов превращается в достаточно сложную. Объяснение лежит в лингвосемиотической области: сближение текстов, особенностей дискурса, текстопостроения, объединенных общностью социальной прагматики.

Шиш Брянский (Кирилл Решетников) – носитель лингвопоэтической традиции Мих. Кузмина и Н. Клюева, тяготеющий при этом к трем ветвям язычества: древнегреческой, древнерусской и древнесибирской, образующих три варианта семиотики стилизованного язычества. Как и Псой, Шиш активно использует нарочито сниженную лексику: матерную брань, диалектизмы, стилизованную лексику языческих культур (тексты «Пило ело хондра», «Кайло» и т.д.). Если Псой никогда не опускается до открытого бого-

хульства, у Шиша это отмечается сплосшь и рядом, что вполне органично для мифоязыческого социального праксиса, где даже табуирование имени – результат не благоговения, а суеверного страха. Инвективы в адрес традиционнo-сакрального не приводят к исчезновению других, мифологических сущностей, напротив, тексты Шиша пестрят реально существующими в языческих культурах или намеренно выдуманными сущностями. Тексты Псоя также могут быть населены неведомыми сущностями, абсурдистскими лингвоконструктами, но их функциональное назначение более-менее ясно. Так, в песне «Комарики-зубрики», помимо таких инсектоподобных созданий, коими являются «комарики-зубрики», в финале появляется загадочная «тырла-матырла» (иногда она транслитерируется как «тырло-матырло»). Задачи введения этих сущностей в текст – в «оттенении» атмосферы «простого короткого отдыха и уюта» созданием внешнего мира, в котором обитают довольно неприятные насекомые и загадочные «тырлы-матырлы», фонологически тоже малопривлекательные. Вторая задача – «забалтывание» усталости и ужаса от беспрерывно меняющегося некомфортного мира, где еще неизвестно, будут ли завтра продавать в палатках спички. Хрестоматийный пример такого «забалтывания», ведущего к десемантизации повторяемого слова – известные строчки из «Василия Теркина» про сабантуй. Псой не только предлагает изначально десемантизированный конструкт, в лучших традициях «глохой куздры», но и намеренно внедряет эту лексическую бессмыслицу в языковое сознание реципиента многократным повторением. Неведомая «Тырла-матырла», появляющаяся в конце песни, когда кончается перекур и «кончается рассказ», подобно безликому, но жуткому «Оно» Салтыкова-Щедрина однозначно рисует прелести дальнейшего пути. Идти ли дальше, остаться ли на месте, подобно двум персонажам «В ожидании Годо» Ионеско – от кошмара реальности скрыться не получится, «перекуры» остаются последними доменами подлинного бытия, когда еще можно «тепло и откровенно поболтать».

Возвращаясь к достаточно продуктивному «симбиозу» Псоя и Шиша Брянского, отметим, что успех такого взаимодействия во многом обусловлен культурным билингвизмом Шиша. Взаимодействие язычества и монотеизма, сакрального и профанного, земного и небесного, – все это формирует у Шиша две линии творчества: первая есть продолжение акмеистического декаданса (здесь Шиш опирается на наследие Мих. Кузмина); вторая линия – чисто обэриутский литературный код. Причины билингвизма можно найти в следующих фактах: обэриуты, с их нелюбовью к настоящему, к реальности окружающего (так, герои К. Вагинова стремятся сохранить обрывки про-

шлого даже на уровне спичечных этикеток)¹; были склонны либо к литературному эскапизму и фарсовости, либо к обращению в прошлое как лучшему в сравнении с настоящим. В соответствии с этим Шиш пишет о реальности (и часто – о самых ее неприглядных чертах) при помощи литературного кода обзриутов; мир же, в котором есть проявления *ákмэ* (акмэ, «цветущая пора») Шиш создает в духе Серебряного века. Несмотря на дословное понимание акмэ как пика и максимума, в случае акмеистического декаданса Кузмина-Шиша, именно в самом этом «пике» есть центральный вектор – влечение к гибели. «С вершины все тропы ведут вниз» – такой рефрен приложим к каждому тексту Шиша, написанному в этом ключе: «Пташечки осенние», «Кома», «Это все про настоящее, дружок...» (последний текст – пример перформанса, Шишу принадлежит инструментовка и исполнение, текст, за исключением небольшого фрагмента, написан Кузминым).

Примечательно, что два текста Кузмина, исполняемые Псоем и Шишом («Картонный домик» и «Дружок»), удивительно похожи. «Дружок» исполнен в музыкальной стилистике рококо; «Картонный домик» – в рваном ритме танго. Вопрос, поставленный Кузминым в «Картонном домике»: «Мой друг – бездушный насмешник или нежный комик» соотносится с культурным билингвизмом Шиша. Появление в семиотическом поле Кузмина весьма показательное, так как помимо прочих особенностей (социальная провокативность), Кузмин известен как яркий представитель поэтики намеков, двусмысленностей, сложной образности, порой подразумевающей редкие виды восприятия, вроде синэстетического. Для «своего» реципиента само имя Кузмина – маркер сложности понимания и вероятности использования стратегии игры, дополнительно делающей понимание герметичным.

Какова социальная прагматика андерграундных текстов, примеры которых мы рассмотрели? Они не будут обладать такими эффектами, о которых писали Адорно и Маркузе, даже для студенческой молодежи они слишком сложны – при том, что мнимым примитивизмом и перепевом молодежного дискурса сразу уведут большинство реципиентов от попыток серьезного, подлинного понимания. Они не плакатны по сути, лишены настоящей, неоклассической пафосности. Их реальная социальная функция – выступать в качестве контрбаланса обществу и культуре потребления. Но при этом, оставаясь на самом деле текстами элитарными, они окажутся доступными для дешифровки лишь небольшого круга «эстетической элиты» («элита» понимается нами не в традиционном для социологии смысле, это часто люди как раз с маргинальными чертами, дауншифтеры и иные любители отказа от

¹ Герои Д. Хармса в этом отношении – вообще эскаписты, «чудаки» и «возмутители спокойствия», отказывающиеся от признания определенных особенностей реальности как «благ», кои социум «щедро расточает».

социальных лифтов вверх), которая заранее настроена критично по отношению к культуре потребления. Тексты такого рода направлены на травестию элиты – проверку ее состояния, верификацию неблагополучия, стимулирование активности, рефлексии, переменам, без которых элита гибнет.

На вопрос о том, какова же в таком случае целевая аудитория, каков набор референтных групп, остается дать несколько парадоксальный, хотя и вполне серьезный ответ: в плане социальной прагматики перед нами нечто, наиболее близкое к чистому искусству, так что откровенные аллюзии Серебряного века, например, использование текстов Кузмина, а тем более кузминской поэтики не только не случайны – они дают подсказку, ключ к шифру, необходимый для понимания. Стоит отметить и небольшую группу реципиентов, для которых андеграундный текст окажется сократическим способом подталкивания к размышлениям, на что и массовое, и нормативно-канонизированное искусство уже мало способно. Но, как мы уже оговорились, число таких чувствительных реципиентов, которым понимание текста позволит увидеть существенно иначе мир и себя, большим быть не может и не бывало, независимо от конкретной эпохи и культуры. Текстовые артефакты, требующие соответствующего культурного контекста, близкого к культуре Серебряного века, могут быть маркерами завершения очередной ламинарной культуры [Лебедев: 2013].

В чем одно из фундаментальных отличий рассматриваемого андеграунда от того, который сыграл свою роль в ситуации 1968 года, близкой ожиданиям радикально настроенных «франкфуртцев»? Адорно и Маркузе рассматривали авангардное и андеграундное искусство как средство подрыва буржуазной культуры, «артподготовку» перед началом массового изменения облика социальной реальности. Андеграунд, рассмотренный нами, изначально не нацелен на что-либо подобное, его адресация – личная, наибольшее, чего можно достигнуть – формирование небольшого круга ценителей, который будет иметь черты элитарности, которой не присущи деструктивные намерения. Селективная функция (употребление омонимов, один из которых принадлежат к социолектам молодежной субкультуры, формирующий эффект ложного узнавания) является одной из основных в прагматике исполнения текстов перед публикой. Это андеграунд, обращающийся к индивиду и не ставящий целью активное объединение аудитории. Индивиду умному, образованному и выстрадавшему право на индивидуальность. Или же как раз осуществляющему это болезненное дело.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Диалектика просвещения / Т. Адорно, М. Хоркхаймер. – М-СПб.: Медиум-Ювента, 1997. – 310 с.
2. Ашин Г.К. История элитологии / Г.К. Ашин. – М.: Издатель А. В. Соловьев, 2004. – 314 с.
3. Благовещенский Н. Масяня как зеркало русской регрессии / Н. Благовещенский // Russian imago 2002. Исследования по психоанализу культуры: Сб. – М.: Аграф,

2004. – С.380-401.
4. Лебедев В.Ю. К вопросу о типологии культур и особенностях религиозного праксиса / В.Ю. Лебедев // Религия. Церковь. Общество. – Вып. 2. – СПб.: Любавич, 2013. – С.39-51.
 5. Duncombe S. Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture / S. Duncombe. – L.; N.Y.: Verso, 1997. – 244 p.
 6. Nelson E. The British Counter-culture 1966-73: A study of the Underground Press / E. Nelson. – A study of the underground press. – Basingstoke (Hants.); L.: Macmillan, 1989. – XII. – 182 p.

**HERMENEUTICS OF CONTEMPORARY RUSSIAN UNDERGROUND:
PSOY KOROLENKO AND SHISH BRYANSKY
IN CONTEXT OF SOCIAL STUDIES**

V. Yu Lebedev, A.V. Fedoroff

Tver State University, Tver

Contemporary art is actively involved in the stratification changes accompanying the termination of yet another period of laminar culture. Under the circumstances the conventional forms such as underground have undergone crucial transformations entailing major changes in their social functions. Underground for one, has split into several essentially different varieties.

Key words: *underground, stratification, elite, social group.*

Об авторах:

ЛЕБЕДЕВ Владимир Юрьевич – доктор философских наук, профессор кафедры теологии Тверского государственного университета, *e-mail*: Semion.religare@yandex.ru

ФЕДОРОВ Алексей Васильевич – врач-интерн Областной клинической больницы, ассистент Лаборатории междисциплинарных биосоциологических и биофилософских исследований Российского философского общества, *e-mail*: doctorfedorov100@rambler.ru

УДК 124.2

НА ПУТИ К МЕТАТЕОРИИ СОЗНАНИЯ КАК ТЕКСТА

Е.С.Никитина

Институт языкознания РАН, Москва

Познающее человечество постепенно приближается к освоению территории под названием сознание. Здесь потребовалась не только смена онтологической картины безграничного образования, не уместяющегося в понятие объекта, но и кооперация дисциплин, изучающих знаковые