DOI: 10.31425/0042-8795-2021-4-95-109

«Сакральный движ»

Дискурс «метафизического пацанства» в русской песенной лирике

Антон Александрович Азаренков

кандидат филологических наук

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)
(190068, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург,
наб. канала Грибоедова, д. 123;
email: aazarenkov@hse.ru)

Аннотация. В статье рассматривается один из способов формирования субъектности в песенной лирике — соединение речевой маски городского маргинала («пацана», «гопника») с метафизической тематикой. Основные черты дискурса «метафизического пацанства» — его ложно-игровой характер, эмблематичность и ориентация на низовую культуру, а также мощное влияние на образ «пацана», сталкивающегося с потусторонним, архетипа «сакрального», вбирающего самые низменные и самые возвышенные грани человеческого опыта.

Ключевые слова: П. Короленко, Бранимир, А. Ситников, М. Елизаров, «пацанство», рэп, песенная лирика начала XXI века.

Статья поступила 02.03.2021.
© 2021, А. А. Азаренков

DOI: 10.31425/0042-8795-2021-4-95-109

'The sacred gang'

The discourse of the 'metaphysical macho guy culture (*patsanstvo*)' in Russian song lyrics

Anton A. Azarenkov

Candidate of Philology

HSE University — St. Petersburg
(123 Griboedov Canal Emb., St. Petersburg, 190068, Russian Federation;
email: aazarenkov@hse.ru)

Abstract: The article considers one of the methods of identity creation in a song used by lyricists in the early 21st c.: it involves a combination of profane language typical of an urban outcast (*patsan, gopnik*) and metaphysical, i. e. sacred, themes. Enjoying numerous representations in contemporary Russian visual arts, the discourse of the 'metaphysical macho guy culture (*patsanstvo*)' is also inseparable from the country's literary tradition, which, however, is trying to marginalise it yet again and confine it to a song format. Analysing the poetic output of several Russian-speaking musicians (E. Limonov, P. Korolenko, Branimir, M. Elizarov, etc.), the author identifies the key features of the discourse: its faux-playfulness, emblematic quality, and adherence to low culture. The article also proposes a genre typology of the discourse in question, noting its critical, humoristic and paradoxographical varieties. In the end, the author discovers that the image of a macho guy / urban outcast (*patsan*) confronted with a supernatural experience is heavily influenced by the sacral archetype, which absorbs the most extreme — the lowest and the loftiest — aspects of human experience.

Keywords: P. Korolenko, Branimir, A. Sitnikov, M. Elizarov, 'macho guy culture' (*patsanstvo*), rap, the song lyrics of the early 21st c.

The article was received on 2 Mar. 2021.
© 2021, A. A. Azarenkov

...ему предстала Святая Дева.
На середине немого фильма об уголовниках она заговорила
с экрана на похабном парижском арго, ведь другого
языка он бы наверняка не понял.

Томас Венцлова. Два апокрифа

Этика «пацанства», основанная на солидарности, физической силе, презрении к интеллектуализму и прочих стереотипных качествах «мужских союзов» [Дьячок 2007], давно вышла за рамки своего социального субстрата — криминализированной городской молодежи — и оказала большое влияние на многие вполне благополучные слои общества, в том числе и на творческую интеллигенцию. Перейдя из уличного и сетевого (пост) фольклора в область профессионального творчества [Громов 2020: 142–143], «пацанский» дискурс со свойственным ему снижающим пафосом столкнулся с другими, в том числе и резко контрастными способами объяснения мира. Именно об одном таком столкновении — синтезе «пацанства» и широко понимаемой «метафизики» (трансцендентальности, духовности, мистики) — и пойдет разговор в настоящей статье.

Черты «метафизического пацанства» мы выделяем на материале песенной лирики, обращение к которой обусловлено общей тенденцией к вытеснению контркультурных явлений за границы элитарной поэзии. Обширность распространения в текстах современных исполнителей образа «гопника», вступающего в контакт с потусторонним миром, говорит о наличии в российской культуре некоего тренда, который, давно обжившись в галерейном искусстве и фестивальном кинематографе[1], все настойчивее проникает и в сферу словесного творчества.

Этот тренд, соединяющий околокриминальную эстетику и «метафизику», претерпел мощное влияние мамлеевского «метафизического реализма», и такие стихотворения, как, например, «Саратовский централ» Эдуарда Лимонова, очевидно исходят из этого источника:

Тюрьма как мамка, матка горяча
Тюрьма родит, натужная, кряхча

1 См. картины Пасмура Рачуйко, комиксы Уно Моралеза, перформансы Данини, направление Gop-Art.

И изрыгает мокрый, мертвый плод
Тюрьма над нами сладостно поет!
«Ву-у-у-у! Сву-у-у-у! У-ааа!
Ты мой пацан, ты мой, а я мертва
На суд-допрос, на бледный Страшный Суд
Тебя пацан, вставай пацан, зов-уут!»[2]

Однако механизм формирования подобной парадоксальной субъектности изначально заложен в низовой культуре, и в России, которая, по словам Рильке, «граничит с Богом», он проявлен с особенной силой. Прежде всего это касается соединения социальной маргинальности и экстатического христианства; примеры бессчетны — от арестантского фольклора до классической литературы. Культурной матрицей этой «традиции», видимо, выступает евангельский образ Благоразумного разбойника. Любопытным тому примером служит альбом «христианского шансона» «Покайся, братва» (1997), сочиненный на русском языке литовским джаз-музыкантом Гинтаутасом Абарюсом. Содержание альбома — криминальные байки, сдобренные христианской мистикой. Так, герой песни «Был ворóм, а стал евангелистом», обкрадывая заезжего проповедника, случайно открывает выпавшую Библию как раз на сцене «меж двух разбойников»:

Один из них сказал Иисусу прямо:
«Эй, сделай шухер, слезай-ка Сам с креста!
Что же висишь на нем, такой упрямый!
Коли ты Божий Сын, спасай хоть Сам Себя!»

Но тут другой ответил первому:
«Семен[3], ты хоть на Бога не хули!
Мы здесь висим с тобой по делу общему,
а Его чистого на смерть отправили»[4].

2 Также нельзя не упомянуть стихи Андрея Родионова, объединяющие описание быта городских окраин с весьма изобретательной фантастикой.

3 В воровском жаргоне Семенами называют инспекторов уголовного розыска, а также бестолковых, недалеких людей.

4 Эта и последующие песенные цитаты, ввиду отсутствия авторизованной письменной фиксации, приведены в соответствие с общепринятой современной стихотворной графикой.

Незадачливый вор переживает религиозное обращение («Вдруг руки сами поднялись до потолка. / Я взвыл: “Иисус! Спасай меня от ада!”») и вместе с проповедником едет в Сибирь наставлять уголовников на путь истинный. В этой незатейливой истории слышатся отголоски многих литературных первоисточников — от сцены обращения Августина, открывшего наугад апостольские послания, до эпилога «Преступления и наказания», но утверждать, что приведенный сюжет полностью литературен, нельзя: это скорее не интертекст, а архетип.

Развивая этот архетип, исполнитель уже совсем другого толка, Псой Короленко, «дописывает» известный духовный стих о путешествии души в загробный мир «Человек живет, как трава растет», снабжая исходный текст несколькими обсценными куплетами, в которых разворачивается метафора нисхождения грешной души в ад как заточения уголовника в тюрьму:

> Хлопнула дверь, нет нигде Отца,
> с каждой стороны по два каких-то молодца.
> Лестничная клетка, черная отметка
> вечного конца...

Об аде и рае как метафизической перспективе жизни «пацана» поет и автор-исполнитель Бранимир в песне «Мангал», где атрибут типичного отдыха россиян становится символом их посмертного существования:

> Эй, начальник! Эй, мангальщик! Растолкуй да вразуми:
> за какой срока́ мотаем? за какие пироги?
> за какие преступленья? за какие косяки?
> Ты смеешься, сука, все тебе смешки...
>
> Но чем бы с детства ни пугали, чем бы нас ни облагали –
> на скрижали мы рыгали, Богу песен не слагали.
> И за это все мы будем не в Раю и не в Валгалле,
> а на мангале... На мангале... Будем, как и полагали.

Культивируемый Бранимиром — Александром Паршиковым: филологом, спортсменом, убежденным трезвенником — брутальный сценический образ и манера исполнения сообщают его текстам характерный «блатной» флер. Основная тема барда — низовая российская действительность, причем за

беспросветной «чернухой» всегда явственно видится сверхъестественное основание:

> Ангел бездны земной
> притаился в малиновой роще.
> Черный кум, хтонический отчим.
> Отчего так березы шумят и в могиле темно?
> Ангел бездны земной!
> Присягают тебе человеки:
> продавцы, бедняки и калеки.
> Помоги им отбить ипотеки и кануть на дно...

Вот и в «Мангале» герой от имени народа обращается к некоему «мангальщику», в котором угадываются приметы злого гностического божества — создателя и тюремщика лежащего во зле мира. Пафос авторской маски «Бранимира», буквально — «бранящегося», воюющего с миром, — бунт против такого положения вещей. Тяжесть метафизической несправедливости в этой художественной вселенной испытывает почти каждый, кто не наделен властью: дети, невинные девушки, солдаты, рабочие, старики... Субъектами же власти всегда выступают безликие «они», убийцы и насильники, заместители злого бога на земле. Сложно сказать, ассоциирует ли автор себя со своими персонажами; его позиция — это двоящаяся точка зрения вовлеченного наблюдателя. Бранимир не бытописатель, а *критик* социального дна, и (псевдо)гностическая подкладка его «пацанства» — это способ показать, что у нравственного распада есть своя причина, которой нужно буквально «всем миром» противостоять.

Подобные «эсхатологические» мотивы присущи не только «критическому» жанру[5] «пацанско-метафизического» дискурса, но и «юмористическим» его разновидностям. В песне воронежской арт-рок-группы «Другое дело» «Пацан» (2018) развернут сюжет пробуждения безымянного «гопника» к последней битве между добром и злом:

---

5 Критика власти и идеологического принуждения, перерастающая в конструирование собственной утопии, имманентна «пацанскому» творчеству. В острополитическом контексте об этом размышляет известный рэпер Хаски (ср. треки «Седьмое октября», «Пироман 17», а также его коллаборации с Захаром Прилепиным).

Утром пацана разбудило главное:
Родина в огне, битва будет славная.
Чувствует клыки, начищает циферблат.
Намотает на кулак свой блат,
как верное, как беспримерное.

Эта балладно-драматическая ситуация разрешается катарсическим хоровым финалом, где почти с гимнической силой утверждается грядущая победа жизни над смертью:

И наступит мир, драгоценный дар,
будет отвечать каждый за базар,
все кенты пойдут и побьют косячных черной мастью!

Белым прорастут линии в штанах,
и раздастся звон в синих куполах,
нереальный фарт всем покатит, и наступит счастье!

Дискурс «метафизического пацанства» больше всего проявлен в песнях с выраженным повествовательным началом. По всей видимости, корни этого явления лежат не только в стилистике, но и в сюжетике текста. Фигура «пацана», будь то субъект или объект высказывания, мыслится как динамический, конфликтный образ: с ним постоянно что-то происходит, и встреча с неведомым — лишь эпизод его героической жизни.

Доминирующим в этом «пацанском эпосе» становится «парадоксографический» жанр, по аналогии с древним жанром парадоксографий, сборников кратких рассказов о странных и небывалых вещах. Одним из лидеров отечественной «пацанской парадоксографии» является московская рэп-группа «Кровосток», треки которой представляют собой истории из криминальной жизни, в которых порой находится место и пугающим чудесам. К примеру, трек «Голова» (2018) начинается интригующей фразой: «Передо мной в пакете “Дикси” лежит отрезанная голова», — и далее следуют размышления о том, откуда утром в квартире героя, который всю ночь провел дома, могла взяться голова незнакомого мужчины — сюжет почти кафкианский. В качестве версий выдвигаются белая горячка, «флешбэк из кислой юности» и даже «мозговой наночервь». Причина появления головы так и остается невыясненной, и это гнетущее чувство абсурдности происходящего для иного могло бы стать фатальным, но только не для героя

«Кровостока»: «Голова и голова, не порем горячку, отдыхаем отдых, делаем дела», — резюмирует он.

Тайное, необъяснимое противоречит самому этосу «пацанства», основанному на прямолинейности и по-своему понимаемой правильности, так называемой *четкости*, или *жизни по понятиям* [Стивенсон 2015], и решается эта коллизия в «парадоксографическом» жанре по-разному. Мрачные циники и психопаты рифмованных гангстерских новелл «Кровостока» предпочитают игнорировать мистику, раз бороться с ней привычными методами невозможно. В этом смысле любопытен трек «Зёма» (2015), развивающий концепцию испорченной, злой Природы, пожирающей саму себя:

> В природе есть что-то жуткое,
> какой-то страшный секрет —
> мяско кроваво-червивое,
> нездоровенький эксперимент.
> Когда я смотрю на природу,
> я чувствую себя так,
> будто я принимаю роды
> с похмелья и натощак.

Поданная с большой долей примитивизма, эта концепция восходит к манихейской мысли о том, что живая природа, с ее жестокостью и несуразностью, не могла быть сотворена благим Богом (на этой идее, в частности, основан и вероятный источник текста, нашумевший фильм Ларса фон Триера «Антихрист», где декларируется, что «Природа — это церковь сатаны»). Вот и герой «Зёмы» полагает, что Природа как метафизическая сущность враждебна человеку — и потому должна быть побеждена:

> Я бы вызвал природу на стрелку,
> предъявил бы по понятиям ей,
> но она недоступна, как целка:
> не приходит, друзья говорят — забей.

Совсем другой способ взаимодействия с метафизикой предлагает творчество Александра Ситникова, автора текстов и фронтмена экспериментальных электронных групп «4 позиции Бруно», «Порез на собаке» и «Птицу ЕмЪ». В основу треков этих екатеринбургских коллективов также положены парадоксальные сюжеты из «пацанской» жизни, однако герои этих

историй прочно связаны со сверхъестественным, выступая его агентами в современной российской действительности. Трек «Побег», входящий в мини-альбом с говорящим названием «Сакральный движ» (2020), повествует о чудесном исчезновении «пацана», к которому нагрянула психиатрическая бригада. Героя с заломленными руками под взглядами зевак ведут к машине — но тот внезапно исчезает, оставляя после себя сбитых с толку конвоиров и груду одежды:

> Испарился за пять сек:
> так-то много че умею!
> Да, я сказочнее всех —
> я и сам порой **** <удивляюсь>

В случае проектов Ситникова важно говорить еще и о музыкальной составляющей, наравне с текстом участвующей в формировании сюжета. Основу музыкальной ткани «Побега» составляет loop, закольцованный аудио-фрагмент, сделанный из песни «Малина» группы «Иванушки International». Это не случайная диджейская прихоть, а цитата — отсылка к тексту-первоисточнику, в котором тоже говорится о своего рода «мистическом» опыте:

> И мелодия лета по свету с тобой нас кружила,
> и ночные туманы манили за чистой рекой.
> От земли отрывала нас самая светлая сила *(sic!)*,
> и мы с тобой целовались под луной.

Но то, что в популярной музыке воспринимается как ни к чему не обязывающий поэтизм, в андеграунде остраняется, переосмысливается в развернутый нарратив: из лап врачей «пацана» похищает та самая «светлая сила», о природе которой можно только догадываться. На этом переклички не заканчиваются: «романтический» припев «Малины» — «Малина сладко на губах» — иронически трансформируется в романтический — уже без кавычек — финал «Побега»:

> Потерпели новый крах
> коновалы, идиоты.
> Как малина на губах,
> сладкий-сладкий вкус свободы.

Более того, возникает и обратный эффект — от совмещения жизнерадостности «Иванушек» и нового, макабрического, смысла, который задним числом вкладывают в их хит «4 позиции Бруно», как бы подрывая изнутри саму идею поп-музыки, по определению легкомысленной и позитивной.

Подрыв может осуществляться на самых разных уровнях, благо интертекстуальный план песен Ситникова необычайно широк и затрагивает порой весьма редкостные культурные сюжеты. В тексте трека «12» группы «Порез на собаке» (2020) говорится о двенадцатилетней девочке, испытавшей тяжелый экзистенциальный кризис и решившей расстаться с жизнью:

> Вот мне двенадцать, и в жизни моей
> я не вижу ни смысла, ни радости.
> Вот думала вырасти бы поскорей,
> но позже дошло — нахера расти?
> Уж лучше останусь такой вот девчонкой –
> как есть, хулиганкой с улицы.
> Быть надо решительной, смелой и четкой —
> тут либо болезнь, либо суицид.

Сначала героиня ищет сомнительных половых связей, чтобы заразиться смертельной болезнью, но недуг ее никак не берет. Затем она предпринимает ряд разнообразных попыток самоубийства — и каждый раз терпит неудачу, оставаясь невредимой даже в самых безнадежных случаях. В итоге героиня принимает свою судьбу: «Такая вот я», — заключает она. Но *какая* она? Возраст, бунтарство и неприкрытый эротизм намекают на Лолиту, однако тень этого образа не покрывает всех особенностей героини — за ее поступками стоит отчетливо метафизическая мотивировка.

> Вот и вращаюсь, будто юла.
> В свои двенадцать я все поняла.
> Покажите мне главного — что за дела?
> Я так хотела, но не смогла.
> И мне так хочется вперед,
> и я даю, а он не берет,
> и мне быть живой не идет,
> и мне быть живой не идет.
> Скорее, наоборот.

Эти строки, мерцая известной двусмысленностью, свидетельствуют о богоборчестве, переходящем в богоискательство: суть кризиса девочки в том, что она осознает себя потерянной для этого мира и предназначенной для мира иного. Говоря специальным языком, это не что иное, как так называемая *метафизическая интоксикация*, подробно описанная в медицинской литературе. Но не только медицинской: мотив страстного желания Небес, доходящего до изощренных самоистязаний и даже смерти, широко представлен в средневековых мистических текстах. Преимущественно это женские монашеские жизнеописания, для которых характерно сочетание экстатического и эротического планов, причем последний, с опорой на библейскую «Песнь песней», трактуется исключительно в символическом ключе — как брак души со Христом. «Я даю, а он не берет» — это специфически выраженное намерение вручить себя Богу, Который по каким-то причинам отвергает дар, оставляя девочку в живых.

Случаи многократного чудесного спасения от причиняемой себе смерти также описаны в литературе. Священник XIII века Фома Шантипре приводит свидетельство об «удивительной» бегинке Кристине (1150–1224), в детстве пережившей встречу с Богом и позже «служившей» Ему с помощью фатальных мучений: «Она сует руки в огонь, бросается в печи, кипящую воду, дни напролет проводит в ледяной воде, поднимается на вращающихся колесах мельниц, висит и качается, как на качелях, на виселице, среди трупов воров и грабителей, сует руки в колоды, прикручивает запястья к пыточным колесам, проводит время в могилах и отверстых гробах» [Реутин 2019: 404]. Но Кристина все же оставляет свои занятия, после чего проживает достаточно долгую жизнь. С героиней Ситникова происходит примерно то же самое:

> Затянулись порезы, порвалась петля,
> на пруду умудрились пять раз спасти —
> в общем, все бесполезно — такая вот я,
> и, походу, придется до старости
> уныло вращаться, будто юла...

Комментируя историю об «удивительной» Кристине, исследователь отмечает: «Перед нами скорее история болезни, анамнез, нежели житие» [Реутин 2019]. Вот и песня «12», как и все творчество Ситникова, построена на семантическом двоении,

подрывающем привычные ходы интерпретации: где в глазах обывателя пролегает грань между болезнью и святостью? Можно ли «доверять» поразительным свидетельствам героев этих песен или слушатель имеет дело с заведомо недостоверными рассказчиками? Однозначного ответа здесь быть не может, и в этом состоит главный эффект творчества Ситникова и К° — вот и трек «12» заканчивается стилизованным средневековым хоралом, на который наложен хип-хоповский бит.

В творчестве коллективов Ситникова к дискурсу «метафизического пацанства» приращивается новый — дискурс девиантности. «Пацаны» и «пацанки» этих песен хоть и пытаются быть «решительными, смелыми и четкими», на деле являют собой ходячие иллюстрации к учебнику психиатрии. Девиантность в художественном мире Ситникова — это некая метка, которую потустороннее накладывает на своих представителей. Художественный эффект достигается за счет двойного оксюморона: субъект-«гопник» не только оказывается причастным к миру отвлеченных мистических и интеллектуальных сущностей, но и ведет себя совсем не так, как того требует императив «четкого» поведения, с его обостренным различением чистого и нечистого («зашкварного»).

Прием деконструкции музыкального или литературного образца посредством «пацанско-метафизического» кода характерен и для творчества Михаила Елизарова, многие песни которого — это переработанные советские шлягеры, жестокие романсы или стандарты отечественной бардовской песни. В текстах Елизарова «пацанский» дискурс соединяется с кругом понятий гуманитарной образованности, что формирует весьма своеобразного субъекта — «гопника»-филолога, приобщенного к мистическим тайнам:

> Я ему вогнал прямо в бок тесак —
> детства моего артефакт.
> Я иначе поступить не мог на филфак,
> а за ним пришел катафалк.
> Верхний мир и мир тот, что вниз, —
> дал такой расклад шаманизм.

Часто этот субъект декларирует свою праворадикальную политическую позицию, куда примешиваются к тому же и мотивы несчастной любви. Тоталитарность и грубость представлены как защитная реакция утонченной и обманутой души:

Ах, Игорек, Игорек,
пошли со мною на Рагнарек!
Ты слышь, чего я изрек?
Там нет друзей и врагов —
там только плановая гибель богов
и никаких иегов.

Что за прелесть эти саги,
Руны, зиги и зигзаги!
Это боль всё, это дрожь всё,
ты ушла и не вернешься…

Песни Елизарова являются органическим продолжением его прозы, концентрированным выражением заявленных там мотивов. Герои елизаровских романов — это провинциальная уличная молодежь, типичные «пацаны», которые встречаются с чем-то необыкновенным и ужасающим, что подвигает исследователей видеть в этих персонажах реализацию некоторых мифологических моделей [Казарина 2012: 86–89]. Елизарова-прозаика прежде всего интересует Судьба как метафизическая сила, ведущая вчерашнего «пацана» за грань обыденности; чтобы развить этот сюжет, обычно выбирается форма романа воспитания. Выступая своеобразными «саундтреками» к романам писателя, песни Елизарова разрабатывают эти идеи в лирической перспективе, как, например, — сравнение типологическое, а не сущностное — «Стихотворения Юрия Живаго» или скальдические вставки, ви́сы, в столь ценимых писателем исландских сагах.

Обобщим основные черты описанной нами «традиции». «Метафизическое пацанство» — это прежде всего интеллектуальное явление: авторы, работающие с этим дискурсом, сплошь представители творческой интеллигенции — художники, филологи, журналисты, академические музыканты, что не может не наводить на мысль о постмодернистской подоплеке этого творчества. Но все же изощренная игра только усиливает уже содержащуюся в образе «пацана» двойственность: способность самого высшего говорить через самое низшее — постоянная тема искусства, как элитарного (ср. эпиграф), так и наивного (ср. современные мексиканские ретабло — картинки-приношения святым, рассказывающие истории чудесного спасения, приключившиеся с простыми людьми [*Retablos*… 2015]). Такое соединение на первый взгляд несоединимого восходит, видимо, к архетипу сакрального, как его описывает Жорж Батай: *инородный*

мир «включает в себя все, что однородное общество отвергает либо как отходы, либо как трансцендентную ему высшую ценность. Сюда входят <...> толпы, воинские, аристократические и отверженные сословия, разного рода индивиды — буйные или, во всяком случае, отвергающие общий закон (сумасшедшие, вожаки, поэты и т. д.)» [Батай 1995: 85]. «Если прибыл с окраин, значит, уже сакрален», — как формулирует эту мысль в одной из своих песен Михаил Елизаров. Таким образом, среда маргиналов, весьма фактурная и потому не лишенная художественной самоценности, приобретает в песнях отечественных музыкантов эмблематическую функцию.

«Гопник-визионер», он же «разбойник», «мытарь», — это экстремальный и потому наиболее показательный случай действия потустороннего на падшую человеческую душу. Хамоватость и косноязычие, которые закономерно возникают, когда этот «гопник» пытается поведать о своем опыте, не что иное, как образ людской немощи как таковой. К слову, подобная речевая ситуация широко представлена уже в Библии; вспомним, например, сцену разговора Моисея с Яхве в виде горящего куста, где Моисей, к тому времени, кстати, беглый убийца, называет себя человеком «не речистым» и «косноязычным» и потому не годящимся в пророки (Исх. 4:10–12).

За внешним комизмом песен о «трансцендентных гопниках» проступает философский вопрос о притязаниях человека на божественное. Способен ли наш ум понять, а язык — адекватно выразить то, что выходит за пределы привычного опыта? Коверкаем ли мы истину, подчиняя ее системе наших представлений и метафор, или же она, будучи неизменной, всегда говорит с каждым из нас на понятном нам языке? В таком случае чем отличается разум «пацана» от нашего и почему мы, собственно, над ним смеемся?

Литература

Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 80–102.

Громов Д. В. Гопник в интернете: виртуальная игра с точки зрения социальной драматургии Ирвина Гофмана // Новое прошлое. The New Past. 2020. № 1. С. 134–153.

Дьячок М. Т. Пацан: слово и понятие // Политическая лингвистика. 2007. № 22. С. 110–116.

Казарина Т. В. Пацаны как тема современной литературы // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2012. № 11. С. 83–89.

Реутин М. Ю. «Распятая возлюбленная распятого Сына»: Немецкая мистика позднего Средневековья. Очерк традиции // *Штагель Э.* Житие сестер обители Тёсс / Изд. подгот. М. Ю. Реутин. М.: Наука, 2019. С. 339–463.

Стивенсон С. А. Жизнь по понятиям: «реальные пацаны» и их моральные правила // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2015. № 103. С. 102–117.

Retablos. Самая большая коллекция современных ретабло. 2015. URL: http://retablos.ru. (дата обращения: 01.05.2021).

References

Bataille, G. (1995). The psychological structure of fascism. Translated by G. Galkina. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 13, pp. 80-102. (In Russ.)

Diachok, M. (2007). Macho guy: the word and the concept. *Politicheskaya Lingvistika*, 22, pp. 110-116. (In Russ.)

Gromov, D. (2020). Hoodlum on the Internet: A virtual game from the point of view of Irwin Hoffman's social drama. *Novoe Proshloe*. *The New Past*, 1, pp. 134-153. (In Russ.)

Kazarina, T. (2012). Macho guys as a topic of modern literature. *Vestnik Samarskoy Gumanitarnoy Akademii, 'Philosophy. Philology' Series*, 11, pp. 83-89. (In Russ.)

Retablos.ru. (2015). *The largest collection of modern retables*. [online] Available at: http://retablos.ru [Accessed 1 May 2021]. (In Russ.)

Reutin, M. (2019). 'The crucified beloved of the crucified son': German mysticism of the Late Middle Ages. An essay on tradition. In: E. Stagel, *Lives of the Nuns of Töss*. Translated by M. Reutin. Moscow: Nauka, pp. 339-463. (In Russ.)

Stevenson, S. (2015). Life by the code: 'Real macho guys' and their moral laws. *Neprikosnovenniy Zapas. Debaty o Politike i Kulture*, 103, pp. 102-117. (In Russ.)