

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.30.91.016

Андеграунд как культурная практика в обществе постмодерна**Мамедов Агамали Куламович**

Доктор социологических наук, профессор,
заведующий кафедрой социологии коммуникативных систем,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: akmnauka@yandex.ru

Воронкова Полина Игоревна

Актер театра «13 Студия»,
119311, Российская Федерация, Москва, просп. Вернадского, 13;
e-mail: v_polina15@mail.ru

Аннотация

В статье андеграунд исследуется как социокультурный феномен и специфическая культурная практика в обществе постмодерна, что порождает новые парадигмы и паттерны. Андеграундная культура анализируется в эстетических категориях при проведении фреймирования со смежными понятиями: «контркультура», «субкультура», «подполье», «маргинальность», «неофициальное искусство» и «альтернативное искусство», «авангард» и пр. Исследование базируется на критическом осмыслении феномена «андеграунд» в дискурсе постмодерна. Приводятся примеры отдельных культурных практик (арт-практик), определяющих облик истинного андеграундного искусства в диалектическом обозрении дихотомии «андеграунд – массовая культура»; а также предпринимается попытка выявить причины появления риска поглощения андеграундной культуры так называемым «квази-андеграундом», сводимым к коммерциализированному искусству, потребительской культуре и, наконец, «мейнстриму». Проводится комплексный анализ факторов формирования андеграундного художественного поля как «подпольного пространства мысли» через описание особенностей формирования западного и советского андеграунда в социально-исторической динамике. Выявлены причины слияния «андеграундной культуры» с массовой культурой («мейнстримом») как примата мысли большинства в постмодернистском обществе на основе контент-анализа разработки современной социологической теории постмодерна. Приведены характерные формы воплощения андеграунда в различных сферах искусства. Для формирования интерпретаций отдельных культурных практик андеграунда авторы прибегали к терминологии герменевтического анализа, представленного различными проектами в социальных науках и такими базовыми конструктами, как «семиотика кино».

Для цитирования в научных исследованиях

Мамедов А.К., Воронкова П.И. Андеграунд как культурная практика в обществе постмодерна // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 119-138. DOI: 10.34670/AR.2023.30.91.016

Ключевые слова

Андеграунд, андеграундная культура, искусство андеграунда, контркультура, субкультура, неофициальное искусство, подпольное искусство, альтернативное искусство, концептуальное искусство, нонконформистское искусство, авангард, массовая культура, мейнстрим.

Введение

Социальная реальность подвержена эфемерности, поэтому и культура нередко становится фокусом в кризисе общества. Концентрация всех ее трансформаций неизбежно вымешивается в коктейле с известным названием «искусство», которое как результат творческого акта способно моделировать новые смыслы, призывающие людей к рефлексии. Подобно тому, как в XIX веке заявление Ф. Ницше о том, что «Бог умер!» [Ницше, 1882, 74], ознаменовало крах старых представлений и конец детерминизма, события XX в. (в том числе и кризис проекта модерна в аспекте критической рациональности) рождали потребность в новаторских формах искусства. В культуре появился пласт, ощущающий острую и даже объективную необходимость новых форм репрезентации. Вдобавок постмодернистское общество с присущей ему дискретностью диктует свои нормы и правила, которым слепо следует массовая культура в стремлении удовлетворить «мерцающие» и мнимые потребности в «созерцании» зрелища, будучи весьма разобщенной в плюралистическом мире. Зачастую культурным проявлениям свойственно находиться вне традиционных эталонов, рождать собой противоречие между феноменами, легко доступными для понимания, общепринятыми и кричаще противоречивыми.

Основная часть

Постиндустриальный конфликт между центральным (официальным) и периферийным (маргинальным) развертывается не только между экономическими и политическими структурами, но и заполняет коммуникативное поле, разыгрывая свой провокационный и не следующий всем общепринятым канонам «спектакль» под названием «андеграундное искусство». Но подобная маргинальность андеграунда сродни «расплывчатым контурам» как критерия определения понятия «экспериментального театра» в словаре П. Пави: «Его маргинальность – нередко болезненное неприятие официальной сцены или противопоставление ей...» [Пави, 1991, 363]. Именно маргинальная нравственно-эстетическая оптика в сфере андеграундного искусства выводит творцов в андеграундное положение. Причем такая противоречивость неуловима для дремлющего сознания массы, что приводит нас в «подполье смысла», где семантическое значение слова, истинный посыл закодированного в условном знаке сообщения требует рефлексии, критической мысли, наконец, поиск того самого «бунтующего человека» (А. Камю) внутри своей личностной структуры и отказа от пресности бытия, бросая вызов всему обыденному в «культиндустрии». «Андеграунд как культурный факт существует» [Карпов, 2016]. В свою очередь, андеграундное искусство выступает эпатажным примером того, как «повседневная социальная жизнь... наполняется культурными содержаниями, как бы обретшими собственное автономное звучание».

Андеграунд – это феномен противоречивого восприятия в общественном сознании в целом и личности в отдельности, содержащий в себе «истинное искусство» со скрытыми смыслами познания, и в то же время увядающие практики как радикальные интерпретации таких

инструментов выражения андеграундной культуры, как эпатаж и маргинальные модели коммуникативного действия в рамках массовой культуры. Иными словами, культурные практики андеграунда претерпевают трансформации в постмодерне, порождая симуляцию «андеграундной культуры» как производство социальной реальности, где термин «андеграунд», входя в пространство плюрализма, мультикультурализма, полифонии и примата «масскульта», обретает негативные коннотации и мыслится в категориях продукта культурного потребления, «мейнстрима». Вдобавок в силу своей бунтующей природы, что находит выражение в достаточно провокационных формах и интерпретируется большинством как радикальность во плоти (комплекс маргинальных практик низов), андеграунд порождает вокруг себя как социокультурного феномена споры о том, каково же его место в структуре культуры в целом.

Изучение андеграунда как социокультурного феномена в первую очередь сталкивается с проблемой идентификации. С одной стороны, в западной и отечественной традиции андеграундная культура рождается на стыке неофициального, альтернативного и оппозиционного и формально разрешенного, нормативного. С другой стороны, семантика самого термина близка к русскоязычному слову «подполье», что вызывает ряд ассоциаций с запрещенной деятельностью и маргинальным поведением (когда, согласно популистским фрейдистским идеям, «инстинктивные страсти сильнее разумных интересов» [Фрейд, 1995, 321]) или так называемой «обратной стороной Луны» как отражение явлений, приводящих к торжеству безумия. Ведь это уже не «невроз историзма» [Гройс, 1998], а действительная арт-практика, которая «обращается к чувству реальности у аудитории» [Коркия, 2021, 210], как и всякое искусство, по словам Ю.М. Лотмана. В этой связи термин «андеграунд» по своей сути экстремален, так как идет вразрез с общепринятыми нормами, ставит под сомнение консервативные и общепринятые ценности, противоречит конформистским тенденциям общества к «сладкой жизни».

Проблематика андеграунда не локализована до конца в единой сфере, поэтому культурные практики андеграунда можно рассматривать как взаимопроникновение художественных кодов «контркультуры», «субкультуры», «подпольного искусства», неофициального искусства, концептуального искусства, «авангарда» и, безусловно, «независимого искусства», «нонконформистского искусства» как недоступного для стихийного восприятия и понимания большинством. Например, рефлексировав в русле идей Г. Маркузе о насаждаемом «одномерном мышлении», в рамках которого разобщение с «примирительными концепциями разума... могло развиваться в действенную оппозицию» [Маркузе, 1994, 20], мы можем трактовать андеграунд как одну из культурных практик выражения оппозиционной мысли против массовой культуры как абсолютного концепта в сознании потребителя. В то же время в словаре Кембриджа представлено следующее определение термина “underground”: “underground political activities are secret and illegal” [Cambridge dictionary, www]. Такое толкование позволяет нам отождествлять «андеграунд» с нелегальной, то есть неофициальной или альтернативной культурой. При этом упоминание политической активности позволяет нам ввести понимание «андеграунда» как одного из движений внутри феномена «контркультуры», «не доверяющей властям» [Роззак, 2014, 12].

С одной стороны, андеграунд – это курс на освобождение от всего умерщвленного, застывшего, насильственно лишённого именно животворящей силы (а не трендовой в условиях современности иллюзорной креативности «под копирку») творческого акта под давлением идеологии масс. С другой стороны, если уподобиться мысли упомянутого выше Маркузе, то в концепции «андеграунда» мы находим отражения антагонизма как отдельного мира, «зараженного желанием и отрицанием, постоянно ощущающего угрозу

разрушения, который представляет собой космос...» [Маркузе, 2011, 164]. Но такой «космос» видится массе с ее унифицированными, общественно приемлемыми и идеологически угодными проявлениями Разума как девиация в и без того расколотом универсуме. Поэтому андеграунд – это дискретное социальное пространство, где сталкивается «истина и неистина», «свобода и несвобода». В связи с этим порой «подпольному искусству» необходимо условно задохнуться, чтобы активизироваться и начать творить, став реципиентом «в тени большинства» для критически мыслящей части социума. Британский исследователь З. Бауман хоть и пишет о свободе как об асимметрии социальных состояний, как то, что разделяет особенно потребителей с приходом капитализма, все же он замечает важную вещь: «В известном смысле свобода – как воздух, которым мы дышим. Мы не спрашиваем, что такое воздух, не тратим времени на обсуждения, споры, мысли о нем. Если только не окажемся в набитом людьми помещении, где трудно дышать» [Бауман, 2006, 13]. Вдобавок, опираясь на идею Лотмана о том, что «действительность строго ограничена законами логической каузальности, между тем как искусство – область свободы» [Лотман, 1992, 123], и интересное замечание в работе «Дегуманизация искусства» испанского социолога Х. Ортега-и-Гассета: «освободившись от всего тривиального и поверхностного, оно могло бы дерзнуть в сфере глубинного и существенного» [Ортега-и-Гассет, 2007, 1], мы конструируем «андеграунд» в рамках не только неофициальной культуры и нонконформистского искусства, но и в аспекте «духа свободы», объективной необходимости «дышать тем, чего не было» [Айзенберг, 1998]. В данном случае к формуле А. Маслоу, где толчком для творца к созданию произведения искусства выступает «либо желание творца сообщить зрителю или слушателю некую мысль, либо стремление вызвать определенные эмоции» [Маслоу, 1999, 201], добавляется потребность в воздухе, но не на биологическом (общевидовом) уровне, а детерминированная экспрессивными, этическими и когнитивными стремлениями на пути к творческой воле истины.

«Недаром метафоры воздуха, удушья и двойного дыхания стали для андеграунда самыми ходовыми» [Айзенберг, 1998], – отмечает поэт М. Айзенберг. Действительно, погрузившись в «андеграунд», мы можем вдохнуть «дух независимости» посреди обыденной повседневности, становясь причастными к таким культурным его практикам, как музыка, литература, живопись, кинематограф, и их знаковым воплощениям в языке «альтернативного искусства». Состояние андеграунда исключительно из общих канонов, поскольку не ангажировано общим мнением, и дает людям свежий глоток воздуха под названием «творческая автономия и новаторство». Андеграундное искусство предлагает альтернативную эстетику и новаторские формы художественного выражения. Творец-андеграунда по своей натуре – антоним агрессивно-реакционным приверженцам традиции, конвенционалистски настроенным представителям массового общества, которые «испытывают склонность к тому, чтобы отвергнуть «интрацепцию», саморефлексию...» (Т. Адорно «Эстетическая теория») [Адорно, 2001, 170]. В этой связи стоит упомянуть Н. Лумана, согласно которому общество – это «самореферентная система», которая предполагает саморефлексию. И хотя немецкий социолог конституирует герменевтическую модель коммуникации с позиций семантической замкнутости, искусство выступает у него подсистемой, предполагающей не только бинарное кодирование, но и демонстрацию воображаемой реальности: “The function of art apparently is to prepare the ground for something that can subsequently be elaborated under conditions of binary” [Luhmann, 2000]. Поэтому понятие «бинарности» возможно применить по отношению к андеграунду как методу интерпретации альтернативного конструирования восприятия мира и, соответственно, созданию творений в нонконформистской среде (например, официальное/неофициальное искусство, конформизм/нонконформизм, консерватизм/авангардизм, классическая

традиция/творческая новация и пр.). Причем, что представляет особую важность в аспекте рассмотрения андеграунда как социокультурного феномена, преодоление имманентной энтропии, свойственной «аутопоейзисным системам», приводит не просто к репродукции культурных практик, а к динамичной реакции на застой, консервацию или «мейнстрим» как следствие информационной перенасыщенности в постмодернистском обществе. Как образ мышления и восприятия, это сравнимо с системой практических диспозиций, то есть габитусом в структуре социологической теории П. Бурдьё. В рамках такого «габитуса» принуждение ощущается как «тяжесть воздуха» [Бурдьё, 2001, 559]. При конвергенции воедино идеи «символических систем» Бурдьё и «бинарных» концепций подсистемы искусства Лумана в поле андеграундного искусства уместен пример дуальной пространственной структуры «окраина/город» из советского литературного авангарда и андеграундной поэзии Л. Губанова (лидера «СМОГа» как «Самого Молодого Общества Гениев» или неформального объединения «Силы, Мысли, Образа, Глубины» 1965-1966 гг.): «Я – та окраина, где вы...ничего не понимали... / ... Я – та окраина, где жутко» [Губанов, 2003]. Собственно, поэт причисляет себя к маргиналу, что существует на окраине. Причем это окраина не сугубо физическая, а скорее метафизическая, осознанно конструируемая с целью создания свободного творческого импульса и не вступающая в контакт с официальной системой. В то же время подобная «бинарность» зафиксирована в оппозиции андеграундная сцена (свободной в самовыражении) / поп-сцена, подцензурная телевизионному формату.

Именно метафора удущья объясняет эскапизм представителей андеграундной культуры в «подполье» как альтернативную среду социокультурного пространства, где свободное искусство – проводник того самого «воздуха». Представители андеграундного течения «восприняли свое подпольное положение не как несчастье, а как вынужденную норму, и перестали чувствовать себя выпавшими из времени одиночками» [Айзенберг, 1995], хотя осознают, что их «социальная ниша – несколько рискованная и неприбыльная» [Седакова, 1998, 21] («Уйти в маргиналы – это всегда риск» [Макнил, 2012, 29]). Это был поиск смысла для будущего, что не теряет своей значимости и в условиях унифицированной мысли современности, когда наука, знание, а вместе с тем и искусство «обречены на существование в качестве предназначенных для потребления зрелищ» [Бодрийяр, 2000, 53]. Потребности деятелей андеграунда сводятся к полю метафизическому – они стремятся использовать художественный «мысленный эксперимент», дабы привнести в мир иные смыслы, раскатать «лодку» рефлексии и духовного созидания внутри Разума. Осмелимся высказать предположение, что человек «истинного андеграунда» должен являть собой экстремальный архетип самосознания Фауста, представляющий по содержанию мыслителя и интеллектуального бунтаря: «Где нет нутра, там не поможешь потом... Но без души и помыслов высоких живых путей от сердца к сердцу нет» [Гёте, 1831, 21].

В случае андеграундных культурных проявлений темпорализация комплексности системы – это один из факторов для естественного зарождения такого «андеграунда» как социокультурного феномена: «Время всё решило за тебя» [Айзенберг, 1998]. «Андеграунд» в первую очередь стал описательным определением неофициальной среды в целом. Среди литературных текстов большая часть именно андеграундной прозы или поэзии все же плотно увязла в пространственно-временном континууме с некой острой необходимостью ее существования именно в то время и в том месте.

Андеграундные культурные практики зарождаются начиная со второй половины XX века в тех странах, «где искусство подчинено идеологии», или, «если нет идеологии, то коммерческое искусство тоже годится в качестве повода для противостояния» [Айзенберг, 1998].

«Подполье» как источник понятия «андеграунд» коррелирует с определением «советского андеграунда», где андеграундная культура была сходна образу «подпольного человека», обнаженному в творчестве Ф.М. Достоевского, где деятель (страдающая душа) обречен быть «существом по преимуществу ограниченным» [Достоевский, 1989]. Но мышление причастного к андеграундной культуре открыто новым идеям и реализации их на практике: «...душа должна расширяться, да и старая любовь должна потесниться. Массовый читатель вряд ли способен на такие действия...» [Байтов, 1998]. Подобная пространственная аналогия объясняет введение в оборот «значащих символов» [Мид, 2014, 209], что конструируют язык «подполья» (как еще один отличительный признак андеграундной культуры), язык маргиналов, неподцензурных сочинителей и внесистемных, внерамочных новаторов в области культуры. Таким примером могут послужить ходовые понятия второй половины XX века, эквивалентно заменяющие само слово «андеграунд» на территории Советского Союза, – «вторая культура», «внутренняя эмиграция», «самиздат». Итак, «советский андеграунд» – это способ отражения имманентно скрытой в сознании личности борьбы с консервативными художественными традициями и переноса этого культурного противостояния в «подпольное пространство». В семантическом поле «подполья» андеграунд занимает ниши литературных, визуальных и музыкальных форм искусства как «область свободы» [Лотман, 1992, 123] со своими системами независимого языка. Вследствие воспринимается массой, «избегающей схем освобождения» [Бодрийяр, 2000, 29] как апогей разрушения фоновых ожиданий в мире повседневной жизни, сравнимый со скандальной репутацией романа «Лолита» В. Набокова.

В контексте «духа свободы» показательны «условные знаки» (не исключая при этом вероятность их перехода на современном этапе в «иконические знаки») [Лотман, 1973, 3] – дорога, мотоцикл, рок-н-ролл – в киноленте «Беспечный ездки» (1969 г.) режиссёра Д. Хоппера. Такая коммуникативная знаковая система отражает закодированное послание, шифром к которой служит понятие «контркультура». «Беспечный ездки» – это не просто знакомство с эпохой шестидесятых Америки, это «американское кино бунтарей», которых масса страшилась за их свободу в действительности. Это отражение социальной реальности, санитиванной от «сладкой жизни» Голливуда. Наконец, это отправная точка для рассуждений об «андеграунде» как о смежном понятии с «контркультурой», как совокупности социокультурных установок, противостоящих фундаментальным принципам, господствующим в конкретной культуре в соответствующем пространственно-временном континууме.

Контркультура – более широкое понятие, включающее в себя различные альтернативные (диссидентские) движения, в том числе и андеграунд. В работе «Истоки контркультуры» Т. Роззак выделяются с социологической оптики векторы движения контркультуры: протест против технократии, промышленной экспансии и восприятия мира подобно «бездонной бочке» [Роззак, 2014, 16]; критика традиционного научного знания (т.е. примата рационального); ориентир на целостность человеческой личности и субъективное восприятие мира. Контркультура, подобно «второй культуре», возникла из острой (но объективной) необходимости культурной революции сознания и «на более высоком, рефлексивном уровне «рефрейминга», формировала интеллектуальные миры, порождающие отделенные от повседневной рутины дискурсивные сообщества и формы знания» [Гофман, 2003, 27]. Отличие их состоит в том, что контркультура – всегда активный и прямой актер внутри такого коммуникативного процесса, как протест; андеграунду свойственно часто прятаться в тени своего «подполья», прячась за анонимностью, псевдонимами.

Термины «контркультура» и «андеграунд» произрастают на одинаковой почве культурной маргинальности, посему им свойственны декадентские настроения, зачастую они «грешат»

потоком неформальных и нецензурных выражений, а ряд затрагиваемых ими тематик (например, психоделики) пересекаются с проблемами, лежащими в основе маргинальных сообществ.

Впоследствии вырисовывается роль такого явления, как маргинальность, в становлении андеграунда как социокультурного феномена. В обыденности маргинальные явления воспринимаются обществом как болезнь, полная исключенность из функционирующих социальных систем. Однако для Маркузе «маргинальные группы могут сыграть роль катализатора для более широкого общественного движения» [Маркузе, 2011, 52] творцов, что способны преодолеть одномерность. Такими молодыми людьми во втором поколении (после «битников») выступили хиппи, выражением пацифистских ценностей которых стал рок как «условный знак» освобождения от рамок, как некая предтеча одной из культурных практик андеграунда (только скорее более бродячего по своему образу жизни, нежели функционирующего внутри своего подполья): их движение проходило под лозунгом “All You Need is Love” Джона Леннона .

Идеи мятежности как стимул к культурно-специфическому выживанию рождает симбиоз контркультуры и субкультуры. Но, в отличие от субкультур, контркультура более лежит в области анализа значения «сказанного» через новые формы художественного выражения как культурных импульсов (т.е. фактически мы смещаемся в сторону герменевтики как метода социального познания). По аналогии с Т. Роззак, можно утверждать, что «диссидентство... сделалось культурным феноменом, трансформируя глубоко сидящее в нас ощущение себя, других, окружающего мира» [Роззак, 2014, 41]. Сознание должно сепарироваться от императивов конформизма, завязанных на культе потребления или господства идеологии. Иначе актуализируется вопрос американского представителя поколения «битников» как предтечи контркультурного движения Уильяма С. Берроуз: «Насколько хорошо будет при полном конформизме? Что же будет с неординарностью? А с личностью? А с тобой и со мной?» [Томпсон Хантер, 2017, 30]. Также определенную семантику приобретают слова В. Цоя: «Когда-то ты, ты был когда-то битником... Ты готов был отдать душу за рок-н-ролл... теперь – телевизор, газета, футбол...». Действительно, андеграунд – первое место, где можно следовать за «рок-н-рольным» духом. Только в таком андеграундном пространстве мысли индивид способен на новаторство мышления, что обретет воплощение в материальном мире через нонконформистские художественные течения. Не зря Маркузе в «Эссе об освобождении» пишет о «новой чувствительности» [Маркузе, 2011, 47] (новая музыка, новые языковые формы, несвойственное ранее непринятие расточительного потребления, «беззаконных» форм эротического удовлетворения), инакомыслящей контркультуры, что ставит под сомнение «стерильную банальность» культуры масс.

В этом смысле контркультурные арт-практики – это глубинный раскол с бумом потребления, развлечений, зрелища, глупого смеха (в соответствии с концепцией М.М. Бахтина); это энергия созидающего протеста, а не «чёрной дыры» агрессивного радикализма. Это больше про бунтующего человека в физическом пространстве, нежели метафизическом.

Вследствие «контркультуру» можно трактовать в качестве аналога «андеграунда» в реконструкции на территории Америки и Западной Европы второй половины XX века. При этом стоит учитывать его схожесть не с молчаливым и созидающим существом из «подполья», а с индивидом-контркультурщиком готового организовать «бунтарское движение» для осуществления культурного переворота и весьма вербального продвижения переоценки старых ценностей. Например, панк-революция – не только форма социального протеста, но и атрибут

андеграундной сцены 1970-х гг., корнями уходит в события «долгого» 1968 года (обозначенного формулой «запрещено запрещать») [Вайнен, 2020] – исторический этап нарастающих студенческих протестов в Лондоне, Праге и Париже и время трансляции в американских СМИ военных действий во Вьетнаме. В результате этого был запущен механизм переоценки привычных для социума XX века ценностей, что повлияло на культурную атмосферу всего мирового сообщества творцов. В этом контексте весьма актуально выражение А. Камю: «Я бунтую, следовательно, мы существуем» [Камю, 1990, 7].

«Андеграунд» в такой связи прекрасно отражает тот факт, что социальная реальность лишена глянцевого, как отмечает упомянутый уже Роззак: «...не все попали на великий потребительский пир» [Роззак, 2014, 7]. Собственно, такой независимый эксперимент контркультуры и «подпольного искусства» над массовым сознанием – это был чистый мятежный импульс, реакция не просто социального, но духовного протеста на классические, консервативные или социально одобряемые проявления культуры в социально-исторической динамике. Вдобавок понятие «андеграунд» оформилось в реалиях массового тиражирования «зрелища», развлечений, усиленного средствами радио и телевидения. В связи с этим возникают метаморфозы потребления и иллюзии выбора между вариациями одного, усредненного, стандартизированного культурного продукта или знака (т.е. «симулякра»). Итак, становление андеграундных арт-практик – объективная необходимость в пространственно-временном континууме (Табл. 1), которая может быть объяснена как *субъективными факторами* (мировоззрение представителей андеграундного течения в зависимости от сферы искусства: нонконформистский или психоактивный, но доступный с преградами), так и *объективными факторами* (т.е. историческая действительность, темпоральный критерий, географический фактор).

Таблица 1 - Особенности развития андеграунда в пространственно-временном континууме

«Подпольное искусство» на территории СССР	«Действенный андеграунд» в странах Америки и Западной Европы второй половины XX века
<p>вечная тема «абсурдизма»; противостояние «официальной культуре» (т.н. «официозу», где часть культурных практик была продиктована идеологией); экзистенциальный творец в «подпольном пространстве»</p>	<p>«Бунтующий человек» (или «метафизический бунтарь») А. Камю. Упразднение технократического мировоззрения, «масскульта», «культы потребления (когда массовое искусство своим ориентиром выбирало коммерческий рынок и продажу красочной картинки под названием «американская мечта»), противостояние «рамочному» образу жизни старшего поколения внутри концептов «сладкой жизни»</p>

Среди особенностей андеграунда как социокультурного феномена исследователи выделяют эпатаж, бунтарство и разрушение стереотипов (что прочно укоренились в массовом сознании как культ/идеология). При этом отличительными признаками арт-практик андеграунда выступают альтернативная эстетика, новаторство творческого мышления в художественных образах, отличных от традиционных и массовых, оригинальность, а вместе с тем и актуальность заложенной мысли в произведении искусства.

Таким образом, **основные социальные функции андеграунда включают:** 1) «культурный толчок» [Булахова, 2020], то есть стимулирование творческого нонконформистского мышления с целью продуцирования эстетических ценностей и нового типа художественной структуры; 2)

«самоосвобождение сознания» [Коркия, 2021, 22] посредством трансформации языкового (текстового) содержания объекта искусства в концептах смысла по модели перцептивного и интеллектуального восприятия, а также посредством саморефлексии через восприятие объекта искусства, особенного того, что в поле андеграунда носит характер новаторский, нонконформистский и *истинный «для себя»* (феноменологическая онтология Ж.-П. Сартра). Последнее позволяет определить **«истинный андеграунд»** (*или позитивный, который служит своей миссии нести за собой инновационный «культурный толчок», стимулировать творческое и новаторское мышление среди одномерности, должен следовать принципу многомерности, искусности, чтобы позволить субъекту «развоплотить» материал посредством интеллектуального акта*) как понятие-антитеза **«квази-андеграунду»** (*коннотативное содержание схоже с «симулякром» Ж. Бодрийяра*), что обретает черты массовой культуры и популяризирует отдельные проявления андеграундной сцены в потоке «мейнстрима», а также вбирает некоторые радикальные проявления и наркотические метаморфозы «андеграунда» (например, как легкая «психоделическая революция» Т. Лири из инструмента для расширения границ свободы сознания и социального действия трансформировалась в бум тяжелых наркотиков, что прослеживается в культовом фильме «На игле» (1996 г.) британского кинорежиссера Д. Бойла как визуализации эдинбургского андеграунда, подкрепленного саундтреком «крёстного отца» панк-рока Игги Попа “Lust for life”). Подобная амбивалентность интерпретации андеграундного восприятия коррелирует с развитием андеграундной культуры в сомнабулическом состоянии, в котором пребывает постмодерновая реальность, порожденная хаотическим состоянием ценностных систем.

Андеграунд, несмотря на зарождение фактически из искусства «подполья» и «контркультуры», уже обрел своих классиков в пространственно-временном континууме. Постмодерн не только обусловил информационную перенасыщенность и породил общество потребления с приматом массовой культуры, но и эмансипировал субъекта от «рациональной наррации» [Лиотар, 1998, 84], от модерновых универсумов, предопределил номадическое состояние культурных содержаний, акцентировал внимание на плюрализме, эклектике стилей. В таком аспекте сомнения в старых формах знания, в силе Разума, разочарования в прежней картине мира можно предположить, что наиболее подходящего времени для зарождения андеграундной культуры тяжело представить. Безусловно, культурные практики андеграунда не лишены грубости, зачастую нарочитой, порожденной социальными осцилляциями. При этом они должны сохранять в себе интенцию к семиотической значимости, а не бесцельному отображению объекта эпатажному лишь в своей визуальной форме. Не менее важна и экзистенция тех эстетических категорий, которые конституирует андеграундное искусство, ведь постмодернистская эпоха «характеризуется «усталой», «энтропийной» культурой, отмечаются эстетические реверсии, размывание «больших» художественных стилей, смешение художественных языков» [Калиновская, 2015].

Андеграунд сродни рождению новой музыкальной интонации, что «появляется в том случае, если она социально необходима» [Коркия и др., 2021, с. 112]. В таком аспекте дискуссии о поисках андеграундных творцов, введение термина «нонконформизма» сближают понятия «андеграунд» и «авангард» как реакционные процессы художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, «не может сформироваться в силу имманентных закономерностей, независимо от объективного положения вещей» [Адорно, 2001, 36].

Т. Роззак справедливо заметил: «сколько из нас, оглядываясь назад через годы, могут представить себе контркультуру без ее поэзии, музыки, искусства, язвительного юмора?»

[Роззак, 2014, 15]. В этой связи обратимся к **систематизации культурных практик андеграунда**, исходя из конкретных примеров андеграундного искусства в различных музыкальных, литературных и визуальных формах.

Во-первых, совокупность парадоксальных инструментальных приемов вкупе с провокативным творчеством интертекстуальности отсылает нас к такой арт-практике внутри андеграундного поля, как **альтернативная техника звучания рок-музыки** и свойственные ей **семантически значимые текста** песен.

В одном из англоязычных источников была найдена интересная мысль, что категория «андеграундная музыка» связана с множеством применений, значение которых меняется в зависимости от того, какой музыкальный регистр описывается. Например, рок-музыка, объединенная тематическими сюитами, «эмбиент» как стиль электронной музыки, да и в целом альтернативное звучание. В этом плане музыкальная сцена как художественное поле не страдает комплексом темпоральности, поэтому структура «андеграунд – музыка – смысл» не может быть редуцирована молчаливым большинством и не застывает в определенном хронотопе. Андеграундная музыка – та муза, которая способна вдохновить на находки способов отражения сюрреалистических поворотов в аналогии с самой социальной реальности. Например, в работе Роззака мы видим пример такого восприятия музыкальной композиции: «Когда Френсис Форд Coppola искал способ передать дух эпохи в своем эпическом фильме «Апокалипсис сегодня», к финалу саундтрека подошла только музыка Джима Моррисона» [там же, 14-15]. Отметим, что фронтмен «The Doors» был неким духовным наставником поколения, утратившего веру в идеалы родителей на рубеже 60/70-х гг. XX века. Его значение велико для становления андеграундной сцены, поскольку это реальное воплощение архетипа «бунтаря» и «экзистенциального творца», что своей поэтикой и энергетикой породил феномен мистического желания быть причастным к подобному искусству.

На территории Советского Союза рок-музыканты фактически (как социальный феномен поколения дворников и сторожей) существовали вне советской реальности, подпольно распространяя свои записи через «сарафанное радио» или устраивая «квартирники». Безусловно, в 70-80-е стали формироваться «Ленинградский рок-клуб», «Московская рок лаборатория», «Свердловский рок-клуб», интерпретирующийся зачастую как «советский Манчестер». Но подлинность искусства всех представителей андеграундных сообществ заключалась в некоммерческой направленности, аутентичности звучания (пускай полуподвального и шумового, но, несомненно, новаторского, как «гаражный» аккомпанемент группы «Зоопарк») и экзистенциальной наполненности текстов. В качестве примера можно привести противостояние на уровне метафизики лидера рок-группы «Кино» В. Цоя и неоромантическую иронию над тленным «естеством» в тексте песни «Дерево» альбома «45»: «Я знаю, моё дерево в этом городе обречено... Мне с ним радостно, мне с ним больно. Мне кажется, что это мой мир... Я посадил дерево». Другим примером может послужить рефлексия духовного протеста основателя «Сибирского панка» Е. Летова, отраженная в исследовании через уникальность музыкального полотна, в котором сквозь звук советского аппарата пробивается грязный шумовой звук шипящей гитары в симбиозе с философским дискурсом. Такое звучание порождало парадоксы смыслов и абсурд как принцип «метафизического бунта» по отношению к логической реальности, «заражённой» рациональной логикой мира. В этой же связи почти животная энергия при мелодичности голоса и целая Вселенная из образов¹ вне

¹ В «Нюркиной песне» представлена бинарная оппозиция (семантически свойственная андеграунду)

пространства и времени зафиксирована у Янки Дягилевой как еще одной легенды советской андеграундной музыки. Также определенную бардовскую нишу в андеграундном музыкальном пространстве занимал А. Башлачёв, отличаясь в своем исполнении экспрессивными переходами от душевности в крик того самого «метафизического бунтаря» посредством семантики стихотворного текста².

Подобно творцам «Сибирской волны», одним из первых прототипов «интеллектуального панка» в западном обществе, визитной карточкой андеграундной и альтернативной культуры своего времени является рок-авангардист Фрэнк Винсент Заппа, который свой уход от импровизационной музыки определил фразой: «Я сказал в ней все, что хотел». Это был «новый голос в рок-музыке» и, как отмечают критики, «противоядие жестокой потребительской культуре Америки». К примеру, концептуальный альбом “Freak out!” музыканта и его группы “The Mothers of Invention” связан с тематикой саркастического высмеивания американской действительности: «по-панковски» звучит название песни “Hungry Freaks, Daddy”; а “I Ain’t Got No Heart” отличает замена поп-выражений словосочетаниями, «явно лишенными коммерческого потенциала». Такого рода «поп-пародии», «рок-комментарии» весьма характерны для андеграундной культуры в концептах маргинальности и духовного протеста, ведь при этом Заппа будто спрятал внутри текста композиций «инструкцию» для слушателей относительно правильного восприятия «смысла» песен. Благодаря необузданной эклектике и сложности его творчества можно утверждать, что Фрэнк – яркий пример культурной практики андеграунда в обществе постмодерна: “manifestly parodic and postmodern” [Greene, 2016, 95]. Эклектика сложных ритмических структур, нестандартные аранжировки, использование всевозможных инструментов отсылает нас к другому «бунтарю звука» и «королю андеграундной сцены» С. Курёхину и его коллективу «Поп-механика».

Музыкальные практики андеграунда вечны, и «бунтующий человек» (в аспекте этих рассуждений – «интеллектуальный панк», «рок-авангардист» и пр.) – новый модус иронии против симуляции истины в постмодернистском многообразии практик: «Когда душераздирающий вопль облекается крепкой языковой формой, бунт утоляет свою первейшую потребность и обретает в этой верности самому себе творческую силу» [Камю, 1990, 331]. Важно подчеркнуть, что с 70-80-х гг. для выражения духа «рок-н-ролла» уже недостаточно виртуозных гитар Джимми Хендрикса, рок-фестиваля «Лето любви» (1967 г.) или Вудстокской ярмарки музыки и искусств (1969 г.). Теперь в музыку как форму социального протеста было вложено больше агрессивной искренности³: из андеграунда стал доноситься животворящий

«внутренний/внешний мир», где образ дома – локус, символизирующий не просто физическое место обитания лирического субъекта в социальном пространстве, а скорее метафорически отсылающий к душе и её волевым интенциям.

² Например, в строках «Некому берёзу заломати»: «Время на другой параллели... Наши думы вам не икнулись,.. Вы б наверняка подавились....» отражены чувства страдающей личности в герметичной социальной реальности.

³ Исследователи связывают это не только с энтропийным и импловивным состоянием постмодерна и субъекта в ней, но и с социально-историческим фоном «потерянных» улиц Нью-Йорка, заполненных малолетними преступниками, маргинальными подростками, наркоторговцами. В этом отношении самым «говорящим» фильмом о состоянии американского общества, если вывернуть наизнанку гляцевую обложку журнала с «американской мечтой», стал фильм М. Скорсезе «Таксист», где главного героя можно назвать антагонистом с антигуманными ценностями. Также не стоит забывать, что сексуальная революция сломала определенные рамки пуританской закостенелости, но принесла за собой и такие социальные катастрофы, как девиации в виде убийств банды Ч. Мэнсона или демографический коллапс, связанный с эпидемией ВИЧ/СПИД в США 1982 г.

крик о том, что этот мир не в порядке. Примером подобного анархического нигилизма признана запись “Anarchy in the U.K.”, которая за счет строк “No future, No future for you...for me”⁴ стала в 1978 г. панк-гимном британской группы “Sex Pistols”.

Вследствие можно выделить иные особые точки притяжения андеграундной музыки – культовый петербургский рок-клуб “TaMtAm” (например, именно из этого пространства зрители слышали об андеграундной группе «Химера» в советском и постсоветском пространстве, что транслирует экзистенциальную проблему бытия, словно «по ту сторону отчаяния» Сартра, через шумовое исполнение лидера коллектива Э. Старков в песни «Ворона»: «Жил торопясь, помер спеша...») и легендарный нью-йоркский клуб “CBGB”. Это была сердцевина свободного духа панк-рока, эпицентр альтернативного звучания и отражения эпохи «пустого поколения», т.е. того самого “Blank Generation” в исполнении Р. Хелла на ранней панк-сцене Нью-Йорка. Именно с последним рок-музыкантом автор «Прошу, убей меня!» Л. МакНил связывает заглавие своей книги о подлинной истории панк-рока. Примечательно, что американский историк рок-музыки знаменует и уход панка из области истинного искусства в «квази-андеграунд» по причине излишней рискованности и радикальности подобного «предприятия»: «Волшебная жизненная сила панка языком музыки говорила о неизбежном разложении всех формальных систем...; пыталась побудить людей вновь использовать силу воображения, разрешала быть несовершенным, разрешала быть непрофессионалом и получать радость от творчества, потому что подлинное творчество начинается из хаоса; учила обращать в преимущество все постыдное, страшное и бессмысленное в нашей жизни... После турне Sex Pistols я потерял интерес к журналу Punk. Он перестал быть настоящим» [Макнил, 2012, 366].

В таком контексте стоит дополнить перечень примеров «андеграундного искусства» и такими примерами иной волны рок-музыки, что лежат в поле новаторского звучания (экспериментальные игры с перкуссией, длительностью и даже лирическими образами героев песен) «постпанка», «прогрессив-рока» и «арт-рока»: “The Who”, “Joy Division”, “King Crimson”, “Led Zeppelin”, “Deep Purple”, “Television” и пр. Также к «истинному андеграунду» будут принадлежать системные культурные практики по созданию семантически значимых музыкальных текстов таких зарубежных рок-групп, как “Pink Floyd”⁵ (классика психоделического рока, а перформанс “The Wall” транслировал тему отчуждения и социальной изоляции). Интересны в этом отношении и синтетические рок-эксперименты поэтессы Патти Смит с «дионисийской эстетикой», что «продвигала рок-н-ролл как явление литературы» [там же, 46]. Строки ее технически были переложены на музыку в стиле панк-рока «с причудливой гневно-очаровательной манерой» [там же, 117] и сочетались с сумасшествием и вместе с тем сентиментальностью текста. Эстетически лирические образы ее героев напоминали поэзию таких французских «падших художников» XVIII века, как А. Рембо.

Но обратимся и к андеграундным культурным практикам, что впоследствии стали равноценны «бунту на продажу». Например, в андеграундном пространстве абстрактную смерть

⁴ Примечательно, что автор песен британской панк-группы “Sex Pistols” Дж. Роттен (Дж. Лайдон) высказывался в одном из интервью, что подобная арт-практика была не оскорблением британского народа, а иронией (в духе постмодерна) над безумием режима, что наблюдает за всем разложением социума на «мусорных свалках» нищеты, столкновений и ненависти «с банкнот».

⁵ Интересный и весьма противоречивый пример перехода «истинного андеграунда» в «квази-андеграунд» – это концептуальный альбом “The Dark Side Of The Moon” (1973). Например, художественный язык песни “Time” «развоплощал» тему конечности бытия, а “Money” стала специфической сатирой на «новую элиту» постмодерна с присущей ей жадностью, что вскрывало проблемы социальной дифференциации общества.

лидера группы “Nirvana” как вечного представителя альтернативной музыки ознаменовал массовый успех уникального альбома “Nevermind”. Композиция “Smells Like Teen Spirit” стала гимном поколения, транслируемым MTV. Продукт цифровизации превратил протестную культуру «панк-рока» в «мейнстрим» под знаком поп-культуры. Иной пример – эклектичность творчества Д. Боуи являет черты искусства постмодернизма, ведь он охватывает направления традиционного и экспериментального рока, этнической и электронной музыки. В своих «глем-персонах» исполнитель трансформирует протест культуре истеблишмента, а в его поэзии имеет место бунтарская, неформальная логика взаимодействия с читателем, свойственная абсурдности «истинного андеграунда». В то же время, становясь громким музыкально-театральным событием, метаморфозу в рок-импульсе исполнителя явила символическая запись “Rock’n’Roll Suicide”, в которой внимание фокусируется на строке “I’ve had my share, I’ll help you with the pain!”, означающей самостоятельный уход со сцены андеграунда. Хотя неограниченная свобода самовыражения этого «инопланетянина» (по аналогии с песней “Space Oddity” 1969 г.) удерживает его на границе «истинного андеграунда» и «квази-андеграунда».

Во-вторых, символическое поле андеграунда снова сместилось в свое привычное «подпольное пространство» в ракурсе **концептуального и экспериментального искусства в художественном творчестве и изобразительном искусстве**. В результате этого формируется понятие художественного андеграунда – нонконформизма, «второго авангарда».

Например, группа «Сретенского бульвара» – один из очагов зарождения концептуализма в России как одной из вероятных культурных практик андеграунда – сформировалась по принципу соседства и включала И. Кабакова, В. Пивоварова (и его концептуальные рецепты реальности), Э. Булатова. Именно в творчестве Кабакова «Освобождение» можно наблюдать посредством наглядно-образных отображений действительности, который исследовал чувство отчужденности, пропитавшее пространство советской повседневности как «действие, направленное на аналитико-синтетическое обследование выбранного объекта» [Коркия, 2021, 74]. В рамках межличностных коммуникативных процессов образ объекта коммунальной квартиры в его наиболее известных инсталляциях «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1975 г.) сформирует в восприятии индивида целостное отображение «ночлежки» из пьесы «На дне», которая и послужила метафорическим образом для работ художника-концептуалиста; а вопросно-ответная форма «Чья эта муха? – «Это муха Николая» сродни размышлениям о коммунальном быте и в то же время о бытии Ж.-П. Сартра («Ад – это другие» [Сартр, 2000]).

Функцию «самоосвобождения сознания» и последующей рефлексии для преодоления индивидом границ интерпретации в постмодернистской одномерной реальности, что заложены как идея в работе «Открытое произведение» итальянского специалиста по семиотике У. Эко, можно проследить и на примере эпатажной фигуры американского художника Э. Уорхолла. Именно он «сфабриковал»⁶ дизайн музыкального альбома “The Velvet Underground and Nico” (1967 г.). Отметим, что как поп-артист, так и музыкальный коллектив были первыми экспериментаторами в авангардном направлении.

Яркий пример акции как арт-практики андеграунда – самовольно организованная «Бульдозерная выставка» (1974 г.) московскими художниками-нонконформистами во главе с О. Рабиным, которого с его барачными изображениями советской реальности принято относить к художникам андеграунда в рамках «Лианозовской школы».

⁶ По аналогии с арт-студией «Серебряная Фабрик» Э. Уорхола как представителя поп-арта».

Также существовал отдельный поэтический круг Лианозово, к которым причисляют творчество И. Холина (и его зарисовки из жизни обитателей неблагополучных районов, пропитанные насквозь черным юмором: «Сосед сказал: “Судьба”), Вс. Некрасова (попытка фиксации речевой ценности: «Свобода есть...Свобода есть свобода») и Г. Сапгира (с его приемом маскировки социального неблагополучия при помощи гротеска игры языка), что вскрывают контраст дух/душа и свобода/несвобода в своих творениях.

В связи с этим техники **абсурдизма в нонконформистском** литературном творчестве (т.е. затронем тему абсурда, причем весьма «сатирической» [Пави, 1991, 2] его стратегии для наиболее точного описания действительности в категориях эстетики) – тоже одна из культурных практик андеграунда. В таком контексте стоит вспомнить и о жанровом своеобразии, искании формы и мнения в прозе С. Довлатова как отражении иррационалистической действительности с примесью документализма – «приёма отражения абсурдной действительности, миметическая техника советского абсурдизма» [Савицкий, 2002, 101]; сопряжениях И. Бродского: «если искусство чему-то и учит, то именно частности человеческого существования... стихотворение в частности – обращаются к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников отношения» [там же, 2002, 57]; концептуально-образные поэтические искания Д.А. Пригова. Наконец, трансформации литературных практик зафиксированы и на постсоветском пространстве: появляется роман «Норма» В. Сорокина как орудие контркультуры за счет ее провокационного обращения с принятыми языковыми нормами и высвобождения некой «интимной сущности... из-под покровов, привычного гладкого письма» [Седакова, 1998, 25], а также метаморфозы в андеграундном пространстве фиксируются В. Пелевиным в постмодернистском романе “Generation «П»” через прием абсурдизации действительности посредством сведения всех коммуникативных практик к рекламному слогану, что «развоплощает» социальные практики общества постмодерна.

Определение «подпольная литература» встречается во вступительной статье к сборнику «Советская потаенная муза» (1961 г.), но, по мнению Э. Лимонова (автор рассказа «Первый панк» 1987 г.), термин «подпольная литература» противоречит сущности явления, так как «неофициальная литература» не только не подпольная, прячущаяся, напротив, она всеми силами стремится к распространению своих произведений для осуществления «культурного толчка. «Речь идет о том, чтобы обернуть традиционную проблему. Не задавать больше вопроса о том, как свобода субъекта может внедряться в толщу вещей и придавать ей смысл, как она, эта свобода, может одушевлять изнутри правила языка и проявлять, таким образом, те намерения, которые ей присущи» [Фуко, 1996, 40], – по аналогии с суждением М. Фуко, андеграундные творцы положительной коннотации призваны разоблачить сложившуюся закостенелую систему, вскрывая абсурд ситуации и привычной формы выражения.

Итак, еще одним концептом в системе андеграундного искусства является стилистика **артхаусного и авторского кино**. Как правило, режиссеры такого рода **независимого кинематографа** – прототип того самого экстремального архетипа обновленного самосознания «бунтаря» и «экзистенциального творца» (как в западном, так и в советском обществе). Это новаторы и революционеры, идущие вразрез с массовыми, ориентированными на коммерцию и «развлечение» кинолентами (и франшизами), за счет оригинальных, экспериментальных и новационных методов интерпретации кинотекста. Массовое же кино, что тиражируется конвейерным методом, зачастую «убивает» автора и оригинальный текст.

Первый бунт против «папиного кино», озаменованный поиском новых форм воплощения (при помощи ручной съемки, рваного монтажа, живой импровизации диалогов) и последующего восприятия их зрителем, был предпринят «Французской новой волной». В аспекте

андеграундных арт-практик значимы киноленты «На последнем дыхании»⁷ (1960 г.) Жан-Люка Годара и такие работы Микеланджело Антониони, как «Фотоувеличение» (1966 г.) и «Забриски Поинт»⁸ (1970 г.). Все авторское в категориях индивидуальности и «нового» при отражении сложности реальной жизни, контрастируя с официальной/идеальной картинкой и пафосом, тождественно андеграундным течениям. Поэтому из советских кинорежиссеров к деятелям авторского кино относят в первую очередь А. Тарковского и, как пример, его киноленту «Зеркало» (1974 г.) или более актуальную в информационном дискурсе научную фантастику «Солярис» (1972 г.); также следует упомянуть и такие следы советского кинематографа, как «Покаяние» Т. Абуладзе.

В аспекте «Нового Голливуда» по атмосфере некой иллюзорности и тщетности бытия к андеграундным культурным практикам в области кинематографа можно отнести следующие: сюрреалистичная кинолента «Мертвец» (1995 г.) Джима Джармуша как полная противоположность классическому американскому вестерну; психоаналитичные фильмы-головоломки Дэвида Линча, подобно «Шоссе в никуда» (1997 г.) и пр.

С другой стороны, постмодерн, тяготеющий к современности в каком-то роде, легитимизировал маргинальность. В таком социокультурном разрезе к постмодернистскими проявлением андеграунда в кинематографе можно отнести фильм «Заводной апельсин» (1971 г.) С. Кубрика, снятый по мотивам романа Э. Бёрджесса, что переплетается с понятиями «субкультур», «девиаций» как ответвлений и порой негативных коннотаций «андеграунда». И более позднюю киноленту Т. Гиллиама «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998 г.) – экранизация контркультурного безумного романа в жанре гонзожурналистики Хантера С. Томпсона. Именно в этом скандальном романе звучит обличающая фраза всей «сладкой жизни»⁹: «Цирк-цирк – «именно то, чем бы занимался божественный мир в субботу вечером... Это безумие продолжалось без продыху, но никто, похоже, не обращал на него ни малейшего внимания» [Томпсон Хантер, 2017, 96-97]. Примечательно, что кинопространство «Заводного апельсина» сконструировано тоже по принципу цирка, некоего «социального зоопарка», где индивидуумы адаптированы лишь под конформистское и увеселительное существование (усредненный социальный индикатор массы, мыслящей «одномерно»). Такая «цирковая», сегментированная цветовыми контрастами, концепция пространства в киноленте носит оттенок сатирического высказывания, что «развоплощает» следующую идею: общество постмодерна не просто разобщено, оно «безумно». Подчеркнем, что экранизация С. Кубрика «Заводной апельсин» носит черты андеграундного искусства за счет эксцентричности, экспериментальности и даже скандальности эпизодов «ультранасилия», увеличивая эффект за счет монтажной экспрессии; киноязык не скатывается в «черную дыру» эпатажной формы, так как при должной интерпретации вскрывает острые социальные проблемы (например, тема

⁷ «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара – интертекстуальная игра с устоявшимися традициями как пародия на нуар, где главный герой – бунтарь, который направляет свою энергию против канонической системы.

⁸ Это пример итальянского артхауса, где возрождается контркультурная эстетика хиппи и влияние психоделической революции через саундтреки группы “Pink Floyd”.

⁹ Социокультурный феномен «сладкой жизни» «развоплотил» Ф. Феллини в кинокартине «Сладкая жизнь» 1960 г., обличив будни итальянских аристократов, отзеркалив итальянский неореализм (жанр, «фреймирующий» жизнь низов) через призму праздного и оттого бессмысленного существования богемы. Данное суждение может быть подтверждено при помощи использования метода герменевтического анализа в целях интертекстуальной интерпретации речи главного героя в финале киноленты: «Сегодня я чувствую, что должен раскаяться...какая мерзость вокруг...».

насилия), актуальные не только для постмодерна, но и приобретающие статус вечных в современных реалиях «постпостмодерна» или «метамодерна».

Наконец, 1990-е гг. наиболее связаны с таким явлением (уже приближенным к современным арт-практикам андеграунда), как «хеппинги» и «перформансы» (как ответвление постдраматического театра), что шокируют зрителя. Отметим также и то, что «театр-авангарда», «экспериментальный театр», «режиссерский театр» в силу создания смысла, контекстуальности метафорического эффекта для выстраивания коммуникации с публикой с целью катарсического единства стремится «воздействовать на понимание, излишне находящееся во власти повествовательных моделей и рекламных мифов, заставить зрителей вопрошать, вызывая их смещение в столкновении с абсурдностью текстов или сценических событий» [Пави, 1991, 363].

Заключение

В заключение хочется подчеркнуть, что андеграундное искусство бросает вызов привычным массовым типам мышления, той коллективной посредственности, порожденной обществом изобилия в одних странах или принудительной идеологией в других. Такой социокультурный феномен должен являть собой попытку создания новой культурной парадигмы, отличной и внутренне свободной от коммунального единомыслия «трендами», модными концептами. Только в таком случае в социальном пространстве будет функционировать «истинный андеграунд», что несет в себе особую форму человеческого отношения к миру как вечной имманентной борьбы внутреннего «Я» в исследовании смысла и «высвобождения» критической мысли из «подполья сознания».

Значения сообщения искусства андеграунда лежит в коммуникативном поле так называемого «подполья», и для пересечения вербально-семантического и когнитивного уровня необходимо расшифровать тот код, что заложен в интеллектуальном дискурсе. Ведь андеграунд можно условно сфальсифицировать под маской радикального протеста без обоснованной идеи или «бездумной вульгарности», особенно в условиях расколотого, фрагментированного и клипового мышления общества постмодерна. При этом «истинный андеграунд» хотя и знаменует уход от консервативных традиций в культурной парадигме, но все же должен формировать семантически значимые культурные паттерны, дабы избежать риска уйти от содержания к чистой форме.

Безусловно, для большинства членов социума андеграунд – аутсайдерское явление, зачастую пропитанное радикализмом, экстравагантностью или мрачной эстетикой рок-музыки. В этой связи актуализируется семантическое значение текста песни “People Are Strange” группы “The Doors”, что вскрывает присущие андеграундному творцу (тому самому “stranger”) чувства отчужденности, одиночества и негативное восприятие андеграунда как нарыва «странности» в мире безликого субъекта – массы. Ведь в состоянии «одномерности», присущем обществу постмодерна, способности мышления схватывать противоречия и отыскивать альтернативы атрофированы, а «в единственном остающемся измерении технологической рациональности неуклонно возрастает объем Счастливого Сознания». Тем не менее, стоит задуматься, что один из британских философов Дж.С. Милль в работе «О свободе» отождествлял индивидуальность с элементом благосостояния, а главную опасность видел в том, что «не многие решаются быть эксцентричными» [Милль, www].

До сих пор актуален вечный (и отчасти риторический) вопрос для искусства андеграунда: если бы «андеграунд» лежал на поверхности и это было нормально, то в чем был бы его

феномен? (Если бы андеграундное искусство было простым «структурным инвариантом», подобно коммерческому, то в чем заключалась бы его новаторство формы и содержания, в чем была бы сокрыта воля к истине и потребность дышать свободно? Было бы это «истинным» искусством андеграунда?)

Таким образом, проблемная ситуация лежит не только в области ухода «истинного андеграунда» в поле «квази-андеграунд» как пережитка прошлого или мифического пространства. Подобно «авантюре духа» (в терминологии А. Камю), андеграунд зарождается «в хаосе лишённого декораций опыта, передаваемого им во всей его первозданной бессвязности» [Камю, 1990, 38]. В связи с этим необходима потребность творца в «культурном толчке» и создании новаторских форм, что формирует восприятие публики, реакцию зрителя. При этом творить в андеграундном пространстве – это всегда про риск: риск быть отвергнутым массой; риск не получить сиюминутное вознаграждение и славу; риск столкнуться с неприятием первого альтернативного сингла, художественного концептуального полотна, авторского метра и, наконец, экспериментального сценического представления. Но готов ли творец андеграунда «рискнуть» ради привнесения нового смысла, новой интерпретации в искусство и новаторской практики? Есть ли в нем энергия бунтовать против «блеклой пустыни с окаменевшими достоверностями» [там же, 35]? Ответ: безусловно, да. И, вероятно, спустя время он будет услышан и даже воспринят глухой толпой как «культовое» творение. Андеграундное искусство поистине сравнимо с авантурным приключением творческих импульсов в нонконформистской реальности.

Библиография

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Айзенберг М. Вокруг концептуализма // Арион. 1995. № 4. С. 82-97.
3. Айзенберг М.К. определению подполья // Знамя. 1998. № 6. С. 172-175.
4. Байтов Н. Андеграунд вечен – как вечны новации и поиск // Знамя. 1998. № 6. С. 176-180.
5. Бауман З. Свобода / пер с англ. Г.М. Дашевского; предисл. Ю.А. Левады. М.: Новое издательство, 2006. 132 с.
6. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. - Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 96 с.
7. Булахова М.И. Содержание феномена андеграундной культуры и его осмысление в социогуманитарной сфере // Воробьева И.В. (ред.) Материалы V Международной научно-практической конференции «Национальные культуры в межкультурной коммуникации». Минск: Белорусский государственный университет, 2020. С. 347-356.
8. Бурдые П. Практический смысл / пер. с фр. А.Т. Бикбов, К.Д. Вознесенская, С.Н. Зенкин, Н.А. Шматко; отв. ред. пер. и послесл. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2001. 562 с.
9. Вайнен Р. Долгий '68: Радикальный протест и его враги. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 627 с.
10. Гёте И. Фауст. М.: ФТМ, 1831.
11. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / пер. с англ.; под ред. Г.С. Батыгина и Л.А. Козловой; вступ. статья Г.С. Батыгина. М.: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.
12. Гройс Б. За литературный профессионализм. // Знамя. 1998. № 6. С. 180-182.
13. Губанов Л.Г. Я сослан к музе на галеры ... / сост. И.С. Губанова; предисл. Ю.В. Мамлеева. М.: Время, 2003. С. 41-42.
14. Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 4. Л.: Наука; Ленинградское отделение, 1989. 544 с.
15. Калиновская М.С. Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса // Вестник СПбГИК. 2015. № 4 (25). С. 181-184.
16. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
17. Карпов Д.Л. «Андеграунд» и смежные понятия: сопоставительный анализ // Сопоставительные исследования. М.: Истоки, 2016. С. 116-120.
18. Коркия Э.Д. и др. (ред.) Герменевтика как метод социального познания. М.: КДУ, Университетская книга, 2021. 220 с.
19. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 161 с.

20. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
21. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээйти Раамат, 1973. 135 с.
22. Макнил Л. Прошу, убей меня! Подлинная история панк-рока в рассказах участников. М.: Альпина нонфикшн, 2012. 446 с.
23. Маркузе Г. Критическая теория общества: Избранные работы по философии и социальной критике. М.: АСТ: Астрель, 2011. 382 с.
24. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: Рефл-Бук, 1994. 367 с.
25. Маслоу А. Мотивация и личность / пер. А.М. Татлыбаевой. СПб.: Евразия, 1999. 354 с.
26. Мид Дж. Г. Философия настоящего / под ред. А.И. Мерфи; предисл., введ. А.И. Мерфи; вступит. слово Дж. Дьюи; пер. с англ. (доп. Очерк IV); под науч. ред. В.Г. Николаева; закл. ст. В.Г. Николаева. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2014. 272 с.
27. Милль Дж.С. О свободе / Электронная библиотека «Гражданское общество». URL: <http://www.civisbook.ru>.
28. Ницше Ф.В. Весёлая наука. ОМКО, 1882. 165 с.
29. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / Х. Ортега-и-Гассет, М. Мерло-Понти, Р. Ингарден. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 688 с.
30. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
31. Прохоров А.М. (ред.) Большой Энциклопедический словарь. 2-е изд, перераб. и доп. СПб.: Норинт, 2000. 1434 с.
32. Роззак Т. Истоки контркультуры. М.: АСТ, 2014. 384 с.
33. Савицкий С. Андеграунд История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 224 с.
34. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2000. 639 с.
35. Седакова О. В Гераклитову реку второй раз не войдёшь // Знамя. 1998. № 6. С. 190-195.
36. Томпсон Хантер С. Страх и отвращение в Лас-Вегасе / пер. с англ. М.: Изд. АСТ, 2017. 259 с.
37. Фрейд З. Художник и фантазирование / под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.
38. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
39. Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/underground>.
40. Greene D. Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era / McFarland, 2016. 232 p.
41. Luhmann N. Art as a Social System [originally published in German in 1995 under the title Die Kunst der Gesellschaft] / transl. by E.M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. 422 p.
42. McNeil L. Please kill me: the uncensored oral history of punk I by Legs McNeil and Gillian McCain / Grove Press, 2016. 476 p.

Underground as cultural practice in postmodern society

Agamali K. Mamedov

Doctor of Sociology, Professor,
Head of the Department of sociology of communication systems,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: akmnauka@yandex.ru

Polina I. Voronkova

Actor of the "13 Studio" Theater,
119311, 13 Vernadskogo ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: v_polina15@mail.ru

Abstract

The article examines the underground as a sociocultural phenomenon and specific cultural practice in postmodern society, which gives rise to new paradigms and patterns. Underground culture is analyzed in aesthetic categories when framing with related concepts: "counterculture", "subculture", "underground", "marginality", "unofficial art" and "alternative art", "avant-garde", etc. The study is based on critical reflection the phenomenon of "underground" in postmodern discourse; examples of individual cultural practices (art practices) are given that determine the appearance of true underground art in a dialectical view of the "underground-mass culture" dichotomy, and also an attempt is made to identify the reasons for the risk of absorption of underground culture by the so-called "quasi-underground", reduced to commercialized art, consumer culture and, finally, the "mainstream". A comprehensive analysis of the factors of the formation of the underground artistic field as an "underground space of thought" is carried out through a description of the features of the formation of the Western and Soviet underground in socio-historical dynamics; the reasons for the merger of "underground culture" with mass culture ("mainstream") as the primacy of majority thought in postmodern society are identified on the basis of content analysis of the development of modern sociological theory of postmodernity. The characteristic forms of embodiment of the underground in various fields of art are given. To form interpretations of individual underground cultural practices, the authors resorted to the terminology of hermeneutic analysis, represented by various projects in the social sciences and such basic constructs as "film semiotics".

For citation

Mamedov A.K., Voronkova P.I. (2023) Andegraund kak kul'turnaya praktika v obshchestve postmoderna [Underground as cultural practice in postmodern society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 119-138. DOI: 10.34670/AR.2023.30.91.016

Keywords

Underground, underground culture, underground art, counterculture, subculture, "unofficial art", underground art, alternative art, conceptual art, nonconformist art, avant-garde, mass culture, mainstream.

References

1. Adorno T. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow: Respublika Publ.
2. Ayzenberg M. (1995) Vokrug kontseptualizma [Around conceptualism]. *Arion*, 4, pp. 82-97.
3. Ayzenberg M. (1998) K opredeleniyu podpol'ya [Towards the definition of the underground]. *Znamya*, 6, pp. 172-175.
4. Baitov N. (1998) Andegraund vechen – kak vechny novatsii i poisk. *Znamya*, 6, pp. 176-180.
5. Baudrillard J. (2000) *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili Konets sotsial'nogo* [In the shadow of the silent majority, or the End of the social]. Ekaterinburg: Ural University Publishing House.
6. Bauman Z. (2006) *Svoboda* [Freedom]. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ.
7. Bulakhova M.I. (2020) Soderzhanie fenomena andegraundnoi kul'tury i ego os-myslenie v sotsiogumanitarnoi sfere [The content of the phenomenon of underground culture and its understanding in the socio-humanitarian sphere]. In: Vorob'eva I.V. (ed.) *Materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Natsional'nye kul'tury v mezhkul'turnoi kommunikatsii»* [Збірник Інтер Конфіо “National Cultures in Intercultural Communication”]. Minsk: Belarusian State University, pp. 347-356.
8. Burd'e P. (2001) *Prakticheskii smysl* [Practical meaning]. Saint Petersburg: Aleteiya Publ.
9. *Cambridge dictionary*. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/underground> [Accessed 16/09/2023].
10. Dostoevskii F.M. (1989) Zapiski iz podpol'ya [Notes from the Underground]. In: Dostoevskii F.M. *Sobranie sochinenii v 15 tomakh. T. 4* [Collected works in 15 volumes. Vol. 4]. Leningrad: Nauka; Leningradskoe otdelenie Publ.
11. Foucault M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Ra-boty raznykh let* [The will to truth: ...]

- beyond knowledge, power and sexuality. Works from different years]. Moscow: Kastal' Publ.
12. Freid Z. (1995) *Khudozhnik i fantazirovanie* / [Artist and fantasy]. Moscow: Respublika Publ.
 13. Goethe I. (1831) *Faust* [Faust]. Moscow: FTM Publ.
 14. Gofman I. (2003) *Analiz freimov: esse ob organizatsii povsednevnogo opyta* [Frame analysis: an essay on the organization of everyday experience]. Moscow: Institute of Sociology of Russian Academy of Sciences.
 15. Greene D. (2016) *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*. McFar-land.
 16. Groys B. (1998) Za literaturnyi professionalism [For literary professionalism]. *Znamya*, 6, pp. 180-182.
 17. Gubanov L.G. (2003) *Ya soslan k muze na galery ...* [I was exiled to the muse on the galleys...]. Moscow: Vremya Publ., pp. 41-42.
 18. Kalinovskaya M.S. (2015) Art-praktiki andegraunda v sisteme sovremennogo fi-losofskogo diskursa [Art practices of the underground in the system of modern philosophical discourse]. *Vestnik SPbGIK* [Bulletin of St. Petersburg State Institute of Cinematography], 4 (25), pp. 181-184.
 19. Kamyu A. (1990) *Buntuyushchii chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [Rebel man. Philosophy. Policy. Art]. Moscow: Politizdat Publ.
 20. Karpov D.L. (2016) «Andegraund» i smezhnye ponyatiya: sopostavitel'nyi analiz [Underground” and related concepts: comparative analysis]. *Sopostavitel'nye issledovaniya* [Comparative studies]. Moscow: Istoki Publ., pp. 116-120.
 21. Korkiya E.D. et al. (eds.) (2021) *Germeneytika kak metod sotsial'nogo poznaniya* [Hermeneutics as a method of social cognition]. Moscow: KDU, Universitetskaya kniga Publ.
 22. Liotar Zh.-F. (1998) *Sostoyanie postmoderna* [The state of postmodernity]. Saint Petersburg: Aleteiya Publ.
 23. Lotman Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin: Eeisti Raamat Publ.
 24. Lotman Yu.M. (1992) *Kul'tura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow: Gnozis; Progress Publ.
 25. Luhmann N. (2000) *Art as a Social System* [originally published in German in 1995 under the title *Die Kunst der Gesellschaft*]. Standford, California: Standford University Press.
 26. Maknil L. (2012) *Proshu, ubei menya! Podlinnaya istori pank-roka v rasskazakh uchastnikov* [Please kill me! The true history of punk rock in the stories of the participants]. Moscow: Al'pina nonfikshn Publ.
 27. Marcuse H. (1994) *Odnomernyi chelovek* [One-dimensional man]. Moscow: Refl-Buk Publ.
 28. Marcuse H. (2011) *Kriticheskaya teoriya obshchestva: Izbrannye raboty po filoso-fii i sotsial'noi kritike* [Critical theory of society: Selected works on philosophy and social criticism]. Moscow: ACT: Astrel' Publ.
 29. Maslow A. (1999) *Motivatsiya i lichnost'* [Motivation and personality]. Saint Petersburg: Evraziya Publ.
 30. McNeil L. (2016) *Please kill me: the uncensored oral history of punk I by Legs McNeil and Gillian McCain*. Grove Press.
 31. Mid Dzh.G. (2014) *Filosofiya nastoyashchego* [Philosophy of the present]. Moscow: Higher School of Economics.
 32. Mill' Dzh.S. O svobode [About freedom]. *Elektronnaya biblioteka «Grazhdanskoe obshchestvo»* [Electronic library “Civil Society”]. Available at: <http://www.civisbook.ru> [Accessed 16/09/2023].
 33. Nitshe F.V. (1882) *Veselaya nauka* [Fun science]. OMIKO.
 34. Ortega-i-Gasset Kh. (2007) *Eстетика i teoriya iskusstva XX veka: khrestomatiya* [Aesthetics and theory of art of the 20th century: a reader]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.
 35. Pavi P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of theatre]. Moscow: Progress Publ.
 36. Prokhorov A.M. (ed.) (2000) *Bol'shoi Entsiklopedicheskii slovar'* [Big Encyclopedic Dictionary], 2nd ed. SPb.: Norint Publ.
 37. Rozzak T. (2014) *Istoki kontrkul'tury* [Origins of counterculture]. Moscow: AST Publ.
 38. Sartre Zh.-P. (2000) *Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoi ontologii* [Being and Nothingness: Experience of Phenomenological Ontology]. Moscow: Respublika Publ.
 39. Savitskii S. (2002) *Andegraund Istoriya i mify leningradskoi neofitsial'noi literatury* [Underground History and myths of Leningrad unofficial literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
 40. Sedakova O. (1998) V Geraklitovu reku vtoroi raz ne voidesh' [You cannot enter the Heraclitus River a second time]. *Znamya*, 6, pp. 190-195.
 41. Tompson Khanter S. (2017) *Strakh i otvrashchenie v Las-Vegase* [Fear and Loathing in Las Vegas]. Moscow: Izd. AST Publ.
 42. Vainen R. (2020) *Dolgiy '68: Radikal'nyi protest i ego vragi* [The long '68: Radical protest and its enemies]. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ.