

УДК 821.161.1-192:785.16
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

Ю. В. ДОМАНСКИЙ

Москва

РОЛЕВЫЕ ПЕСНИ В РУССКОМ РОКЕ 1980-Х ГОДОВ

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению специфики таких песен русского рока 1980-х годов, ролевым субъектом в которых является не человек (телефон-автомат, кот, голубь, церковь, собака). Анализируются песни групп «Час Пик», «Чайф», «Звуки Му», «ДДТ», «Агата Кристи». Делается вывод о парадоксальной близости автора и ролевого героя в таких песнях.

Ключевые слова: ролевая лирика, рок-поэзия, лирический субъект.

Сведения об авторе: Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» (Москва).

Контакты: 125993, г. Москва, Миусская площадь, д. 6;
p000278@yandex.ru , domanskii@yandex.ru.

Yu. V. DOMANSKY

Moscow

CHARACTER-SONGS IN RUSSIAN ROCK OF THE 1980S

Abstract: This article focuses on a unique feature of Russian rock songs of the 1980s in which the author adopts the character not of a person but of an object or an animal, such as a payphone, a cat, a pigeon, a church, or a dog. The songs analyzed include those by the following groups: Chas Pik, Chaif, Zvuki Mu, DDT, Agata Kristi. The article comes to conclusion that in these songs the author and the character are paradoxically aligned with each other.

Key words: character in lyrics, rock poetry, lyric subject

About the author: Domansky Yury Viktorovich, Doctor of Philology, Professor of the Russian State University for the Humanities (Moscow), Department of Theoretical and Historical Poetics.

В качестве объекта исследования я выбрал здесь всего лишь несколько песен, объединённых по ряду критериев: во-первых, это рок-песни, во-вторых, все они созданы в восьмидесятые годы прошлого века, в-третьих, во всех этих песнях субъект является ролевым; в-четвёртых, этот ролевой субъект не человек. А раз эти песни с полным правом можно обозначить

как ролевые, то следует несколько слов сказать о том, что такое литературная ролевая лирика.

В традиционной литературе ролевая лирика определяется как «лирическое повествование от первого лица, не тождественного лирическому герою» [1, с. 214]. В ролевой лирике «Ролевой характер “я” формируется подчёркнутой условностью субъекта повествования» [1, с. 214]. Однако тезис о том, что первое лицо в ролевой лирике не тождественно лирическому герою, в лирике XX века уже не является определяющим: «...границы Р.Л. становятся зыбкими, поскольку стирается грань между стихотворениями, в которых ролевой повествователь – аллегорическая маска, скрывающая “истинное лицо”, и теми, где лирический герой открывает в себе “другого” (“Песня самолёта-истребителя” В. С. Высоцкого), выявляет многоголосость собственного сознания (“Я – Гамлет. Холодеет кровь...” А. А. Блока). В итоге Р.л. и автопсихологическая смыкаются, порождая множество пограничных вариантов (напр., “Гамлет” Б. Л. Пастернака)» [1, с. 215]. Можно бы было ограничиться данными обобщениями и перейти непосредственно от них к рассмотрению образцов ролевой рок-поэзии как примеров именно автопсихологической песенной лирики, но всё же позволю себе обратить внимание на ещё некоторые моменты изучения ролевой лирики в традиционной литературе. Так, сам «термин “ролевая” лирика служит обозначением специфики *субъектной* организации стихотворного произведения (выражающего чужое – не авторское сознание)» [5, с. 19]. То есть принципиальным для ролевой лирики является вопрос соотношения сознания субъекта и авторского сознания. Вот несколько высказываний по этому поводу современного исследования И. А. Каргашина: «...“ролевые” стихотворения двусубъектны, в отличие от текстов автопсихологической лирики: герой является субъектом сознания, но в то же время он выступает объектом более высокого (именно авторского) сознания» [5, с. 25]; в ролевой лирике наблюдается «отчуждение от авторского сознания» [5, с. 25]; «...не всегда (по крайней мере, не обязательно) сознание героя в РЛ “ниже” сознания автора» [5, с. 28]. Эти наблюдения распространяются и на те случаи, когда субъект – не человек. Они отнюдь не редки и в традиционной лирике. Каргашин приводит целый перечень «“ролевых” монологов, субъектом которых выступает не человек, а какое-либо существо, животное или даже неодушевлённый предмет или природное явление и т.п.» [5, с. 26]. Про такие случаи Ю. И. Левин пишет, что в них «отождествление я с реальным автором невозможно» [8, с. 26]. Однако данная мысль, кажущаяся очевидной, тем не менее может быть парадоксальным образом опровергнута, если обратиться не к традиционной литературе, а к ролевым песням, то есть к текстам исполняемым, звучащим: отождествление субъекта и автора оказывается допустимым, ведь «герой» поёт голосом автора и имеет облик автора (если речь идёт о концерте или клипе; в какой-то степени это похоже на наивное отождествление персонажа и актёра в кино или на театре, но только в какой-то степени).

Уже на этом основании прямой предтечей ролевых рок-песен уместнее считать всё-таки не традиционную литературу с её преимущественно письменным бытованием, а более раннюю относительно рока песенную поэзию. И в первую голову – ролевую песенную поэзию Высоцкого. Данный вид наследия поэта изучен на сегодняшний день весьма глубоко. Ещё в конце прошлого века было замечено, что у Высоцкого в «формально ролевых стихотворениях наблюдается необычайная близость авторской позиции и позиции героя, общий смысл которых заключается в том, что каждый человек не просто песчинка в вечном круговороте бытия, а личность, способная вмешиваться в ход событий, плыть против течения, решать и выбирать в пользу Добра» [2, с. 206]. И тогда же был сделан очень важный для будущих исследований вывод: «...ролевой герой необходим поэту для завершения своего личного образа» [10, с. 217].

Итоговым же на сегодняшний день стало исследование ролевой лирики Высоцкого, его «лирической драматургии» [6, с. 35], проведённое Л. Г. Кихней. Касательно тех случаев, когда субъектами песен являются не люди, Кихней пишет следующее: лирический субъект – «в соответствии с параболическим характером повествования – становится принципиально двуплановым. Причём в формате “плана выражения” – это условный, а нередко и аллегорический персонаж – например, животное (конь – в “Беги иноходца”, волк – в “Охоте на волков”, насекомое – в “Гербарии”), предмет (микрофон – в “Песне микрофона”), персонификация абстрактного понятия (Правда и Ложь в “Причте о Правде и Лжи”, Кривая и Нелёгкая в “Двух судьбах”) и т.п.

В формате “плана содержания” – это сверх-я, воплощающее “квинтэссенцию вневременно-духовно-человеческого”, и одновременно – сокровенное “Я”, которое самым тесным образом связано и с экзистенциальным переживанием автора, его личным жизненным выбором. Таким образом, во многих песнях-притчах лирический субъект оказывается, как это ни парадоксально, наиболее адекватным внутреннему “Я” автора» [6, с. 28-29]. Принципиально поддержав эту мысль, укажем лишь на то, что в песнях «Притча о Правде и Лжи» и «Две судьбы» абстрактные понятия не являются субъектами. Для полноты картины приведём ещё несколько важных мыслей исследовательницы. Прежде всего, это вывод о совмещении своего и чужого: «...в случае Высоцкого способность лирического “Я” совмещать своё и чужое доведена до предела: авторское лицо и маска, исповедь и лицедейство, эмфатический накал чувств и игра даны в парадоксальной “нераздельности и неслиянности”» [6, с. 19]. И ещё о том, что каждый из героев Высоцкого «становится проводником идеи автора» [6, с. 26].

Таким образом, можно относительно ролевой лирики Высоцкого подытожить, что его герои, субъекты ролевых песен, внешне нарочито отдалённые от автора самими своими статусами (особенно это заметно в тех песнях, где субъект не человек), внутренне тем не менее оказываются чрезвычайно автору близки. Такая «нераздельность-неслиянность», явлен-

ная в ролевой природе песен Высоцкого, подчёркивается субъектной организацией его концертных автометапаратекстов, функционирующих, разумеется, в системе с песнями. Возьмём для примера автометапаратекст одного из тбилисских концертов сентября 1979 года; этот автометапаратекст звучит между двумя ролевыми песнями – «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...» и «Я вам, ребята, на мозги не капаю...»:

Спасибо. Ну и пошёл он в магазин. Там они с друзьями, конечно, крепко выпили, и попал на пятнадцать суток за мелкое хулиганство. Но так как он был последним, кто туда пришёл, и успел посмотреть программу «Время», то к нему, конечно, все бросились с вопросами, мол дескать, что там в мире нового. И вот он им рассказывает. Называется песня «Лекция о международном положении от имени посаженного за мелкое хулиганство».

И второй пример такого же рода – тоже Тбилиси, 11 октября 1979 года. Между ролевыми песнями «Считать по-нашему, мы выпили немного...» и «Я вам, ребята, на мозги не капаю...»:

Ну, всё-таки... несмотря на его просьбы, его оставили на пятнадцать суток. Пришёл он в камеру и прочитал там лекцию о международном положении тем, которые раньше его были посажены. Так и называется «Лекция о международном положении». Или просто «Лекция».

Эти два небольших примера из огромного числа автометапаратекстов Высоцкого показывают, как на уровне субъектной организации устанавливается жёсткая граница между носителем речи (автором-исполнителем) и ролевым героем песни. В автометапаратекстах ролевой герой представлен местоимениями третьего лица, а в самих песнях, разумеется, первого. Тем самым в системе автометапаратекста и песни формируется отчётливое разделение автора и ролевого героя. Однако такая нарочитая раздельность автора (как субъекта автометапаратекста) от ролевого героя самой песни редуцируется звучащей природой произведения: и за автометапаратекстом, и за песней стоит один человек – исполнитель: его голос, его облик. И автор, и ролевой герой представлены одним и тем же носителем речи. То есть если на грамматическом уровне формируется их неслиянность, то на уровне аудиальном (и визуальном, если рассматривать видеозапись концерта) – их нераздельность. Относительно ролевых песен Высоцкого об этом очень точно сказала Л. Г. Кихней: «Между автором и его персонажами, которых он “показывает”, есть, разумеется, ироническая дистанция, но нет абсолютного отстранения» [6, с. 38].

А происходит это во многом как раз потому, что у песенной ролевой лирики есть важная особенность, существенно отличающая её от печатной ролевой лирики: в песенной ролевой лирике персонаж говорит (точнее – поёт) голосом автора-исполнителя. Вот что пишет о песенной ролевой лирике Высоцкого Т. В. Сафарова: «...автор с такой эмоциональной силой и психологической достоверностью воплощает это чужое “я”, что у слушателей складывается впечатление о том, что автор отображает свои собственные впечатления, рассказывает о своей собственной судьбе» [9, с. 23].

В результате в песенной ролевой лирике происходит неожиданное сближение *Я-автора*, *Я-исполнителя* и *Я-героя*, характеризующееся нераздельностью-неслиянностью всех *Я*, автор реализуется в трёх ипостасях – биографическое *Я*, исполнительское *Я*, геройное *Я* (ведь герой в прямом смысле поёт голосом автора, даже несмотря на возможные изменения тембра или интонации). Итак, пример ролевых песен Высоцкого показал, что субъект ролевой лирики в песенной поэзии в силу звучащей природы произведения неожиданно сближается с автором-творцом и с лирическим героем. Нельзя утверждать, что такого сближения лишена печатная ролевая лирика (вспомним процитированное в начале статьи исследовательское указание на то, что в XX веке ролевая лирика и лирика аутопсихологическая сближаются), но всё же в звучащей ролевой лирике единение разных типов «я» оказывается более наглядным.

И тут вновь позволю себе обратиться к категории автометапаратекста. Дело в том, что на субъектном уровне системы автометапаратекста и песни создаётся чистой воды субъектный синкретизм. Разделённые на грамматическом уровне (в автометапаратексте ролевой герой песни выступает как объект, субъектом же оказывается автор, а в песне ролевой герой становится субъектом), тем не менее объект автометапаратекста и субъект песни являются одним и тем же лицом. И если понимать произведение как единство автометапаратекста и песни в цельном исполнении, то перед нами как раз и будет субъектный синкретизм, ведь и автометапаратекст, и песня исполняются одним человеком – автором, пусть и занимающим в автометапаратексте позицию наблюдателя относительно ролевого героя песни, но всё же в самой песне этим героем становящимся. Такого же рода субъектный синкретизм можно видеть и в системе песни и эксплицированного в автометапаратексте её названия, зачастую транслирующего ролевую природу песни. Чуть уточню относительно названий. Б. О. Корман отмечает две особенности ролевых стихотворений: они двуродовые и двусубъектные. По второму пункту противопоставляются, например, заглавие и сам текст: «Одно, более высокое сознание обнаруживается прежде всего в заглавиях: в них определяется герой стихотворения <...> и иногда – прямо или в иронической форме – выражается отношение к нему <...>. Сферой другого сознания является основная часть стихотворения, принадлежащая собственно герою. <...> Герой “ролевого” стихотворения выступает <...> в двух функциях. С одной стороны, он субъект сознания; с другой стороны, он объект иного, более высокого сознания» [7, с. 375]. На первый взгляд, это верно. Но только на первый взгляд. Дело в том, что заглавие ролевого произведения может в равной степени служить и нарочитым показателем двусубъектности, и не менее нарочитым показателем её редукции: то, что в заглавии представало как объект, в песне оказывается субъектом; однако в звучащей поэзии, в поэзии песенной и заглавие в автометапаратексте озвучивается, и песня поётся одним и тем же голосом; следовательно, даже двусубъектная природа ролевой лирики отнюдь не так оче-

видна. Куда как очевиднее сближение в ролевых песнях авторского и героинного «я», стремление их соединиться в одном субъекте.

Итак, усиление сближения автора и ролевого героя в песенной поэзии по сравнению с письменной традицией словесности происходит за счёт звучащей природы песни. Это распространяется и на рок-песню, которую следует рассматривать не столько как синтез трёх субтекстов – словесного, музыкального и исполнительского, сколько как синтетическое единство двух из них – словесного и музыкального – в целостности третьего – исполнительского, который оказывается в такой системе уже не субтекстом, а сверхтекстом синтетической природы. Сближение автора и ролевого героя усиливается, а вот сугубо ролевая суть существенно редуцируется, редуцируется в связи с тем, что слова звучат от имени и голосом исполнителя. Можно даже для полноты картины провести параллель с драмой, поставленной на театре: когда зритель-слушатель видит и слышит и персонажа, и исполнителя; то есть принимает театральное действие разом и как художественную реальность, и как игру.

На основе всего сказанного посмотрим теперь на несколько ролевых песен русского рока 1980-х годов, тех песен, где ролевым героем оказывается не человек. Я выделил пять таких композиций:

«Исповедь телефона-автомата» (группа «Час Пик», альбом «Круговорот» 1984);

«Кот» (группа «Чайф», альбом «Дуля с маком», 1987);

«Серый голубь» (группа «Звуки Му», альбом «Простые вещи», 1988);

«Церковь» (группа «ДДТ», альбом «Я получил эту роль», 1988);

«Собачье сердце» (группа «Агата Кристи»), альбом «Коварство и любовь», 1989).

Каково толкование этих песен, если принять точку зрения на них как на строго ролевые, то есть такие, где, если следовать старой литературоведческой традиции, субъект с позиции автора и по авторской интенции является объектом? И что меняется в понимании этих произведений при учёте того, что они являются образцами именно песенной, то есть звучащей, исполняемой поэзии, поэзии, в которой субъект обладает голосом и внешностью автора-исполнителя?

Начнём с того, что большинство заглавий перечисленных песен (песенные заглавия не поются, но воспроизводятся визуально вербально, например, на обложках альбомов или же озвучиваются в автометатекстах) строятся как указания на объект, не эксплицируя ролевую природу песни (исключение в названном ряду «Исповедь телефона-автомата», где само слово «исповедь» предваряет ролевую сущность песни, но об этом с опорой на автометатекст скажем ниже), а правильное сказать, как раз тем самым эту природу эксплицируя – в сочетании, разумеется, с песней. В каждом из названий фигурирует тот, кто окажется ролевым героем песни. И все они – не люди, а предметы или животные: телефон-автомат, кот, голубь, церковь, собака. Рассмотрим каждого из этих героев. Начну с хро-

нологически самой ранней песни – «Исповеди телефона-автомата» сейчас уже полузабытой московской группы «Час Пик». На концерте в Калининском цирке осенью 1984 года эта песня предварялась автометапаратекстом:

Следующий дубль нашей программы носит название «Исповедь телефона-автомата». В своей исповеди горько и несколько иронично телефон-автомат обращается ко всем нам с большой просьбой более бережно относиться к тому, что произведено нашими собственными руками. Итак, «Исповедь телефона-автомата».

Данный автометапаратекст, включающий в себя и двукратную экспликацию названия песни, принципиально строится на актуализации ролевой природы следующего за автометапаратекстом произведения. Исполнитель анонсирует героя песни в третьем лице. Кроме того, ролевая сущность песни представлена, как уже было сказано, и в её названии: тут не просто наименование субъекта, как в большинстве других рассматриваемых рок-песен, тут – через слово «исповедь» – прямое указание автора на то, что субъект в песне, то есть тот, от чьего лица будет строиться речь, является телефоном-автоматом. Такое предупреждение необходимо уже для того, чтобы слушатель записи или зритель на концерте сразу же понял, кому именно будет принадлежать речь в песне, чья точка зрения будет представлена, кто выступит в функции «Я». И наличие местоимения первого лица единственного числа в сочетании с номинацией следует признать важной чертой почти всех рассматриваемых песен. В двух песнях из пяти система личного местоимения и номинации выносятся уже в первый стих («я ободранный кот», «я церковь без крестов»), а ещё в двух хоть и не вынесено в сильную позицию, но звучит по ходу песни не по одному разу («я серый голубь», «я телефон-автомат»). Отметив эту важную общую особенность, обратимся вновь к тексту песни группы «Час Пик». Вот он полностью:

я пострадавший от ножа и бритвы
и от тупых ударов кулаком
мои бока отбиты и разбиты
очередным прохожим
очередным прохожим
очередным прохожим
дураком

от бесконечных я устал ремонтов
боюсь любого кто войдёт ко мне
пускай на этот раз он добрый кто-то
я всё же глух и нем
я всё же глух и нем
я всё же глух и нем

за жизнь свою людей я много видел
но среди них я не завёл друзей

мне жаль коль я кого-нибудь обидел
но я же не хотел
ведь я же не хотел
ведь я же не хотел
за что мстите мне

я телефон-автомат
я телефон-автомат
я телефон-автомат
на окраине
я телефон-автомат
я телефон-автомат
я телефон-автомат
на окраине
я телефон-автомат
я телефон-автомат
я телефон-автомат
я телефон-автомат

Если рассматривать эту песню строго по Корману – как двусубъектную, то есть как песню, в которой сознание автора выше сознания ролевого героя, – то у нас получится довольно-таки простая картина: автор устами телефона-автомата говорит о том, что надо бережно относиться к находящейся в общественном пользовании технике. Очевидно, что такое прочтение не может и не должно быть единственным. Напомню, что исходным моментом данного исследования является внимание к звучащей природе ролевой рок-лирики, то есть в данном случае то, что телефон-автомат поёт голосом исполнителя, голосом человека, того самого автора (тут не важно, участвовал ли вокалист группы «Час Пик» в создании песни или нет; уже исполняя песню человек становится её автором или по крайней мере соавтором, ведь исполнение есть неизбежная художественная интерпретация), оказывается отправным моментом для понимания текста песни как способа выразить авторское мироощущение. И тогда становится понятно, что песня эта не только и не столько о бережном отношении к технике, сколько о межличностных отношениях, об отношениях между людьми. Перед нами одинокий и страдающий человек. Своё одиночество он воспринимает как данность и не противится ему. Он лишь просит не обижать его, буквально – не трогать, не причинять ему зла, ведь сам он если и делает кому зло, то уж никак не по своей воле. Важно обратить внимание и на место, на котором находится телефон-автомат в песне – это окраина. Из этого можно сделать вывод о маргинальном положении субъекта; маргинальном и в прямом, и в переносном смысле. Таким образом, песня «Исповедь телефона-автомата» предлагает совершенно особый тип героя – героя-маргинала, в одиночестве исполняющего свою миссию и лишь просящего окружающих о том, чтобы ему не наносили вреда, не обижали его. Такое состояние может быть без труда спроецировано на

мироощущение рокера в нашей стране в 1980-е годы, на мироощущение человека субкультуры, который существует в своём мире и просит только о том, чтобы в этом мире его никто не трогал. То есть ролевая по своей природе песня выступает в качестве выразителя авторского мироощущения.

Теперь посмотрим песню «Кот» группы «Чайф». Уже в самом начале, как было сказано, ролевая природа этой песни подчёркивается соединением местоимения первого лица единственного числа и номинации. Вот текст песни «Кот»:

я ободранный кот я повешен шпаной на заборе
я дворовый актёр каждый день в новой роли
ну что ж раз у них такая игра
плевать ведь больно мне было только вчера только вчера

шершавый забор не привыкать
не видеть тепла не пить и не жрать
верёвка на шее тоже мура
я мёртв а больно мне было только вчера только вчера

вон тот мужик что качал головой
ещё вчера пинал мне в брюхо ногой
сегодня прозрел что ж пожалуй пора
прощайте ведь больно мне было только вчера только вчера.

я ободранный кот я повешен шпаной на заборе
я ободранный кот

Если рассматривать песню «Чайфа» как сугубо ролевую, как ту, где субъектом выступает всеми обижаемый кот, то есть субъект этот явно ниже автора в плане мировоззренческой иерархии, то в таком случае перед нами песня о том, как плохо обижать животных, в частности – котов. При таком прочтении очевидна близость с приведённым выше простейшим толкованием песни «Исповедь телефона-автомата» группы «Час Пик»; там, напомним, получилась песня о том, что к технике надо относиться бережно. Таким образом, и песня группы «Час Пик», и песня «Чайфа» могут быть поняты как композиции сугубо дидактического характера: нельзя ломать общественную технику и обижать братьев наших меньших. На примере «Исповеди телефона-автомата» мы с вами уже убедились, что такое толкование не может считаться единственным. Точно то же самое можно сказать и о песне «Кот». Её звучащая природа, голос автора, который всего лишь представляется котом, а главное – её содержание позволяют отыскивать и более глубокие смыслы. Субъект в этой песне, как и телефон-автомат в песне предыдущей, одинок. Точно так же его обижают – шпана и мужик: шпана вешает кота на заборе, мужик пнул ногой. Но как ведёт себя кот? В отличие от телефона-автомата, он смиряется со своей функцией дворового актёра, принимает игру шпаны не то что бы как

должное, но как что-то неизбежное; и прощает своих обидчиков, подмечая, впрочем, что мужик сегодня прозрел. То есть настанет момент, когда даже жестокие гонители осознают, что творили зло. Итак, если принять, что герой песни не кот, а человек под маской кота, то можно в этой песне увидеть, например, христианский смысл: непотивление злу насилем приводит к тому, что палач прозревает и становится на путь истинный. Можно этот смысл рассматривать и как универсальный. Но можно, как было это в песне «Исповедь телефона-автомата», разглядеть в субъекте чайфовского кота автора – рок-музыканта, находящегося в положении всеми гонимого и обижаемого, принимающего это как должное, но всё же не беспочвенно надеющегося на прозрение гонителей: не только мужика (старшее поколение), но и шпаны – тех самых гопников, о которых тогда же, в середине 80-х спел Майк Науменко. То есть песня «Кот» «Чайфа» может быть понята как песня, в которой рокер пытается себя идентифицировать.

Следующая песня – «Серый голубь» группы «Звуки Му». Вот текст песни:

я ем на помойках я пью из луж
дождь меня мочит дождь мне как душ
и солнце
едут машины и давят меня
но вместо асфальта мне снится земля
и солнце
я хлебные крошки ищу на земле
ты пинаешь меня, но и тоскуешь по мне
тоже ты
я грязен я болен моя шея тонка
свернуть эту шею не дрогнет рука
у тебя
я самый плохой я хуже тебя
я самый ненужный я гадость я дрянь
я серый голубь
я серый голубь
я самый плохой я хуже тебя
я самый ненужный я гадость я дрянь
зато я умею летать

И эту песню, как и две предыдущих, можно рассматривать как выражение сознания ролевого субъекта, в данном случае – голубя. Автор же при таком упрощённом подходе выступит как носитель «более высокого» (по определению Кормана) сознания. При таком прочтении песня может быть тоже понята как экологическая декларация: не обижайте голубей. Впрочем, можно и усложнить понимание, представив субъекта этой песне в виде метафоры – метафоры чего-то привычного, надоевшего, ненужного, а вместе с тем и того, без чего своё существование представить нельзя: «Ты пинаешь меня, но и тоскуешь по мне». Однако и здесь, как и в рассмотренных до этого рок-песнях, звучащая природа диктует редукцию

двусубъектного начала и актуализирует сближение ролевого героя и автора, становясь декларацией мироощущения последнего. И картина здесь оказывается сложнее, нежели в «Исповеди телефона-автомата» и в «Коте». Первая часть песни – констатация состояния субъекта в его отношении к внешнему миру и отношения мира к нему. Реальность: помойки, лужи, асфальт с давящими голубя машинами, люди, хотя и тоскующие по голубям (тут можно представить ситуацию, когда горожанин попадает в иное пространство и там тоскует абсолютно по всему, что осталось в городе; даже по тому, что раздражало, например, по голубям), пинающие голубя, готовые свернуть ему шею. Во всём этом можно увидеть положение гонимого и одинокого человека в жестком мире; если чуть сузить, то, как и в рассмотренных выше песнях, можно увидеть субкультурное положение рокера: не такого, как все, а потому преследуемого и вынужденного находиться на маргиналии культурного пространства: помойки, лужи... В концовке же песни ситуация эта становится ещё более эксплицированной:

я самый плохой я хуже тебя
я самый ненужный я гадость я дрянь
зато я умею летать

Здесь рефлексия субъекта отчётливо показывает амбивалентность его состояния относительно остального мира: герой ниже всех, но в то же время, в отличие от всех, он умеет летать. Финал песни может быть понят, как декларация, характерная для текстов тематики «поэт и толпа», где поэт, согласно Пушкину,

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Использовались в стихотворениях этой тематики и образы птиц; наиболее яркий пример тут – «Альбатрос» Шарля Бодлера. В песне «Серый голубь» похожая ситуация: автор уподобляет себя городскому серому голубю, существу, гонимому и презираемому всеми, ничтожной птице, питающейся на помойках, однако, будучи ниже всех, она и всех выше, ведь она, в отличие от презирающих её людей, умеет летать. Не случайно именно финал песни содержит эту фразу: «Зато я умею летать». Таким образом, и в песне «Серый голубь» получилось, что ролевая природа сформировала не столько двусубъектность, не столько показала наличие двух сознаний: высокого авторского и низкого геройного, сколько показала предельную близость ролевого героя и автора, представителя русского рока 1980-х годов, субкультурного человека, гонимого миром, но зато способного благодаря творчеству над этим миром подняться.

Песня «Церковь» группы «ДДТ» по характеру субъекта ближе к «Исповеди телефона-автомата» группы «Час Пик», ведь в обоих случаях ролевой герой является недушевлённым предметом. В первом же стихе песни

«ДДТ», как уже было сказано, ставятся рядом личное местоимение и номинация. То есть субъект – это предмет, вынесенный и в название. Приведу текст песни полностью:

я церковь без крестов
лечу раскинув руки
вдоль сонных берегов
окаменевшей муки
я вера без причин
я правда без начала
ты слышишь как вскричала
душа среди осин?

я птица без небес
я каменное эхо
полузабытых мест
печальная примета
полночная луна
мои бинтует раны
да серые туманы
купают купола

я церковь без крестов
стекаю вечно в землю
словам ушедшим внемлю
да пению ветров
я память без добра
я знание без стремлений
остывшая звезда
пропавших поколений

в душе моей темно
наколки о изменах
разбитое стекло
истерзанные стены
а завтра я умру
прольётся дождь покоя
из памяти уйду
взорвавшись над рекою

Если видеть в этой песне сугубо ролевую природу, то есть если понимать субъекта песни «ДДТ» как церковь без крестов, то получится довольно-таки простая картина, весьма актуальная для второй половины 1980-х годов – для времени, когда народу вновь позволили обратиться к вере, когда храмы стали возвращать церкви. Церкви без крестов – распространённое в советское время явление; даже можно сказать – характерная деталь ландшафта: церковь, кресты с куполов которой давно уже сняты, используется для каких-то хозяйственных нужд или же просто ветшает, постепенно разрушаясь. То есть ролевой

герой вполне представим. И тогда получается, что песня «ДДТ» звучит от имени храма – полуразрушенного, заброшенного, лишённого своих вершин – крестов; ролевой герой песни страдает. И в то же время герой-церковь олицетворяет и всю страну, утратившую, потерявшую веру. И все другие сравнения в песне направлены на то, чтобы показать субъект как ещё живой, но уже расставшийся не просто с чем-то важным, а с главнейшей своей составляющей; с тем, что и было его сущностью: вера без причин, правда без начала, птица без небес, память без добра, знание без стремлений. Субъект дошёл до той грани, за которой уже нет даже маленькой надежды на жизнь, надежды на спасение. И тогда остаётся только смерть:

а завтра я умру
прольётся дождь покоя
из памяти уйду
взорвавшись над рекою

Последний стих в высшей степени конкретизирует ситуацию: не просто церковь без крестов, переставшая быть храмом и медленно разрушающаяся, а ещё и – взорванная. То есть вполне возможно, что речь идёт о ранних годах советской власти, о том времени, когда церкви уничтожали физически.

Итак, если остановиться на такой трактовке субъектной природы песни «Церковь без крестов», то получится, что песня эта о новейшей истории страны, о небрежении верой, об утрате прежних ценностей и невозможности поставить на их место ценности новые, о том, как тяжело сказывается на жизни разрушение устоев, поправление прошлого, потеря того, что прежним поколениям казалось самым важным в жизни; то есть получится, что автор надевает на себя маску ролевого героя, чтобы через него передать свои чувства относительно истории и современного состояния родной страны; следовательно, очевидным кажется двусубъектный характер рассматриваемой песни.

Однако понятно, что остановиться на этом толковании было бы ошибочно. Если посмотреть на песню «ДДТ» не так, как на произведение двусубъектной ролевой лирики, а как на выражение внутреннего мира автора через голос ролевого героя, то тогда можно представить всю песню как воссоздание авторского внутреннего мира, мира рок-музыканта, оказавшегося в своей стране в роли церкви без крестов, то есть лишённого того важнейшего, что даёт жизнь. Это как голубь из песни «Звуков Му»; кстати, тоже умеющий летать. То есть перед нами опять лирический монолог поэта. Некогда он был могучим и сильным, не просто поддерживал веру в людях, а сам и был верой. Теперь же всё не так: всё важное и хорошее утрачено, всё сломано, остались только раны – телесные, душевные:

в душе моей темно
наколки о изменах
разбитое стекло
истерзанные стены

Можно говорить о том, что песня «Церковь» - это песня о страшном личном кризисе, который если и завершится, то только смертью. Рокер, некогда способный дарить людям веру, теперь сам оказался на краю гибели; и осталось ему только констатировать своё разрушенное состояние, противопоставить которому он ничего не может. Пожалуй, из всех рассматриваемых ролевых песен 1980-х эта песня наиболее пессимистична, ведь в ней нет ни малейшего шанса на хоть что-то положительное. Видимо, таким было мироощущение автора «Церкви» в то время. Во всяком случае, звучащая природа и содержание этой песни позволяет расценивать её не только как образец двусубъектной ролевой рок-лирики, но и как лирическое выражение авторского мироощущения, мироощущения рокера, поэта второй половины 1980-х годов.

И песня «Собачье сердце» «Агаты Кристи». Она относительно всех других ролевых песен русского рока стоит несколько особняком, поскольку весь её небольшой вербальный текст является точной цитатой из повести М. А. Булгакова «Собачье сердце». Вот текст песни:

спасибо кончено прощай москва
не видеть больше мне ни чичкина
ни пролетариев ни краковской колбасы
иду в рай за собачье долготерпение
братцы-живодеры за что же вы меня
за что же вы меня
за что
братцы-живодеры за что же вы меня
за что же вы меня
за что
братцы-живодеры за что же вы меня
за что же вы меня
за что
братцы-живодеры за что же вы меня
за что же вы меня
за что
за что

А вот соответствующий фрагмент из булгаковской повести: «*“Прощай, Москва! Не видеть мне больше Чичкина и пролетариев и краковской колбасы. Иду в рай за собачье долготерпение. Братцы, живодёры, за что же вы меня?”*» Это мысли Шарика, когда его усыпляют у доктора Преображенского перед операцией. Сразу же возникает вопрос: превращается ли эпический текст из повести Булгакова в лирический при попадании в песню «Агаты Кристи»? Видимо, да. Будучи вырванным из контекста и исполненным в виде слов песни, изначально эпический текст перестаёт быть репликой, внутренним монологом персонажа, а становится высказыванием лирического характера, впрочем, высказыванием ролевым. На ролевою природу указывает тут название, отсылающее к тексту-источнику. Роле-

вым персонажем оказывается пёс, прощающийся с жизнью. В повести Булгакова пса всего лишь усыпили перед операцией по превращению в человека, но в песне это монолог животного, обречённого на смерть. Если рассматривать песню «Агаты Кристи» только как сугубо ролевою, то получается, как уже было в песнях «Кот» «Чайфа» и «Серый голубь» «Звуков Му» при оценке их как ролевых, что перед нами произведение экологического характера, дидактически направленное на защиту животных, в данном случае – собак. Между тем, как уже было в рассмотренных выше четырёх песнях, и тут допустимым и необходимым оказывается толкование, согласно которому ролевой герой выступает выразителем авторского мироощущения. Пёс, прощающийся с жизнью и вопрошающий палачей многократным риторическим «за что?», может быть понят как рокер, гонимый и загнанный властями, как поэт, обречённый на творческую гибель. Впрочем, если подключить булгаковский контекст, то есть все знания о том, что стало с Шариком после этой его реплики, то тогда можно и совершенно иначе выстроить концепцию личности рок-музыканта, поэта в понимании «Агаты Кристи»: вслед за полным трагизма обращением к палачам-живодёрам следует превращение в человека (в какого человека – все помнят), а затем – вынужденная обратная метаморфоза. То есть для Шарика всё кончится хорошо. Однако песня не включает в себя все эти сюжетные ходы, она даёт только одномоментное состояние ролевого героя, оказавшегося на грани жизни и смерти и не имеющего шансов спастись. При проекции этого состояния на мироощущение автора можно сделать вывод о трагичности этого мироощущения, о том, что автор ощущает себя именно на краю жизни, ощущает обречённым на гибель и неспособным хоть как-то защититься. Таким образом, песня «Собачье сердце» «Агаты Кристи» это песня об обречённости поэта и невозможности с его стороны что-либо изменить.

Теперь попробую как-то обобщить сказанное относительно всех рассмотренных песен. Все они могут быть поняты как образцы традиционной ролевой лирики, той самой, в которой, по замечанию Кормана, наличествуют два субъекта: автор и герой; той, в которой авторское сознание выше героического. При таком подходе получается, что рассмотренные песни довольно-таки дидактичны, а кроме того, обладают узкой направленностью на конкретные проблемы, которые человек видит в мире животных, техники и памятников архитектуры. Я попытался показать, что такое толкование, хотя и возможно, всё же не будет единственно правильным.

Более глубокая трактовка, вытекающая из того, что перед нами песни, то есть произведения исполняемые, строится на понимании всех представленных ролевых героев как выразителей авторского мироощущения, в concreto – мироощущения представителей рок-культуры 80-х годов прошлого века, того времени, когда рок в нашей стране находился на маргиналии культурного пространства, а порою и преследовался (как сверху – властями, так и снизу – гопниками разного масштаба и пошиба). И вот

такое мироощущение рокера, мироощущение поэта, пытающегося разными способами избавиться от внимания к нему внешнего мира, как нельзя лучше выразили именно ролевые субъекты, не являющиеся представителями мира людей: телефон-автомат, кот, голубь, церковь, собака. Лирическое воссоздание их внутреннего мира в их монологах стало трансляцией драмы поэта, обреченного, как минимум, на непонимание. Не буду утверждать, что рокеры старшего поколения всё это переняли у Высоцкого; более того, укажу на важное различие: если у Высоцкого ролевые песни, в которых субъекты – не люди, воплощают личностное мироощущение героя-одиночки и, соответственно, одинокого автора, то у рокеров 80-х в таких песнях на экспликацию личностного мироощущения накладывается мироощущение коллективное, мироощущение целого музыкального направления и даже целого культурного пласта; это очевидно, если оценивать рассмотренные песни как систему.

Почему же классический русский рок для самоидентификации выбрал именно песни ролевого характера? Как представляется, ролевые герои куда как полнее и глубже, чем иные типы субъектов, воплощают концепцию положения субкультурного человека в мире, становятся способом прямой самоидентификации даже не через сравнение, а через отождествление, благодаря прямой декларации через местоимение единственного числа первого лица: я телефон-автомат, я облезлый кот, я серый голубь, я церковь без крестов... И такой способ самоидентификации оказался особенно показательным именно для 80-х годов – для классической фазы русского рока, когда самоидентификация рокера находилась в большей степени в русле субкультуры. И это совсем не потому, что за маской ролевого героя легче спрятаться от цензуры или от режима. Просто так легче понять себя – себя через другого, себя как другого. И объяснить себя остальным.

И заключительное предположение. Если считать, что современная песенная поэзия и рок-поэзия в том числе являют собой возврат к начальной форме бытования лирики как таковой, бытования в звучащем, песенном формате, то можно высказать гипотезу о том, что ролевая рок-поэзия оказывается в данном ракурсе наиболее показательным примером такого лирического камбэка к истокам. Следовательно, на образцах ролевой рок-лирики можно увидеть какие-то характерные особенности архаической лирики, той лирики, что существовала на стадии синкретизма. Ну а рок в таком случае с полным правом претендует на то, чтобы именоваться искусством неосинкретическим не только в плане единения вербального и музыкального субтекста в исполнительском сверткесте, а в плане единения автора-исполнителя и по внешним параметрам далёкого от него ролевого героя. И если всё же принять тезис Бахтина о том, что в лирических произведениях «герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» [3, с. 77], то в наших случаях получится парадоксальная ситуация, при которой автор-исполнитель противостоит сам себе. Возможно, это характерная особенность именно ролевой рок-лирики,

отделяющая её от прочих видов лирической деятельности, а возможно, и всей той лирики новейшего времени, которая отмечена так называемым «субъектным неосинкретизмом» [4, с. 295]. Однако данное заключение ещё требует и более однозначного решения, и, конечно, исследовательских доказательств.

Литература

1. *Артёмова С. Ю.* Ролевая лирика [Текст] / С. Ю. Артёмова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 214–215.
2. *Бабенко В. Н.* Своеобразие ролевой лирики Высоцкого [Текст] / В. Н. Бабенко // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – Вып. III. – Т. 1. – С. 201-206.
3. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 2003. – Т. 1. – С. 69-263.
4. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. [Текст] / С. Н. Бройтман. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 320 с.
5. *Каргашин И. А.* Стихотворный сказ. Поэтика, история развития: Монография [Текст] / И. А. Каргашин. – Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2005. – 420 с.
6. *Кихней Л. Г.* Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого [Текст] / Л.Г. Кихней // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг.: сборник научных трудов. – Воронеж: ВГПУ, 2009. – С. 9-42.
7. *Корман Б. О.* Избранные труды. История русской литературы [Текст] / ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2008. – 732 с.
8. *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения [Текст] / Ю. И. Левин // *Левин Ю. И.* Избр. труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 464-482.
9. *Сафарова Т. В.* Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого. Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т. В. Сафарова. – Владивосток, 2002.
10. *Тилипина Т. П.* О соотношении ролевого и лирического героев [Текст] / Т. П. Тилипина // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – Вып. III. – Т. 1. – С. 212-217.