

УДК 821.161.1-192(Петров Е.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.25

**А. В. КОРЧИНСКИЙ**

Москва

## **ПЕСНИ ЕГОРА ЛЕТОВА: ТЕКСТ И ПЕРФОРМАНС**

**Аннотация:** В статье с опорой на категорию синтетического текста обсуждается вопрос о природе исполнительского субтекста песен Егора Летова. Выдвигается гипотеза о том, что концертное исполнение может включать в себя не только элементы театральности (перформанса в широком смысле), но и приобретать черты, свойственные современному художественному акционизму (перформанса в узком смысле).

**Ключевые слова:** песня, синтетический текст, перформанс, авантекст.

**Сведения об авторе:** Корчинский Анатолий Викторович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания Российского государственного гуманитарного университета.

**Контакты:** 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6;

korchinsky@mail.ru

**A. V. KORCHINSKIY**

Moscow

## **THE EGOR LETOV'S SONGS: TEXT AND PERFORMANCE**

**Abstract:** The article relying on a category of synthetic text discusses the nature of the Egor Letov's songs performing subtexts. The author propose a hypothesis that the concert may include not only the elements of theatricality (performance in a broad sense), but also to acquire the features typical of modern artistic actionism (performance in the narrow sense).

**Key words:** Song, synthetic text, performance, l'avant-texte.

**About the author:** Korchinskiy Anatoly Viktorovich, PhD of Philological Science, Associate Professor at Russian State University for the Humanities (Moscow), Department of theory and history of the humanities.

Не отступая от славной научной традиции, в соответствии с которой при анализе рок-произведений принято оперировать понятием синтетического текста, ниже я остановлюсь на таком его свойстве как акционность, действенность, тяготение к перформансу в творчестве Егора Летова.

Но что понимается под «перформансом» применительно к рок-поэзии? Действие, будучи важнейшей составляющей художественной практики этого рода, проявляет себя в самых разных эстетических формах.

С одной стороны, о «перформативном субтексте» справедливо говорят, когда исследуют аудио-визуальные и сценические аспекты песни [1, с. 78, 110]. Предельным выражением этой тенденции является тот факт, что рок-артисты нередко прибегают к элементам театрализации, не превращая, однако, ролевое поведение на сцене в самостоятельный художественный жест (ср. артистическую манеру Виктора Цоя, Свина, Ника Рок-н-ролла и др.). Так или иначе, в этом случае «перформанс» должен пониматься весьма широко – как «представление» вообще, то есть как одна из форм предъявления основного контента – синтетического рок-произведения. Надо заметить, что в этом отношении рок-песня не является уникальной: театрализация была свойственна песенной культуре и ранее (от Вергинского до Высоцкого).

С другой стороны, в рок-эстетике зачастую практикуется «перформанс» в узком смысле – как специфический жанр исторического авангарда и современного искусства наряду с художественной акцией и хеппенингом [5, с. 190.]. Однако в этом случае действие приобретает в значительной мере самоценный характер, отдаляясь от песни как основного продукта рок-культуры. Достаточно вспомнить сложные музыкально-акционные перформансы Сергея Курёхина или пластические и поэтические перформансы Олега Гаркуши.

Памятуя об этом терминологическом различии, мне бы хотелось далее обратить внимание на случаи, когда рок-автор выстраивает перформанс (в узком смысле слова) на основе песни – не в качестве отдельного произведения, альтернативного песенному творчеству, а в качестве одного из вариантов исполнительского субтекста.

Как уже не раз отмечалось, Летов относится к авторам, которые рассматривают своё творчество сразу в нескольких художественных и медийных контекстах [2, с. 135-141; 3, с. 130-138; 5, с. 190-201]. Во-первых, это собственно рок-культура. Во-вторых, это – условно говоря – сфера contemporary art (в частности, его проект «Коммунизм» по самым строгим оценкам близок концептуализму и встраивается в ряд таких явлений, как арт-группы «Мухомор», «Среднерусская возвышенность», «ДК» Сергея Жарикова и т.д.). И третья сфера самопозиционирования Летова – это литература. Его поэтические тексты известны благодаря их авторскому чтению на концертах, а также на магнитоальбомах и дисках. В этих случаях они инкорпорируются в сверткестовые единства, подвергаясь своеобразной циклизации вместе с песнями. Однако в состав таких синтетических произведений второго порядка (по отношению к песне как синтетическому тексту) входят далеко не все поэтические тексты. Они, наряду с текстами песен, регулярно публиковались Летовым в составе поэтических сборников. В этом разнообразии художественной продукции рок-автора нет ничего специфического. Однако тут следует заметить, что, начиная с первой же книги «Русское поле экспериментов», вышедшей в 1994 году и включавшей наряду с летовскими тексты Янки Дягилевой и Константина Рябино-

ва, все публикуемые произведения (включая как тексты песен и стихотворения, звучащие на альбомах, так и собственно «книжные» стихи) подчёркнуто именовались именно «стихами». И если говорить исключительно о вербальной стороне песен, то очевидно, что при таком подходе им присваивается совсем иной статус, нежели тот, который имеют «слова» в рамках стандартного концертного или издательского описания песни, когда её авторство разделяется между поэтом-песенником и композитором.

И действительно, готовя свои сборники к изданию, Летов во многих случаях устраняет собственно песенную структуру («куплет» - «припев»), снимает повторяющиеся и варьирующиеся элементы, как бы создавая сугубо литературную редакцию текста песни. Сравним «песенный» и «книжный» варианты текста на примере песни «Бери шинель» (1989, альбом «Русское поле экспериментов»).

Кто здесь самый главный анархист?  
Кто здесь самый хитрый шпиён?  
Кто здесь самый лютей судья?  
Кто здесь самый удалой господь?

Кто здесь самый главный анархист?  
Кто здесь самый хитрый шпиён?  
Кто здесь самый мудрый судья?  
Кто здесь самый удалой господь?

Неба синь да земли конура  
Тебя бензин да меня дыра  
Пока не поздно – пошёл с ума прочь  
Пока не поздно –  
из крысы прямо в ангелы

Неба синь да земли конура  
Тебя магазин да меня дыра  
Пока не поздно – пошёл с ума на хуй!  
Пока не поздно –  
из крысы прямо в ангелы

На картинке – красная морковь  
Поезд крикнул - дёрнулась бровь  
Лишь калитка по-прежнему настезь  
Лишь поначалу слегка будет больно

На картинке – красная морковь  
Поезд крикнул – дёрнулась бровь  
Лишь калитка по-прежнему настезь  
Лишь поначалу слегка будет больно

Бери шинель - пошли домой  
Бери шинель - пошли домой  
Бери шинель - пошли домой  
Бери шинель - айда по домам!

Бери шинель – пошли домой.

Бери шинель – айда по домам.

[б, с. 272]

Неба синь да земли конура  
Тебя магазин да меня дыра  
Пока не поздно - пошёл с ума на хуй!  
Пока не поздно - из крысы прямо в ангелы  
Шась!

Like a rolling stone<sup>1</sup>.

Думается, в этом случае можно говорить не о простой фиксации текста песни на бумаге [7, с. 140], при которой она утрачивает свою аудио-

---

<sup>1</sup> Текст взят с официального сайта группы «Гражданская оборона» <http://www.gr-oborona.ru>.

визуальную специфику, но о более или менее самостоятельной ипостаси песни как синтетического произведения, воспринимаемой в новом качестве как часть поэтического сборника. При этом собственно песня у Летова – это не другое произведение, нежели её текст [5, с. 138].

Различные ипостаси песни как синтетического текста, не будучи автономными произведениями, актуализируются в различных медиальных контекстах. В книге песня предстаёт как поэтическое произведение и воспринимается в том числе и как визуальный объект, значение артикуляции снижается (хотя читатель вряд ли может «вычесть» из своей памяти огласовку песни, хотя бы раз слышанную ранее). И напротив, аудиозапись и особенно концертное исполнение повышают роль музыкальных и вокальных решений и делают затрудненным целостное восприятие песни как текста [8, с. 6-7].

При этом представляется, что такая относительная самостоятельность вариантов бытования рок-текста в различных медиумах становится возможной именно благодаря тому, что между ними имеется определённое внутренне единство. Может быть, имело бы смысл – со всеми необходимыми оговорками – поставить вопрос о применимости здесь категории авантекста, которая активно используется в фольклористике для описания основной формы существования фольклорного текста<sup>1</sup>.

В пользу относительной автономности разных вариантов песенного текста говорят и случаи его исполнительского варьирования. С одной стороны, это совершенно стандартная ситуация для музыкальной песенной культуры вообще. Но в рок-культуре и, в частности, у Летова, звучащий вариант песни, кардинально отличающийся по смыслу как от книжной или интернет-версии, так и от части концертных версий, может быть зафиксирован на аудиозаписи и выпущен в составе альбома. Тем самым узакониваются существующие различия между разными редакциями текста и отсутствие единственного протографа – основного, канонического текста.

Например, текст песни «Война» с одноимённого альбома 1989 года не приводится ни в одном из книжных собраний летовской поэзии. При этом существует текст, размещённый на официальном сайте «Гражданской обороны» и считающийся на данный момент каноническим:

Мир или война?  
Мир или война?  
Мир или война?  
Мир или война?

Война!

Бог или Смерть?  
Бог или Смерть?

---

<sup>1</sup> В указанных работах Данила Давыдов и Юрий Доманский уже проводили аналогию между роком и фольклором [2, с. 141; 4, с. 16, 138].

Бог или Смерть?

Бог или Смерть?

Смерть!

Любовь или страх?

Любовь или страх?

Любовь или страх?

Любовь или страх?

Страх!

Свобода или плеть?

Свобода или плеть?

Свобода или плеть?

Свобода или плеть?

Плеть!

Однако в альбомной версии песня имеет совсем другой финал, кардинально меняющий её смысл по отношению к тому, который можно уяснить из официальной версии текста:

Мир или война?

Война!

Бог или смерть?

Война!

Любовь или страх?

Война!

Свобода или плеть?

Война!

Война!

В печатной редакции песня содержит ряд оппозиций, из которых каждый раз отдаётся предпочтение негативному члену пары (война, смерть, страх, плеть). Однако при исполнении песни происходит интересный смысловой поворот: в финале все оппозиции заново повторяются в той же вопросно-ответной форме, но после каждой из них, а не только после первой, следует – война. Война, таким образом, главенствует не только в своей паре, но и во всех других категориальных оппозициях. Война в таком варианте исполнения начинает мыслиться как универсальная модель бытия, относящаяся к самым разным аспектам жизни.

Такая множественность рядоположенных ипостасей одного и того же текста может предполагать и возможность произведений другого рода. В частности, на её основе может быть выстроен перформанс. В этом случае акцент переносится с визуально-текстового и словесно-музыкального субтекстов на зрелищно-акционный. В принципе, в концертной практике

всегда преобладает именно этот компонент. Песня понимается как перформанс (в широком смысле), воспринимаемый слушателем активно и коллективно. Песня существует уже даже не столько в пространстве музыки, сколько в пространстве коллективного опыта и определённого рода социальных ритуалов. Летовское творчество всегда было ориентировано на различные социальные группы и субкультуры. Отсюда своего рода конкуренция среди слушателей за то, чью же позицию в социальном поле выражает Летов и в русле каких ценностей следует понимать его песни. Так или иначе, мощный перформативный потенциал его песен имел своим следствием коллективные поведенческие реакции во время концертов (фанаты «Гражданской обороны» были известны своим буйным нравом). В 1990-е гг. Летов оказывал большое влияние на радикальные политические сообщества и протестную активность молодёжи.

Однако суггестия и расчёт на аффективное восприятие, провоцируемое сценическим поведением музыкантов, свойственны рок-культуре в целом. У Летова же мы можем разглядеть также целенаправленную работу с аудиторией, при которой текст, произносимый автором перед выступлением, превращает обычное исполнение песни в перформанс (в узком смысле слова). Специально подобранные песни существуют не сами по себе, а встраиваются в новый текст и приобретают новый смысл. При этом любопытные метаморфозы могут происходить с субъектной структурой песенного произведения.

В качестве примера такого рода песенного перформанса я хотел бы привести известное выступление Летова на концерте памяти Башлачёва в 1990 г.

В этом случае трём песням, исполненным Летовым на концерте, оказывается предпослан небольшой текст провокационного содержания. Вот он: «Раз-раз... Мне уже приходилось участвовать в подобных концертах. В своё время у нас покончил с собой гитарист нашей группы Дмитрий Селиванов. Я участвовал. Там было ещё гаже, чем сегодня. Там все плясали, кричали: “Металл давай!” Вот. Понимаете? Все хохотали... В общем, очень весело Сашку провожаем, Сашку поминаем. Вот что я хочу сказать. Вот. А к тому, что я сейчас вот просто хочу спеть, я хочу перед этим поприветствовать весь попс, собравшийся в этом зале, всех эстетов во главе с Артемием Троицким, вот всех тех людей, которые весь наш рок или то, что у нас роком когда-то было, вместе с Сашкой Башлачёвым, превратили в такую жогу».

Всего в этом сете Летов исполняет три песни – «Бери шинель», «Вершки и корешки» и «Всё как у людей». Очевидно, что они выбраны по определённому принципу, согласованному с концепцией выступления.

Первая песня как бы продолжает то обращение к публике, которое звучит во вступительном слове. От тирады «Я хочу поприветствовать весь попс, собравшийся в этом зале» Летов переходит к песне, в которой поётся: «Кто здесь самый главный анархист? Кто здесь самый хитрый шпиён» и так далее, как будто предполагается, что искомые фигуры находятся в зале.

Также в этой песне вводится тема, которая звучит во многих песнях Летова конца 1980-х. Это тема поиска адекватного протестного действия:

как надлежит поступать панку и – шире – участнику рок-движения, являющемуся, согласно летовским представлениям, нонконформистом или даже «партизаном», вступающим в противоборство с Системой. Ответ даётся и в этой песне, и во многих других (ср., например, «Харакири» 1988 г., «Кто сдохнет первым», «Суицид» 1989 г. и др.). Это – самоуничтожение, рассматриваемое, однако, не как суицидальный эскапизм, а как сакральный акт принесения себя в жертву.

Вторая песня также связана с летовским предисловием: здесь упоминается собственно Башлачёв, а также гитарист Дмитрий Селиванов, участник как «Гражданской обороны», так и проекта «Коммунизм». И здесь очевидно, что Летов ставит гибель обоих музыкантов в один ряд. Кстати, любопытно, что Летов был единственным на мемориальном концерте, кто непосредственно в песне упоминает Башлачёва. Если опять-таки вспомнить песню «Харакири», то жертвенный ряд имеет продолжение: Сид Вишес, Джон Леннон, Джим Моррисон. А поскольку этот мотив заявлен в песне «Бери шинель», то в «Вершках и корешках» он развивается и детализируется. С приветствием, предвещающем сет, эта песня также переключается мотивом смеха («Я уже участвовал в подобных концертах... Там все хототали... В общем, очень весело Сашку провожаем, Сашку поминаем» - «Никто не знал, что всем так будет смешно»).

Таким образом, оказывается, что хронотоп, в котором Летов обращается к залу, и художественный мир песни – это один и тот же мир, один и тот же хронотоп. Отсюда следует, что либо происходит буквализация того, что говорится в песне, либо лирический сюжет песни распространяется на авторское поведение во время концерта. Песенные сюжеты как бы «разыгрываются» Летовым на сцене или, наоборот, сам он отождествляется на время акции с лирическим субъектом, от лица которого поётся песня. В то же время прямое провокационное обращение к публике и учёт фестивального хронометража не дают действию превратиться в театральную инсценировку. Здесь учитывается пространственно-временной контекст происходящего, как это имеет место в перформансе.

Собственно, в чём смысл такого расширения текста песни с помощью художественного действия? Летов бросает упрёк ленинградскому рок-андеграунду в профанации контркультурной миссии рока и в том, что погибший Башлачёв, которого он считает героем и мучеником, становится лишь поводом для развлечения и смеха. Как и в иных случаях, тема отступничества, предательства, перерождения рока из антисистемного, протестного явления в часть Системы находит поддержку и в других текстах. Достаточно вспомнить песню «КГБ-рок» в двух её вариантах 1986 и 1987 годов с альбомов «Игра в бисер перед свиньями» и «Некрофилия»; стихотворение «Какое небо» с альбома «Всё идёт по плану» 1989 г.; песню «Иуда будет в раю» с того же альбома и т.д.

Тема чистоты и последовательности протеста имеет как политический, так и эстетический аспекты. В данном случае мы имеем дело, конеч-

но, с его эстетической стороны: Летова не устраивает то, что рок превращается в шоу, становится частью индустрии развлечений. Отсюда противопоставление по сути сакральной фигуры погибшего рок-музыканта – смеху и веселью обывателей. Именно в этом контексте смех приобретает характер кощунства и, по сути, табуируется Летовым.

Центральная песня сета – «Вершки и корешки» известна своими полемическими, травестийными отсылками к текстам Гребенщикова. Причём акцент здесь опять-таки приходится на гребенщиковскую рефлексию о культурной роли рока. У Летова «рок-н-рол» не просто «мёртв», но он превращается в живого мертвеца: «По дороге навстречу шёл мертвый мужичок». То ли это всё та же фигура рок-звезды, но уже обезличенная и деса-квализованная, то ли это тот, кто не успел «пока не поздно» шагнуть «из крысы прямо в ангелы». Так или иначе, Летов с сожалением констатирует:

Завтрак, ужин и обед.  
Мужичок мёртв, а мы ещё нет.

«Завтрак, ужин и обед», по всей вероятности, указывают на скучную и бессмысленную жизнь обывателя, в которой уравниваются мёртвые и живые. Эта тема подхватывается третьей песней летовского выступления «Всё как у людей». В ней уже нет размышлений о судьбе рока и жертвенности поэта. Она представляет собой элегическое описание того, что в позднейшей песне Летов назовет «долгой счастливой жизнью» – жизнью, в которой нет потрясений и праздников, а всё поглощает нескончаемая рутинная повседневности.

Любопытно, что критику, которую в этом выступлении Летов адресует залу, Артемию Троицкому и компании, он распространяет и на самого себя. Напомню, что именно в 1990 году выходит сборник «Попс», завершающий дискографию первого состава группы «Гражданская оборона», и в этом же году (буквально спустя два месяца после мемориала Башлачёва) Летов выпускает группу во избежание превращения её в коммерческий проект.

Итак, песни встраиваются в текст выступления и корреспондируют с ним, образуя очередной вариант синтетического произведения с акцентом на перформативный субтекст.

В первой песне мы видим соединение советской военной риторики («Бери шинель» Окуджавы из фильмов «От зари до зари» Г. Егиазарова и «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова) и классической западной рок-традиции (отсылка к песне Боба Дилана о девушке, которая отвергла комфортный мир, стала бродягой и опустилась на дно общества like a rolling stone). Причём в «Вершках и корешках» солдатский опыт из песни Окуджавы и опыт рокера-бродяги сливаются в единой фигуре жертвы («ещё один зверёк был предан нашим рукам»). Интересно также, что такая двойная отсылка к бардовской песне и к американской рок-классике является апелляцией к истокам русского рока, претерпевающего, по словам Летова, крайнее оскудение.



В обеих песнях инвертируются уход и возвращение (смерть поэта рассматривается как возвращение домой, что создаёт любопытную параллель знаменитой песне Янки «Домой» 1989 г.), происходит мена верха и низа («из крысы прямо в ангелы шасть - like a rolling stone»: взлететь вверх, словно падающий камень, словно падающий и «летающий Башлачёв» из более поздней летовской песни «Свобода»); «вершки и корешки», «души корешок и тела ботва» - то есть душа находится под землей). Так падение и смерть (поражение) парадоксально оборачиваются победой и обретением святости.

Любопытно, как в контексте сценического перформанса меняется субъектная структура текстов. Хотя вопрос о том, является ли летовское лирическое «я» ролевым героем (во многих случаях оно определённо к этому тяготеет), представляет собой отдельную тему для исследования, отмечу, что между автором (или теми имиджами, которые он постоянно продуцирует) и его масками, как правило, имеется дистанция. Летов и сам постоянно подчёркивает нетождественность «я» и того лица, которое говорит и действует в его песнях. Причём иногда это обыгрывается в том смысле, что и само лицо является маской: «О слепите мне маску от доносчивых глаз / Чтобы спрятать святое лицо моё» [6, с. 188], «Я сугубо наблюдал, прикрываясь лицом» [6, с. 222] и т.п.

Так или иначе, в случае, когда автор и его поэтические воплощения, совмещаются в одном высказывании, как это происходит в рамках рассматриваемого песенного перформанса, мы получаем некоторое условное «я», выступающее как обличитель, указывающий на то падение, которое претерпевает русский рок. При этом именно нетождественность этой фигуры автору делает и его самого предметом обличения.

Полагаю, именно незначительное различие между автором и героем, именно отсутствие очевидного ролевого перевоплощения (как это, например, характерно для ролевых песен Высоцкого и даже Башлачёва), говорит о том, что перед нами не театрализованное действие, а именно перформанс.

### Литература

1. *Гавриков В. А.* Русская песенная поэзия XX века как текст [текст] / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011.
2. *Давыдов Д. М.* Рок и/или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) [текст] / Д. М. Давыдов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 3. – С. 135-141.
3. *Давыдов Д. М.* О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней [текст] / Д. М. Давыдов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 6. – С. 130-138.
4. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada, 2010.
5. *Жогов С. С.* Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) [текст] / С. С. Жогов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 190-201.

6. *Летов Е.* Стихи [текст] / Е. Летов. – М.: Выргород, 2011.

7. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни [текст] / Ю. Б. Орлицкий // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы Третьей международной научной конференции. – М., 2003. – С. 140-150.

8. *Щербенок А. В.* Слово в русском роке [текст] / А. В. Щербенок // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 6-7.