

# **РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ:**

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

---

**ВЫПУСК 16**

---

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2016

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

# **РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

---

**ВЫПУСК 16**

---

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2016

УДК 882.09–1  
ББК Ш5(2=411.2)6–335  
Р 66

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

кандидат филол. наук М. Б. ВОРОШИЛОВА  
доктор филол. наук, профессор Ю. В. ДОМАНСКИЙ  
ст. преподаватель Е. Э. НИКИТИНА  
кандидат филол. наук О. Э. НИКИТИНА

**Р 66 Русская рок-поэзия: текст и контекст** [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – Вып. 16. – 307 с.

Статьи шестнадцатого выпуска сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» посвящены различным аспектам филологического изучения рок-культуры. Авторы – исследователи из России, Украины, Белоруссии, Израиля, Швейцарии.

ISSN 2414-0791 (онлайн версия)

ISSN 2413-8703 (печатная версия)

УДК 882.09–1  
ББК Ш5(2=411.2)6–335

*Сборник подготовлен в рамках гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6 (договор № 14.124.13.79-МК).*

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ  
**РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

Выпуск 16.

Издается ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т».  
Журнал подготовлен в редакционно-издательском отделе  
Уральского государственного педагогического университета  
620017, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 107.  
E-mail: uspu@uspu.ru

© Русская рок-поэзия:  
текст и контекст, 2016  
© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>М.Н. Крылова</b> <i>Зерноград</i>	Рок-поэзия как современная форма существования поэзии: стилистические особенности текста	6
<b>А. Ю. Конкина</b> <i>Нижний Новгород</i>	Русская рок-поэзия в контексте теории измененного состояния сознания	14
<b>Г.Ю. Квятковский</b> <i>Челябинск</i>	Биография музыканта советского ВИА: предварительные итоги	20
<b>Е.Р. Авилова</b> <i>Нерюнгри</i>	Архетип героя в русской рок-поэзии	31
<b>О. Э. Никитина</b> <i>Тверь</i>	Очарованные злом: миф о Бонни и Клайде в русском роке	38
<b>Ю. В. Доманский</b> <i>Москва</i>	Ролевые песни в русском роке 1980-х годов	49
<b>М. А. Бердникова</b> <i>Москва</i>	Репрезентация Франции в русской рок-поэзии: к вопросу о типологии	66
<b>С.А. Петрова</b> <i>Санкт-Петербург</i>	У. Шекспир и В. Цой о проблеме выбора	74
<b>З.Г. Харитонова</b> <i>Казань</i>	Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX века (Н. Гумилёв, Р. Мандельштам, В. Цой)	78
<b>А.В. Снигирёв</b> <i>Екатеринбург</i>	Рок-цитаты в пьесе братьев Стругацких «Жиды города Питера...»	89
<b>А.Н. Ярко</b> <i>Севастополь</i>	Петербургский текст и текст Бродского в творчестве группы «Сплин»	94
<b>Е.Б. Толок</b> <i>Кемерово</i>	Особенности циклизации в альбоме группы «Аукцыон» «В Багдаде всё спокойно»	105
<b>Д.И. Иванов</b> <i>Иваново</i>	Синтетическая языковая личность К. Кинчева: специфика кинетического поведения	114

<b>Е.В. Исаева</b> <i>Елец</i>	Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Ни Кому Ни Кабельность»	125
<b>Е.Э. Никитина</b> <i>Тверь</i>	От «Наутилуса» к «Ю-Питеру»: альбом «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А-Т.О.Р.Р» Вячеслава Бутусова	133
<b>А.В. Третьяков</b> <i>Екатеринбург</i>	Постмодернистская рецепция декадентской поэтики в клипе рок-группы «Агата Кристи» «Два корабля» (1996)	142
<b>Н.В. Бабченко</b> <i>Киев</i>	Нарушения лингвистического закона как поэтический приём в лирике «Агаты Кристи»	152
<b>А.С. Афанасьев</b> <i>Казань</i>	Взаимодействие национального и советского дискурсов в творчестве Янки Дягилевой	159
<b>М.К. Мюллер</b> <i>Базель</i>	Отказ от классического тропа в песенной лирике Янки Дягилевой	168
<b>А.В. Корчинский</b> <i>Москва</i>	Песни Егора Летова: текст и перформанс	177
<b>А.С. Новицкая</b> <i>Калининград</i>	Мотив возвращения в творчестве Егора Летова	187
<b>Г.В. Шостак</b> <i>Брест</i>	Егор Летов и Миша Панк: преемственность традиций (на материале альбома группы «Ровна» «Никак не называется»)	191
<b>А.В. Лексина</b> <i>Коломна</i>	Зеркала смысла «в трауре неба»: варианты прочтения художественного мира Вени Д'ркина	201
<b>Т.С. Кожевникова</b> <i>Карабаи</i>	Рок-н-ролльные истории Сергея Чигракова (группа «Чиж и Ко»)	210
<b>Н.В. Ройтберг</b> <i>Хайфа</i>	Песня как massage: «Стану ветром» С. Сургановой	219
<b>Н.К. Нежданова</b> <i>Курган</i>	Особенности реализации категории «движение» в идентификационном поле русской рок-поэзии (на примере текстов группы «Пилот»)	225

<b>Д.Г. Скорлупкина</b> <i>Тверь</i>	Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд»	240
<b>В.А. Курская</b> <i>Москва</i>	Песня Васи Обломова «Начальник» в русле традиции песни-поношения	249
<b>Н.С. Разницына</b> <i>Тверь</i>	Мифологические мотивы в творчестве группы «Мельница» (на примере альбома «Зов крови»)	256
<b>В.А. Гавриков</b> <i>Брянск</i>	«Рок-бард» Геннадий Жуков в зеркале русской рок-критики	266
<b>А.С. Наден</b> <i>Горловка</i>	Поэзия, опалённая войной (обзор рок-поэзии Донбасса)	271
<b>И.В. Кумичёв</b> <i>Калининград</i>	Музыка и «вербальная музыка» в рок-песнях США и Великобритании: актуальность романтической онтологии	276
<b>Т.М. Михалёва</b> <i>Москва</i>	Архетипы, мифологемы и иные литературные аллюзии в поэзии Тилля Линдеманна («Rammstein»). Несколько вариантов прочтения из множества возможных	287

**М. Н. КРЫЛОВА**

Зерноград

## **РОК-ПОЭЗИЯ КАК СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА СУЩЕСТВОВАНИЯ ПОЭЗИИ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА**

*Аннотация:* Отечественная рок-поэзия занимает особое место в современной русской литературе, в современной поэзии. Её стилистические особенности направлены главным образом на повышение эмоционального фона песни и оказание тем самым эмоционального воздействия на слушателя. С этой целью поэтами используются симфоры, образные сравнения, метафоры, полисиндетон и другие стилистические и риторические приёмы.

*Ключевые слова:* поэзия, рок-поэзия, симфора, метафора, сравнение, каламбур, повторы, полисиндетон, антитеза.

*Сведения об авторе:* Крылова Мария Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры профессиональной педагогики и иностранных языков Азово-Черноморского инженерного института.

*Контакты:* 347740, Ростовская область, г. Зерноград, ул. Ленина, 21; krylovamn@inbox.ru.

**M. N. KRYLOVA**

Zernograd

## **ROCK POETRY AS A MODERN FORM OF EXISTENCE OF POETRY: THE STYLISTIC TEXTUAL FEATURES**

*Abstract:* Patriotic rock poetry has a special place in contemporary Russian literature, contemporary poetry. Its stylistic features aimed mainly at improving the emotional background of the song, and thus providing of the emotional impact on the listener. To this end, poets use Symphorien, picturesque comparisons, metaphors, polisindeton and other stylistic and rhetorical receptions.

*Keywords:* poetry, rock-poetry, Symphorien, metaphor, comparison, pun, repetition, polisindeton, antithesis.

*About the author:* Krylova Maria Nikolaevna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Azov-Black Sea Engineering Institute, Department of the Professional Pedagogy and Foreign Languages.

Если русская проза сегодня активно развивается, особенно в рамках популярных жанров фантастики, зомби-апокалипсиса, фэнтези, и не теряет своего читателя, то поэзия отошла на второй план русской литературы.

Можно без труда составить длинный перечень имён достаточно популярных и весьма талантливых современных прозаиков (В. Пелевин, Б. Акунин, Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Л. Каганов, З. Прилепин, В. Ерофеев и др.), поэтов же вспомнить и назвать будет сложнее. А ведь именно поэзия была основой русской литературы в эпохи её процветания, в XIX веке, прославившемся именами А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, в Серебряном веке, давшем русской литературе А. Ахматову, М. Цветаеву, О. Мандельштама, А. Блока, Н. Гумилёва и других великих поэтов.

Что же стало с поэзией сегодня? Где она?

Нам думается, что одной из основных форм существования современной поэзии стала рок-поэзия, представленная текстами таких авторов, как Виктор Цой («Кино»), Юрий Шевчук («ДДТ»), Дмитрий Ревякин («Калинов мост»), Константин Кинчев («Алиса»), Борис Гребенщиков («Аквариум»), Константин Никольский («Воскресенье»), Егор Летов («Гражданская оборона»), Эдмунд Шклярский («Пикник»), Майк Науменко («Зоопарк»), Наталья О'Шей («Мельница»), Константин Арбенин («Зимовье зверей») и др. Взять в руки гитару, подойти к микрофону, организовать рок-группу, необычно одеться – всё это необходимо современному поэту, чтобы быть услышанным, найти своего адресата среди мало читающих, часто равнодушных, не интересующихся поэзией современников.

Феномен этот (надевания костюма, под которым прячется поэзия) не нов: в XX веке таким костюмом стала для поэзии бардовская, или авторская песня. Поэт тогда научился играть на гитаре и начал петь у костра или в кухне тесной московской квартирки (В. Высоцкий, А. Галич, Ю. Визбор, Б. Окуджава, А. Дольский, Т. и С. Никитины, О. Митяев и др.). И они были услышаны, как сегодня мы слышим рок-поэтов.

Понимание рок-поэзии как неотъемлемой части русской поэзии, представленной своеобразной формой, разделяют не все современные исследователи. Тем не менее, такой взгляд получает всё большее распространение. В частности, И. А. Буйнов утверждает, что «рок-поэзия является продолжательницей традиций русской литературы XIX – начала XX века» [2, с. 11], О. В. Борисова оценивает рок-поэзию как явление русской поэзии Бронзового века [1, с. 154], Т. С. Кожевникова видит в рок-поэзии одно из проявлений «эволюции способов распространения песенной поэзии» [5, с. 64] и т. д. И в сегодняшней филологии рок-поэзия уже стала привычным объектом исследования, которому посвящаются диссертации, отдельные статьи и монографии [4].

Цель данной статьи – попытка осмысления места рок-поэзии в современной русской поэзии, для чего мы проанализируем некоторые стилистические особенности текстов рок-поэтов, увидев с помощью такого анализа фрагмент языковой личности русского рок-поэта. Форма статьи создаёт количественные ограничения, и, возможно, анализ будет несколько поверхностным, так как охватить все аспекты рассматриваемой проблемы



в творчестве всех авторов нереально. Однако будут намечены линии научного поиска, разработка которых может продолжаться в дальнейшем.

Необходимо отметить, что рок-поэзия достаточно активно изучается современными филологами, причём в разных аспектах. Исследователей интересуют идейные и содержательные аспекты рок-текстов (И. А. Буйнов, Т. С. Кожевникова, Ю. Э. Пилоте), явления наследования и творческих переключек (Н. М. Матвеева, С. А. Петрова, З. Г. Харитоновна), обращение рок-поэтов к прецедентным феноменам (М. Н. Кочесокова, А. А. Моисеев, С. В. Свиридов), явления символа и концепта в языковой картине мира русской рок-поэзии (И. А. Авдеенко, Д. В. Калуженина, Е. В. Кишина, В. А. Спицына, С. В. Стеванович, Е. Н. Чуева) и т. д.

Языковеды обращают внимание на использование в современной рок-поэзии иноязычной лексики (К.В. Западная), колоративов (Ю. В. Маслова), форм времени (Н. К. Нежданова), метафор (В. А. Гавриков), неологизмов (М. П. Сухих) и других единиц и явлений русского языка. Действительно, анализ именно языка рок-поэзии способен сделать более адекватными осознание её как феномена и оценку её места в современной русской поэзии. При этом значительным элементом языка любого поэтического произведения являются его стилистические особенности.

Рассмотрение текстов указанных выше авторов рок-поэзии позволяет заметить, что основой стилистических приёмов поэтов являются те, которые придают тексту эмоциональность. Рассмотрим некоторые из них.

Важнейшим стилистическим средством, создающим эмоциональный фон рок-песни, по нашему мнению, является глубокое иносказание, или симфора, то есть «высшая форма метафорического выражения, в котором полностью опущено упоминание о предмете метафоры, образ ощущается как чистое художественное представление» [7, с. 48]. Симфора традиционно используется как загадка, она предполагает активную мыслительную деятельность воспринимающей текст языковой личности по расшифровке смысла, пониманию закодированной автором мысли. Иногда кажется, что однозначной расшифровки у текста и не может быть, но каждый найдёт в нём те смыслы, которые необходимы именно ему:

Незапертый дом,  
Начало пути,  
Но егеря уже открыли сезон,  
И нам не пройти.  
Нелеп, как кровь на цветах,  
Мой бенефис.  
Я пою о тропе навверх,  
А сам ухожу вниз.

(К. Кинчев)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты песен цитируются по [8].

Симфора свойственная разным рок-поэтам в различной степени. Несомненный лидер в её использовании – Борис Гребенщиков, каждая из песен которого – шедевр зашифрованного смысла:

Мы стояли на плоскости  
С переменным углом отражения,  
Наблюдая закон,  
Приводящий пейзажи в движение,  
Повторяя слова,  
Лишенные всякого смысла,  
Но без напряженья, без напряженья.

При этом симфора может быть направлена (как в приведённых выше примерах) на описание и характеристику внутреннего состояния поэта, а может иметь общественный, политический смысл. В этом случае автор излагает свою общественную позицию, своё восприятие происходящего в стране и стремится найти у слушателя или читателя поддержку и понимание:

И многое здесь переварено в студень,  
Умные мысли надежней великих идей.  
Контрреволюция не всем, как людям,  
А каждому, как у людей.  
И лучшие чувства давно не с нами,  
Доскреблись до чистилища, разбирая завалы.  
И, как водится, вслед за погибшими львами  
Бредут, разбирая их кости, шакалы.  
Северный ветер рвёт ваши тени –  
Че Гевара, Вольтер, Гарри Поттер и Ленин  
Контрреволюция добра и гуманна,  
Но очень туманна и непостоянна.

(Ю. Шевчук)

Собственно, мы имеем здесь дело с одним из видов агитации, вообще свойственной поэзии, точнее такому её жанру, как гражданская лирика.

Используются рок-поэтами и обычные метафоры – обязательная составляющая стилистики любого поэтического произведения. Если стихотворение относится, к примеру, к пейзажной лирике, то основной тип используемых метафор – олицетворяющие:

И напрасно небо плачет с утра,  
Не помогут слёзы летних утрат.  
И, прощаясь, осень дарит свой взгляд.  
Город сбросит рваный рыжий наряд

(Д. Ревякин)

Особенно интересны олицетворения, используемые для оживления урбанистических, созданных человеком объектов. Посредством таких ме-

тафор проявляется мечта современного горожанина о возвращении в природу из бесприродного, неживого мира:

Сквозь белые рожицы холодов,  
Сквозь мерзлые **кратеры стадионов**  
Я слышу, как в крошеве проводов  
**Хвостами** сшибаются радиоволны.  
(К. Арбенин)

В стихотворениях гражданской или философской лирики встречаются метафоры и других типов:

Каждый день – это меткий выстрел  
Это выстрел в спину, это выстрел в упор  
За все эти годы можно было привыкнуть,  
Но ты не привык до сих пор.  
(М. Науменко)

Практически все авторы прибегают к образным сравнениям, большая часть из которых оригинальна, необычна как подобранными поэтами образами, так и формой сравнений. Например: «Время **тараканом** ползло по стене, / Куда там коням!» (К. Кинчев); «И мысли летят **ключьями дыма** / И всё неизъяснимо» (Б. Гребенщиков); «Ты, **как столб**, долговяз, **как бутылка ноль семьдесят пять**» (Е. Летов). Встречаются распространённые сравнения: «Я **как то облако, что ветер рвёт на части**, / **Не дав ему дождём пролиться вдруг**» (К. Никольский). Анализируя ранее сравнительные конструкции в текстах современной песни, мы отмечали, что тексты песен, принадлежащих рок-культуре, являются художественными, сравнения в них эмоциональны, интересны, разнообразны по содержанию и форме [6, с. 83]. Большинство авторов оперируют не только привычными союзными формами сравнения, но прибегают также к более редким, более художественным, неоднозначным, переходным между сравнением и метафорой. Например: «Наше **море вины** / Поглощает время-дыра» (Ю. Шевчук) – в пределах одного предложения использовано генитивное сравнение (*море вины*) и сравнение в форме приложения (*время-дыра*), что, несомненно, усиливает эмоциональность текста.

Сравнения и метафоры могут сочетаться в одном сложном образе, одни компоненты которого выражаются с помощью сравнения, другие – с помощью метафоры, как, например, у Михаила Науменко:

О, город – это забавное место.  
Он **похож на цирк**, он **похож на зоопарк**.  
Здесь свои **шуты**, и свои **святые**,  
Свои **Оскар Уайльды**, свои **Жанны д'Арк**.

Необходима рок-поэту и гиперболо, чтобы усилить создаваемый образ, сделать его более реальным, зримым: «Босиком, твердой поступью, / Вышел **звенеть волосами**» (Д. Ревякин).

При этом рок-поэзия на удивление строга, примеров речевой игры, каламбуров встречается крайне мало, да и звучат они невесело, служа не юмористическим целям, а скорее призывая задуматься:

Хочешь, я стану **мелочным в мелочах**  
И **толковым** в делах, от которых **не много толка?**  
(К. Арбенин)

Примером каламбура не случайно стали строки из песни группы «Зимовье зверей». Для К. Арбенина характерно внимание к этому повышающему эмоциональность текста стилистическому приёму. Он выбирает разные типы каламбуров, например, перестраивание устойчивого выражения на основе фонетической игры: «Ведь / Ночью все кошки – сэры...» или столкновение в тексте похожих внешне слов:

И Лету эту мне не переплыть,  
Покуда не выброшен за борт балласт.  
Но моя **путеводная водная** нить  
Меня никому никогда не отдаст.

Повторы встречаются в текстах рок-песен не только в связи с тем, что их использование характерно для песенного текста (повторы строк, рефрены, кольцевые повторы). Повторы служат усилению выразительности, экспрессивности текста, выделяют важные с точки зрения смысла элементы текста:

Я сам из тех, **кто** спрятался за дверью,  
**Кто мог** идти, но дальше не идёт,  
**Кто мог** сказать, но только молча ждёт,  
**Кто** духом пал и ни во что не верит.  
(К. Никольский)

Поэт может прибегнуть даже к эпифоре, хотя при этом страдает рифма:

Сид Вишез **умер у тебя на глазах**,  
Джон Леннон **умер у тебя на глазах**,  
Джим Моррисон **умер у тебя на глазах**,  
А ты остался таким же, как и был.  
(Е. Летов)

Эпифора в трёх строках служит усилению выражаемого повторяемым элементом смысла, необходимому автору, чтобы противопоставить три первые строки четвёртой. Повтор, сочетаясь с антитезой, делает резче противопоставление.

Во многих текстах можно отметить такую разновидность повторов, как полисиндетон – фигуру, «состоящую в присоединении посредством повторяющихся союзов словосочетаний, предложений или фраз таким образом, что соединённые союзами части выступают как параллельные и тем самым рассматриваются на одном смысловом уровне независимо от их грамматической организации или степени развернутости» [3, с. 325].

А снег идёт стеной,  
А снег идёт весь день,  
А за той стеной стоит апрель.  
А он придёт и приведёт за собой весну,  
И рассеет серых туч войска.  
А когда мы все посмотрим в глаза его,  
На нас из глаз его посмотрит тоска.  
И откроются двери домов,  
Да ты садись, а то в ногах правды нет.  
А когда мы все посмотрим в глаза его,  
То увидим в тех глазах Солнца свет.

(В. Цой)

В отрывке повторяются союзы *а* и *и*, первый чаще, в форме анафоры, что придаёт звучанию некую разреженность: каждый последующий стих выглядит как попутное замечание, только что пришедшее в голову. Повтор союзов способствует нарастанию напряжения, и внимание, естественно, обращается на последнюю, наиболее важную для смысла песни строку, в которой союза нет.

Вопросно-ответные конструкции придают тексту диалогичность, создают иллюзию беседы между автором и слушателям или присутствия третьего лица:

Что ты там ищешь так долго? – Свой след.  
Наверно, там есть горы жемчуга? – Их нет.  
Не может быть, чтоб это было так, нет, нет,  
Что ты там делаешь, скажи же нам, ну! – Я иду по дну.

(Э. Шклярский)

У Натальи О’Шей на данном приёме полностью построена одна из песен, приведём фрагмент (начало):

– А если бы он вернулся опять,  
Что ему я сказать бы могла?  
– Что я ждала, я хотела ждать,  
Пока не умерла.

К усиливающим диалогизм текста элементам можно также отнести обращение к слушателю, при котором могут использоваться местоимения *ты* и *вы*. Обращения нацелены чаще всего на то, чтобы заставить слуша-

теля задуматься, впечатлить его: «Каждый звук как плеть, / А вам откуда знать, хочу ли я ущелеть» (Э. Шклярский).

Итак, отечественная рок-поэзия – один из важнейших элементов современной российской поэзии. Авторы песен многих отечественных рок-групп (В. Цой, Ю. Шевчук, Д. Ревякин, К. Кинчев, Б. Гребенщиков, К. Никольский, Е. Летов, Э. Шклярский, М. Науменко и др.) являются самобытными, интересными поэтами, творчество которых ждёт своего вдумчивого изучения. Среди черт языковой личности современного рок-поэта основными мы видим равнодушие; стремление всколыхнуть слушателя, изменить его ментальный и эмоциональный мир; активную гражданскую позицию; желание реализовать свой литературный талант неформально, посредством основания рок-коллективов и создания рок-композиций. Стилистический строй текстов рок-песен характеризуется вниманием авторов к тем стилистическим и риторическим приёмам, которые усиливают эмоциональность текста и тем самым – его воздействие на слушателя. Это симфора, метафора, сравнение, гиперболы, повторы, вопросно-ответный приём и другие стилистические средства.

### Литература

1. *Борисова О. В.* Рок-поэзия как явление русской поэзии Бронзового века [Текст] / О. В. Борисова // Вестник Гуманитарного института ТГУ. – 2010. – № 3. – С. 154–157.

2. *Буйнов И. А.* Эстетическая концепция рок-поэзии [Текст] / И. А. Буйнов // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – 2010. – № 2. – С. 11–16.

3. *Волков А. А.* Курс русской риторики [Текст] / А. А. Волков. – М.: Издательство храма св. муч. Татианы, 2001. – 480 с.

4. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский. – Москва: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 232 с.

5. *Кожевникова Т. С.* Информационно-мировоззренческая потребность общества на примере русской рок-поэзии [Текст] / Т. С. Кожевникова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 23 (277). – С. 64–66.

6. *Крылова М. Н.* Сравнительная конструкция в тексте современной песни [Текст] / М. Н. Крылова // Вопросы филологии и журналистики. Выпуск 6: сб. статей / науч. ред. А. Э. Еремеев; отв. ред. В. А. Евдокимов. – Омск: Изд-во НОУ ВПО ОмГА, 2012. – С. 75–83.

7. *Крылова М. Н.* Средства художественной выразительности. Тропы: учебное пособие [Текст] / М. Н. Крылова. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 101 с.

8. LiricShare. Коллекция текстов песен [Сайт]. – Режим доступа: <http://www.lyricshare.net> (дата обращения 04.09.2014).

УДК 821.161.1-192  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.81.31

**А. Ю. КОНКИНА**

Нижний Новгород

## **РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ИЗМЕНЕННОГО СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ**

*Аннотация:* В данной статье намечаются некоторые перспективы изучения произведений рок-поэзии как текстов, созданных в измененном состоянии сознания, с применением методик, выработанных русской «формальной школой».

*Ключевые слова:* Русская рок-поэзия, измененное состояние сознания, структура, ритм, повтор, формалисты.

*Сведения об авторе:* Конкина Алена Юрьевна, аспирант филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

*Контакты:* 603000, Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37; alena-kon@yandex.ru.

**A. YU. KONKINA**

Nizhni Novgorod

## **RUSSIAN ROCK POETRY IN THE CONTEXT OF THE SCIENCE OF ALTERED STATES OF CONSCIOUSNESS**

*Abstract:* This article shows some perspectives of the research Russian rock poetry as texts, that were write in Altered States of Consciousness, with using of the methods, that was work out by «school of Russian formalism».

*Key words:* Russian rock poetry, Altered States of Consciousness, structure, rhythm, repeat, formalists.

*About the author:* Konkina Alyona Yurievna, graduate student of the Faculty of Philology at Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod.

Весьма актуальный в современной науке вопрос о творчестве в изменённом состоянии сознания (ИСС) находит своё отражение и в исследованиях, касающихся русской рок-поэзии. Работы, в которых затрагивается эта тема, зачастую апеллируют к факту употребления рок-музыкантами наркотиков и алкоголя и их последующем воздействии на творчество, а также к конкретным нарушениям в работе мозга. На наш взгляд, проблема изучения ИСС в рок-поэзии лежит гораздо глубже влияния психоактивных веществ и даёт немало возможностей для исследования её специфики.

Автор докторской диссертации «Суггестивный потенциал языка поэзии» Надежда Черных отмечает в одной из своих статей, что «те поэтические тексты, которые написаны в ИСС, как правило, имеют определённые языковые особенности, свидетельствующие о необычном режиме работы психики. Чем глубже трансовое состояние поэта, тем значительнее языковые сдвиги в тексте по отношению к нормативной речи» [11]. Исследователь также утверждает, что традиционные для поэзии средства (рифма, инверсия, повтор, ритм) изначально были «продуктом» ИСС и что их обновление определяет суггестивный потенциал стихотворной речи.

В этом контексте целесообразно напомнить о разработках русских формалистов, провозгласивших такие понятия как *автоматизированность* и *остранение*. «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приёмов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. <...> ... Оно [художественное – А. К.] нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и <...> оно “искусственно” создано так, что восприятие на нём задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности», - отмечал Виктор Шкловский [12].

Очевидно, что вхождение в изменённое состояние сознания может использоваться для преодоления автоматизма поэтической речи, и, наоборот, обновление поэтической речи, привлечение внимания реципиентов может достигаться средствами, характерными для текстов ИСС.

Исследователи русской рок-поэзии неоднократно отмечали её особый психологизм. Она существовала как субкультура с пафосом уединения от окружающего мира в свой «аквариум» [4], как контркультура с бунтарским и революционным началом, и уже после 90-х в ней усилились экзистенциальные черты, трагичность. «...Рок-произведения представляют собой художественное осмысление “заброшенности” человека в мир, описание ужаса и страха, обусловленных “оголением” существования, и в этом плане они близки жанру трагедии, изображающему действительность “наиболее заострённо, как сгусток внутренних противоречий”...» [6, с. 9].

Особую роль здесь приобретает давно замеченный факт «фатального» начала русской рок-поэзии, базирующегося на двойном восприятии слова «рок»: как музыки, с одной стороны, и как фатума – с другой. Получается замкнутый круг: эта музыка подсознательно понимается как искусство «обречённости», и своим содержанием она воплощает это представление.

Именно поэтому средства, маркирующие изменённое состояние сознания рок-поэта, потенциально способны оказать такое же влияние на реципиентов. Оно «может быть передано читателю через текст, передача состояния сознания от поэта к читателю через текст зависит: а) от “чистоты канала”, по которому осуществляется передача ИСС – объективного качества поэтического текста <...> б) от субъективного переживания, зафиксированного в стихотворении и способного вызвать эмоциональный резонанс у читателя» [11].



Одним из сильнейших средств воздействия на сознание, безусловно, является музыка. Однако песня, вопреки распространенному мнению о том, что рок-композиция состоит из музыки, текста и перформативной части [3, с. 3], имеет чуть более сложный состав: между *словами* и *инструментальным сопровождением* есть ещё и *вокальная мелодия* [7, с. 139], которая должна интересовать филологов с точки зрения того, в какой музыкальный ритм оформляется текст. Это важно потому, что песня может существовать и без инструментального сопровождения (тогда как в теории «текст-музыка-перформанс» без мелодии остаются только напечатанные слова в книжке).

Данный факт позволяет нам исключить инструментальную часть из анализа и сосредоточиться на вербальной составляющей и ритме. Роль последнего активно исследовал Ю. Тынянов: он назвал его конструктивным фактором стиха [9], разбив в свою очередь идеи А. Веселовского. Тот, напомним, писал об архаических песнях, что «при таких отношениях текста к мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке» [2, с. 159].

Отсюда напрашивается вывод о том, что если произведение целостно способно воздействовать на сознание реципиента, выражая и передавая ИСС, а ритм при этом является «конструктивным фактором», то именно от него и зависят сила и специфика этого воздействия. Вместе с тем ритм жёстко связан с архитектурой текста (как, впрочем, и с музыкой), поэтому здесь стоит говорить о взаимообуславливающем влиянии.

Исходя из этого постулата и учитывая слова Виктора Шкловского о том, что произведение должно «задержать на себе восприятие», несложно заметить, что одним из механизмов такой поэтики может являться повтор во всех своих проявлениях. Совершенно очевидно, что рок-композиция во многом на нём и строится, что обусловлено особенностями песенной формы. Однако этот структурный элемент проявляет себя и на других уровнях:

Я хочу быть с тобой, я хочу быть с тобой,

Я так хочу быть с тобой.

Я хочу быть с тобой, и я буду с тобой.

«Nautilus Pompilius» [1]

Припев песни, который и без того звучит несколько раз, строится на повторе одной и той же фразы – «я хочу быть с тобой», которая в одном случае усиливается частицей «так», а в другом переходит в утверждение – «я буду с тобой». Такая структура во многом напоминает «матричные тексты» – так лингвист Дмитрий Спивак назвал произведения, которые написаны в ИСС или способны ввести в него человека. «Главный её секрет в том, что в каждой строке <...> говорится одно и то же, но с разной грамматикой. <...> Матричный текст не рассказывает о некотором отрезке реальности, а прямо повторяет всеми своими изгибами её строение» [8].

В этой же песне повтор мы видим и на синтаксическом уровне – в виде параллелизмов:

Я пытался уйти от любви,  
Я брал острую бритву и правил себя.  
Я укрылся в подвале, я резал  
Кожаные ремни, стянувшие слабую грудь

При этом композиция «закольцовывается» почти зеркальным повтором этой структуры:

Я ломал стекло, как шоколад в руке,  
Я резал эти пальцы за то,  
что они не могут прикоснуться к тебе.  
Я смотрел в эти лица и не мог им простить того,  
Что у них нет тебя и они могут жить.

В обоих случаях предложения выстраиваются идентично: подлежащее «я», сказуемое – глагол в прошедшем времени, и в большинстве случаев несовершенного вида (ряд параллельных действий), и дальше дополнения (или ещё придаточное предложение). Как и в ситуации с матричными текстами, мы видим пример, когда содержание произведения не развёртывается ни во времени, ни в пространстве: оно фиксирует безвыходное состояние человека и одну его мысль – «я хочу быть с тобой». Фактически песня «топчется на месте», становясь похожей на молитву или заклинание.

Схожие тенденции обнаруживаются и в других композициях. К примеру, припев «Группы крови» («Кино») [10]:

Группа крови на рукаве,  
Мой порядковый номер на рукаве.  
Пожелай мне удачи в бою, пожелай мне  
Не остаться в этой траве, не остаться в этой траве  
Пожелай мне удачи, пожелай мне... удачи.

Этот отрезок песни целиком строится на перифразе и их повторах: «группа крови на рукаве» = «мой *порядковый номер* на рукаве», «пожелай мне удачи в бою» = «пожелай мне *не остаться в этой траве*». И здесь строчка за строчкой повторяется одна и та же мысль, что, безусловно, сильнейшим образом фиксирует и удерживает внимание реципиентов.

Яркий пример песни, целиком построенной на повторах – психоделическая композиция группы «Зоопарк» «Стоит кирпичная стена» [5]. Она состоит из пяти строф, каждая из которых в свою очередь - из шести строк. В первых четырех строфах пять строк представляют собой повтор одной и той же строки, построенной по схеме «(обстоятельство) + сказуемое + (определение) + подлежащее», то есть по принципу инверсии; шестая строка это прилагательное «обыкновенный» (обычный) + уже названный субъект. Та-

ким образом, если рассматривать только первые строчки четверостиший, то получается следующее: «*Стоит кирпичная стена → А в стену вбит огромный крюк → На крюк намотан проводок → На проводке висит мужик*».

Как мы видим, помимо прочего текст организуется по принципу последовательного соединения: подлежащее из предыдущего предложения становится обстоятельством в новом и т.д. Любопытно то, что именно представленная нами «схема» из первых строк составляет основу последней строфы, к которой в начале и конце добавляется фраза «Погода нынче ничего»:

Погода нынче ничего.  
Стоит кирпичная стена.  
А в стену вбит огромный крюк.  
На крюк намотан проводок.  
А в стену вбит огромный крюк.  
Погода нынче ничего.

Мы ограничимся данными примерами, хотя анализ текстов русского рока с точки зрения их построения на повторях, синтаксических параллелизмах и перифразах можно продолжать бесконечно. Изучение этих произведений как «продуктов» изменённого состояния сознания интересно с точки зрения того, в какой обширный историко-культурный контекст вписывается рок-поэзия. Очевидно, что все перечисленные приёмы являются архаическими: целью их использования уже много веков является воздействие на сознание. Именно такие принципы лежат в основе заговоров, заклинаний, мантр и прочих текстов, с помощью которых достигается гипнотический эффект. В случае рок-поэзии стоит говорить о том, что все эти средства становятся способом преодолеть *автоматизированность речи, остраниться* – вероятно, для русской литературы конца XX века новым может быть только очень хорошо забытое старое. Непосредственное обращение к древним приёмам, по сути – базовым и простейшим – создаёт особую поэтику текстов русского рока, определяет её доступность на подсознательном уровне, где смысл слов уходит на второй план после ритма и звука.

### Литература

1. *Бутусов В.* Я хочу быть с тобой [Электронный ресурс]: Текст песни /В. Бутусов // Официальный сайт группы «Наутилус Помпилиус»: сайт – Режим доступа: <http://www.nautilus.ru> (дата обращения: 02.05.2015).
2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский – М: Издательство «Высшая школа», 1989. – 405 с.
3. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский – М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 232 с.
4. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – Вып. 1 - С. 3-26.
5. *Науменко М.* Стоит кирпичная стена [Электронный ресурс]: Текст

песни / М. Науменко // Тексты песен русских рок-групп: сайт – Режим доступа: <http://rockk.ru/index.php> (дата обращения: 02.04.2015).

6. *Ройтберг Н. В.* Что есть «рок», или экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок-жанра [Текст] / Н. В. Ройтберг // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научн. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 7-13.

7. *Рыбакова Е. Л.* Джаз и рок. Музыка современной России: учебное пособие и аудиоприложением [Текст] / Е. Л. Рыбакова – СПб: Композитор, 2013. – 336 с.

8. *Спивак Д. Л.* Лингвистика измененных состояний сознания [Электронный ресурс]: Электронная книга / Д. Л. Спивак // Fantasy Read: сайт – Режим доступа: <http://fanread.ru/book/6409193/?page=1> (дата обращения: 26.02.2015).

9. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка [Текст] / Ю. Н. Тынянов – М: КомКнига, 2010. – 176 с.

10. *Цой В.* Группа крови [Электронный ресурс]: Текст песни / В. Цой // Киноман: сайт – Режим доступа: <http://www.kinoman.net> (дата обращения: 02.04.2015).

11. *Черных Н. В.* Поэтический текст как языковое свидетельство измененного состояния сознания автора (на материале стихотворений Марины Чешевой) [Текст] / Н. В. Черных // Известия Сочинского государственного университета: сайт – Режим доступа: [http://vestnik.sutr.ru/journals\\_n/1393076548.pdf](http://vestnik.sutr.ru/journals_n/1393076548.pdf) (дата обращения: 15.04.2015).

12. *Шкловский В.* Искусство как прием [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. Шкловский // ОПОЯЗ: сайт – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 20.04.2015).

УДК 785.16:78.071.1(47):78.071.1(70)  
ББК Щ318.5+Щ313(2Рос=Рус)6-8+Щ313(7Сое)6-8  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.82.94

**Г. Ю. КВЯТКОВСКИЙ**

Челябинск

## **БИОГРАФИЯ МУЗЫКАНТА СОВЕТСКОГО ВИА: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ**

**Аннотация:** Автор преследует цель сравнить профессиональные биографии рок-музыкантов, начинавших карьеру в 1960-е гг. в СССР и США. В предлагаемой статье выстраиваются предварительные гипотезы относительно биографического пути музыкантов советских ВИА и намечаются основные различия биографических траекторий советских и американских музыкантов.

**Ключевые слова:** ВИА, профессиональная биография, рок-музыка 1960-х гг.

**Сведения об авторе:** Квятковский Георгий Юрьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры философии Южно-Уральского государственного университета.

**Контакты:** 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 76;  
kwiatkowski\_geor@mail.ru.

**G. YU. KWIATKOWSKI**

Chelyabinsk

## **THE SOVIET VIA-MUSICIAN BIOGRAPHY: THE INITIAL RESULTS**

**Abstract:** The author aims to compare professional biographies of rock musicians who began their careers in the Sixties in the USSR and in the USA. This article represents some hypotheses on the professional careers of the Soviet VIA musicians and remarks the main differences between professional musician biographies in the USSR and the USA.

**Key words:** VIA, professional biography, rock music in the Sixties.

**About the author:** Kwiatkowski George Yurevich, PhD of Social Science, Associate Professor at South Ural State University, Department of Philosophy.

Реконструируя логику биографических траекторий рок-музыкантов, исследователь неизбежно сталкивается с проблемой стратегического планирования жизни. Современные рокеры, приходя к занятиям музыкой, обеспечены знанием о том, что их ожидает, им известны правила игры. Отношения к правилам могут меняться, однако сами правила остаются неизменными в течение уже нескольких десятилетий.

Из этой стройной картины выпадают 1960-е гг., когда правила ещё находились в состоянии становления, когда горизонт жизненных событий ограничивался настоящим временем, так что известный лозунг «жить ради сегодня» являлся не столько императивом потребительского общества, сколько отражением реального состояния культуры; планирование карьеры и жизни в таких условиях оказывается невозможным. Логично было бы предположить, что в это время в рок-музыку идут люди с невысоким уровнем притязаний, либо авантюристы, готовые в любой момент всё бросить и начать заново, либо те, у кого есть «подушка безопасности» на случай прерывания карьеры. Упомянутые выше правила игры создаются и реконфигурируются стихийно, но уже к середине следующего десятилетия обрастают различного рода институтами, направляющими процесс социализации следующих поколений в роке.

Проведённый автором предварительный анализ корпуса биографических траекторий американских музыкантов 1960-х гг., выполненных по материалам сайта [www.60sgaragebands.com](http://www.60sgaragebands.com), ставил в фокус внимания следующие биографические ситуации: 1) определение музыки сферой интересов и профессиональной самореализации, 2) создание первой группы, авторского репертуара, 3) переживание популярности, 4) взаимодействие с инфраструктурными организациями – участие в «битвах групп», передачах локального телевидения, студийные записи, 5) распад группы, б) жизненные планы и субъективная оценка опыта музыкальной деятельности. По итогам анализа были сделаны выводы о том, что для США рок-музыка и сформированная на её базе рок-культура начала 1960-х гг. была ярким субкультурным явлением, не отрицающим, впрочем, всего богатства американской культуры, индифферентным к опыту прошлых поколений, не ставящим далеко идущих планов и сосредоточенным на опыте непосредственного переживания «здесь и сейчас». Также сделан вывод о том, что практики рок-культуры, не входящие в противоречие с практиками культурного мейнстрима, на уровне официальных деклараций могли восприниматься как нечто отталкивающее и оскорбительное, но уже на уровне реальных отношений в локальном сообществе и в семье они оценивались в целом положительно – родители и друзья приобщали к занятиям музыкой, посещали концерты, помогали организовать гастрольную деятельность группы, обсуждали жизненные планы участников, иными словами, не мешали музыкантам совершать собственный выбор. Видимо, образ рок-музыканта-изгоя, не нашедшего себе применения в жизни, был сформирован позднее, либо практики, использованные рокерами 1960-х гг. ещё не вызвали активного неприятия.

Однако случай высокой толерантности к занятиям молодежи и свободы выработки жизненных шаблонов, наблюдаемый в США, можно считать уникальным. Вне всякого сомнения, подобное отношение является следствием наступающего общества изобилия, появлением многочисленного молодого поколения, на которое возлагаются большие надежды в переуст-

ройстве общества, негативный опыт «охоты за ведьмами» 1950-х гг. и др. Представляет интерес вопрос сопоставимости полученных на базе США результатов с результатами исследований музыкантов других стран. Можно ли утверждать, что процесс свободного формирования музыкального мира молодёжи середины 1960-х гг. при весьма либеральном отношении со стороны общества имел всеобщий характер?

Для сравнения проведём аналогичное исследование биографических траекторий советских музыкантов. Сразу необходимо оговорить принципиальный информационный барьер: данных о советских рок-музыкантах, начинавших карьеру в 1960-е гг., практически не представлено в открытом пространстве, находящиеся же в открытом доступе данные слабо систематизированы. Представляется, что одной из причин этого является неприятие официальной культурой СССР рок-музыки. Однако в одной ипостаси рок-музыканты могли сосуществовать с официальной культурой – в составе ВИА, вокально-инструментальных ансамблей. Автор примыкает к исследователям, считающим ВИА 1960-1970-х гг. попыткой примирить рок и советскую официальную культуру, правда, неудачной попыткой, но для настоящего исследования это не слишком существенно.

Это делает возможным обращение к открытым данным по музыкантам ВИА. В качестве эмпирической базы исследования были взяты интервью музыкантов советских ВИА с сайта [via-era.narod.ru](http://via-era.narod.ru). Для настоящей публикации было отобрано случайным образом 10 музыкантов, начинавших в 1960-е гг., узловыми моментами их биографий были обозначены обращение к музыке, получение музыкального образования, опыт любительского музицирования, филармоническая деятельность, оценка собственного жизненного пути. Отдельный интерес представляет поиск новых стратегий после крушения СССР и преобразования филармонической системы, в которой трудились ВИА. Результаты исследования представлены ниже.

**Обращение к музыке.** Как правило, первое соприкосновение с музыкой происходит в процессе семейного воспитания: в раннем детстве в родительской семье, в детском саду и так далее. Типичными случаями обращения к музыке можно считать следующие:

«Мои дедушка с бабушкой по папиной линии были учителями и жили в поселке в Оренбургской области. Гонимые сталинским режимом, они не имели права жить ближе, чем в ста километрах от областного центра. Меня часто к ним отправляли родители, и я наблюдала всю музыкальность моих родных. Они играли на разных инструментах, пели всей семьей. Я все слушала, слушала, впитывала. А возвращаясь в Стерлитамак, всё это в виде выступлений я выдавала в детском саду. С шести лет я стала учиться в музыкальной школе по классу фортепиано ещё в Стерлитамаке, а потом в Харькове продолжила обучение» [13];

«Отец работал шофёром на большегрузном МАЗе, мама - диспетчером на другом автопредприятии. Отношения к музыке они не имели, хотя отец выказывал некоторые увлечения музыкой 50-х годов. Он покупал

много пластинок... Трошин, молодой Кобзон и так далее. Эта музыка звучала в нашем доме и благодаря ей я стал заядлым меломаном. Наверное, в этот момент у меня стали формироваться музыкальные наклонности. Тогда я и начал петь те самые песни с пластинок. И к началу школы я уже имел практику выступления, как солист хора нашего посёлка. Потом уже в музыкальной школе я в хоре не пел. Как-то так получилось. А вот когда проводились какие-то мероприятия в посёлке, то из местных детей формировалась некая творческая бригада и меня, как самого голосистого, назначали солистом» [3].

В противоположность естественности вхождения в музыкальное пространство, первое знакомство с рок-музыкой имеет характер шока, откровения:

«Но потом всё померкло перед музыкой, которую я услышал по приёмнику моей тёти. <...> Услышал я тогда в первый раз Битлз, Била Хейли, Чака Берри, Уильямса Коновера, разнообразный джаз...» [11].

Привлекательность новой музыки не означает, впрочем, её доступности. Практически в каждом интервью упоминается сложность поиска музыкальной информации:

«Мы слушали разные зарубежные “радиоголоса”, где постоянно транслировалась всякая популярная музыка, и в том числе Битлз. Была такая радиоволна, где, начиная с 6 вечера и до 9, крутили разную популярную музыку... У меня была знакомая девочка в Польше. Тогда было модно переписываться с кем-нибудь из социалистических стран. Пионер переписывался с пионером из другой страны. И вот у меня была такая знакомая по переписке из Польши. И вот эта девочка прислала мне поздравительную “звуковую” открытку, на которой была записана песня Битлз “Help”. Такими путями мы и познакомились с этой музыкой» [4].

«Мы дружили с детьми дипломатов и без проблем брали у них самые модные пластинки» [15].

Следует отметить, что за пределами столицы указанные выше способы получения музыкальной информации фактически были недоступны. Вопрос получения информации провинциальными музыкантами требует отдельного рассмотрения.

**Музыкальное образование.** В исследуемой базе содержатся интервью музыкантов, работавших в профессиональных ВИА, следовательно, имеющих музыкальное образование: в Постановлении СМ РСФСР «О мерах по улучшению организации концертной работы в РСФСР» от 16.09.1964 № 1182 содержится пункт о необходимости открытия отделений эстрады (п. 3а), а также привлекать к работе квалифицированные творческие кадры, следовательно, в первую очередь к работе привлекались те, кто получил музыкальное образование. Это же было подтверждено и последующими постановлениями 1973, 1976 и 1984 гг. [7]. На индивидуальном уровне пути, которыми люди пришли к музыкальному образованию, безусловно, различаются:

«Моего брата, который старше меня на два года, отдали в музыкальную школу по классу фортепиано. И меня просто задушила зависть: я по-



требовал, чтобы меня тоже отдали в музыкальную школу. Но мне предложили скрипку. Вторым инструментом, конечно же, был фортепиано. Обманули ребёнка» [8].

«...я закончила восьмой класс и в 1970 году я поступила в Харьковское музыкально-педагогическое училище. Я была настроена хорошо учиться и получать стипендию, аж целых 20 рублей...» [13].

«В девять лет меня отдали в музыкальную школу. Проучившись несколько лет, я почувствовал тягу к джазу. Лет в тринадцать я решил собрать свой первый коллектив. Нашел барабанщика, других инструменталистов, но не было контрабасиста. И я, набравшись наглости, пошёл к директору школы с предложением открыть отделение контрабаса. Сам нашёл инструмент и по перечислению купили контрабас» [9].

«Мама же меня отдала “поиграть на пианино”, как тогда говорили. Я стал заниматься с преподавателем по фортепиано... А в музыкальную школу я пошел в 61-ом году, но по классу трубы. Так как на фортепиано было идти уже поздно, я был для фортепиано “старый”, то предложили позаниматься по классу трубы» [11].

«Мой товарищ <...> подолгу жил в США вместе с родителями, он-то и привил мне вкус к американской музыке и культуре. Отсюда мои знания “фолковой” манеры игры. Это было началом моего образования. К моменту окончания средней школы я был уже абсолютно сформировавшимся музыкантом, который мог играть и по нотам. <...> Я самостоятельно начал заниматься ещё и классической гитарой. К годам 17-18 у меня в багаже уже были знания старинной европейской гитарной музыки и фолковой американской музыки. <...> Но поскольку в то время не было принято становиться гитаристами, в семье считали, что нормальный мужчина должен становиться инженером, то я с разбегу поступил в технический ВУЗ, но проучился там только один год и ушёл» [1].

Здесь можно видеть два важных момента: 1) музыкальное образование всегда считалось средством успешной социализации детей, в силу чего многие будущие музыканты получают начальное образование не всегда по своему собственному желанию – в более поздние годы, особенно, после ослабления административного давления, когда стало возможным выходить на сцену, не имея музыкального образования, ряды музыкантов пополнились и теми, кто не закончил музыкальных школ; 2) существовал зазор между целями музыкального образования (в первую очередь, приобщение к классической музыкальной культуре) и целями будущих музыкантов (играть современную музыку); впрочем, этот зазор не ликвидирован и в настоящее время.

**Этап музыкального любительского творчества.** Получая музыкальное образование и находясь под сильным эмоциональным воздействием западного рока, будущие музыканты собирают первые группы. Пока ещё не идёт речи об их профессионализации, это первые опыты совместного музицирования – при

уже указанных сложностях получения музыкальной информации, отсутствии инструментов, навыков совместного музицирования:

«Инструментов у нас не было никаких. Но были журналы типа “Радиолюбитель”, где рассказывалось, как надо мотать звукосниматели, как самому сделать электрогитару. И по этим журналам мы выпиливали и клеили себе гитары. Кое-как приспособивали звукосниматели. Это была магия – электрогитара» [3].

«В то время не было профессиональных музыкантов, как мне кажется, кроме джазменов, которые бы играли подобную музыку. А поскольку мы соединялись по музыкальному наитию, без всякого руководства и без нотного материала, то это был такой андерграунд, который сопровождал профессиональное сценическое действие. И это было здорово!» [1].

Удалось встретить также упоминание и о том, что в советском музыкальном любительстве поддерживалось соревновательное начало (подобно «битвам групп», проводившимся в США в 1965-1967 гг.):

«Было такое кафе “Ровесник” (в народе – “Серая лошадь”). В нём проводились конкурсы самодеятельных ансамблей. В жюри были известные музыканты, в том числе и Анатолий Васильев – создатель “Поющих гитар»» [11].

Однако этап музыкального любительства заканчивается по мере взросления музыкантов: необходимо либо переходить к профессиональной музыкальной деятельности, либо уходить в иные сферы деятельности, гарантирующие надёжный заработок, продолжая время от времени заниматься музыкой, со временем ограничивая контакты с ней. Музыканты ВИА шли первым путем.

**Профессиональная музыкальная деятельность.** Как представляется, профессиональный музыкант в СССР должен был выбрать один из трёх способов самопрезентации: через филармоническую деятельность, через учреждения художественной самодеятельности или через нелегальную творческую деятельность. Нелегальная концертная деятельность была наказуема, как правило, ВИА-музыканты, связанные с нелегальным бизнесом, давно покинули сферу музыки, их биографические интервью отыскать практически невозможно. В художественной самодеятельности они так же редко задерживались, поскольку мероприятия самодеятельности были нерегулярны и не позволяли реализоваться в качестве творческих личностей в полной мере. Путь филармонической деятельности, связанный с трудоустройством в системе Госконцерта, оставался наиболее привлекательным с финансовой и творческой стороны, но требовал значительных идейных уступок органам управления культурой:

«Слухи о нас распространялись по всему Советскому Союзу и, наконец, дошли до нашей филармонии. Меня вызвали к руководству и предложили сделать программу и перейти под крыло филармонии... Посоветовались с ребятами и решили принять предложение. Хорошую аппаратуру к тому времени я уже приобрёл... До этого мы пели только “фирму” - “Чикаго”, “Битлз”, ранний “Дип Перпл”. После перехода пришлось разучить

несколько эстрадных песен, также включили в репертуар несколько песен “Норока”. Программу у нас приняли, но поскольку ещё не было рекламы, афиш, то нас отправили в длительный тур по Запорожской области. Всю область объездили. И если куда-то приезжали по второму разу, то всё равно был аншлаг» [10].

«Мы тогда были просто дежурным ансамблем Москонцерта и аккомпанировали разным певцам, а параллельно делали свою программу. Тогда концерты у нас шли с утра до ночи» [5].

С другой стороны, профессиональная музыкальная деятельность предоставляла лучшие по тем временам возможности материального обеспечения:

«В то время был такой ленинградский ансамбль “Поющие гитары”. И вот Слободкина вызывали в Москонцерт, дали аппаратуру “Регент-60” и поручили создать подобный ансамбль. Так появились “Весёлые ребята”... Гранов имел жуткие связи в верхах, поэтому он и первым создал в Москонцерте ВИА и потом больше всех ездил за границу» [2].

«Наш коллектив перебрался в Киев и с ноября мы сели на репетиционный период. Нам был дан, можно сказать, “зелёный свет”. На валюту была приобретена аппаратура. Шили очень дорогие костюмы, а мне было шито бархатное дорожное платье. Были красивые и дорогие декорации, которые менялись в каждом отделении. В первом отделении мы пели на украинском и русском. Основной темой первого отделения было то, что человек возвращается на Родину. А во втором мы пели почти всё на иностранных языках. Вроде как путешествие по разным странам. Было позволено всё» [13].

«У Зацепина студия была так сделана. На кухне стоял магнитофон Studer. Из кухни в гостиную было сделано застеклённое окно. В гостиной стояла стенка. Когда двери этой стенки откроешь, то за ними были динамики и микрофоны. Таким образом гостиная очень быстро могла превращаться в студию и обратно» [16].

Существовали и альтернативные возможности трудоустройства, позволявшие «сохранить лицо» профессиональным музыкантам, например, прикрепляясь не к концертной организации, а театральным коллективам:

«Тогда мы брали в свой репертуар все что хотели: Юрая Хип, Дженизис, сами что-то сочиняли. И нам никто это не запрещал. А филармонические ВИА должны были петь “Мой адрес - Советский Союз”. Вот где был главный манок для музыкантов! Вот, например, такой ВИА Москонцерта, как “Весёлые ребята”, не мог играть фирменную музыку или свои песни, а нам это всё разрешалось без ограничений. А ведь играть тогда настоящую фирменную музыку хотели все музыканты. Очень хотели! А вся фишка была в том, что нам литовал программу и выдавал гастрольные удостоверения театр Ленком, а не Худсоветы Москонцерта или Управления Культуры» [3].

Упомянутая выше литовка представляла собой процесс одобрения программы художественным советом организации и литературными объединениями (ЛИТО). Существование при театрах собственных худсоветов и ЛИТО

могло в значительной степени облегчить жизнь музыкантам, но работа в театре обязывала последних ориентироваться на театральный репертуар.

Как видно из приведённых отрывков, с момента прихода в филармоническую систему вопрос о свободе музыкального и жизненного творчества уже не возникает. Существование в филармонии ограничено жёсткими административными нормами: Постановлением о мерах по улучшению концертно-творческой деятельности, Постановлением о порядке тарификации, Постановлением о размерах заработной платы музыкантов. ВИА интенсивно гастролируют, исполняют написанный под государственный заказ репертуар, пытаются соответствовать огромному массиву бюрократических требований, участвуя, таким образом, в конструировании мифа о наличии в СССР молодежных музыкальных коллективов – почти как за рубежом. Представляется, что подобная деятельность далека от первоначальных целей музыкантов, но это предположение требует дальнейшей работы с материалом.

**Музыканты ВИА после крушения СССР.** В интервью отмечается, что уже к концу 1980-х гг. для ВИА наступили не лучшие времена: повысился уровень конкуренции со стороны рок- и поп-исполнителей, участились визиты зарубежных исполнителей, многие известные музыканты в свою очередь покинули СССР. Система организации концертов в условиях либерализации цен и формирования свободного рынка требовала реорганизации, которая в итоге произошла в 1992 г.; фактически ещё в 1991 г. прежняя система управления концертно-творческой деятельностью, предоставляющая ВИА исключительные права на запись, гастроли, выступления в крупных концертных залах, была демонтирована.

Большинство интервьюируемых переживало демонтаж этой системы как травму, настолько сильную, что о периоде 1992-2004 гг. в текстах практически не упоминалось. Среди редких упоминаний можно встретить следующие:

«...[руководитель ВИА] старался сохранить коллектив и пытался выбить единицу эстрадного оркестра. Ходил к Хасбулатову и практически договорился. Потом случился очередной путч и всё сорвалось. Затем были приемы у Лужкова, Жириновского, Зюганова, но так ничего и не получилось. Какое-то время Володя работал на ТВ в программе “Угадай мелодию”. Он к работе привлек тех же музыкантов бывшего “Современника”. Они вообще не теряли друг друга из виду, надеясь на создание оркестра» [14].

«До 89 года были регулярные гастроли. Потом стали выступать периодически, иногда в сборных программах. Очень пошатнуло ситуацию в преддверии развала Союза появление “Ласкового мая” и тому подобных. Как пошли эти “сиротские песни”, фонограммы, то серьёзные артисты стали никому не нужны» [12].

Приведённые фрагменты показывают, что существовавшая в СССР система концертной деятельности являлась единственно возможной для функционирования ВИА. Увеличение потока музыкальной информации, свободная конкуренция с разножанровыми музыкантами, устранение сис-

темы жёстких регламентов концертной и студийной деятельности, ослабление административного давления на личность оказались губительными факторами для среды, в которой создавались и развивались ВИА.

Отсюда, вероятно, в целом пессимистические настроения музыкантов ВИА в отношении дальнейших профессиональных перспектив, например: «Записывать музыку - да. Выступать на сцене - нет. Сцена - это удел молодых» [6], или надежды на возрождение интереса к музыке 1960-1980-х гг. в СССР. В этом же контексте стоит воспринимать ностальгические туры, появление ВИА с молодёжными составами, организацию молодёжных студий под покровительством ВИА-музыкантов, участие их в ностальгических передачах ТВ и даже само создание сайта [via-era.narod.ru](http://via-era.narod.ru) – чистая ретромания, описанная С. Рейнолдсом в одноимённой книге [17].

**Принципиальные расхождения.** Возвращаясь к вопросу, сформулированному в начале статьи – можно ли считать, что процесс свободного формирования музыкального мира молодёжи середины 1960-х гг. при весьма либеральном отношении со стороны общества имел всеобщий характер? – по результатам даже предварительного исследования на материале советских ВИА-музыкантов можно дать отрицательный ответ.

Во-первых, в СССР этот процесс не был свободным и отношение не было либеральным, это самое очевидное возражение. Обращение к текстам постановления Министерства Культуры РСФСР, локальным документам местных комитетов комсомола могут только укрепить это положение: при кажущемся отсутствии жёсткой регламентации, система оперативно реагировала на любую возможную угрозу, не оставляя фактической возможности существования на официальном уровне собственно рок-музыке. Первоначально небольшие уступки управляющим организациям в виде включения нескольких песен советских композиторов в итоге привели к полному выхолащиванию и неконкурентоспособности ВИА даже на внутреннем рынке.

Во-вторых, из представленных текстов видно, что их авторы за небольшим исключением не выстраивают биографию как таковую: желание исполнять близкую музыку фактически привело к тому, что авторское начало в биографическом тексте отсутствует. Жизнь прошла в адаптационных процессах, попытки каким-либо образом проявить себя единичны. Безусловно, в каждом интервью встречаются упоминания сильных личностей, которые представляли интерес как музыканты, люди, администраторы, но в конечном итоге с момента включения в филармоническую систему личность оказывается нивелированной, далее – рутинная концертная деятельность. Возможно, большее количество информации за период, прошедший с момента упразднения СССР до настоящего времени, дал бы более яркий материал, но именно прошлое оказывается системообразующим фактором мировоззрения. Следует, правда, сделать поправку на то, что представленные материалы носят характер неавтобиографический,

следовательно, носят отпечаток личности интервьюера; но представляется, что данное предположение не лишено оснований.

Таким образом, можно утверждать, что либо музыканты, сделавшие карьеру в ВИА, выстраивают её на принципиально отличных от рок-музыкантов основаниях, либо между локальными сценами находится глубочайшая пропасть, делающая сравнительные исследования локальных рок-культур невозможными. Полный ответ на данный вопрос может быть получен при обращении к биографическому материалу из иных регионов и более полном исследовании находящихся в открытом доступе баз данных.

### Литература

1. *Колпаков В.* Вадим Голутвин: «Я просто музыкант, пишущий музыку» [Электронный ресурс] / В. Колпаков // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Golutvin/2009/2009.html> (дата обращения: 10.04.2015).
2. *Колпаков В.* Сергей Дьячков – первый советский хитмейкер эпохи ВИА [Электронный ресурс] / В. Колпаков // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/obo\\_mne/Publikaz/Djazkov/Djazkov.html](http://via-era.narod.ru/obo_mne/Publikaz/Djazkov/Djazkov.html) (дата обращения: 15.04.2015).
3. *Колпаков В., Симонян Г., Соловьёв В.* Сентиментальные прогулки с Сергеем Беликовым [Электронный ресурс] / В. Колпаков, Г. Симонян, В. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Solisti/Belikov/2011/2011.htm> (дата обращения: 28.04.2015).
4. *Колпаков В., Соловьёв С.* «Исповедь» Глеба Мая, часть 1 [Электронный ресурс] / В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/may/gm.htm> (дата обращения: 19.04.2015).
5. *Колпаков В., Соловьёв С.* «Исповедь» Глеба Мая, часть 4 [Электронная статья] / В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/may/gm\\_4.htm](http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/may/gm_4.htm) (дата обращения: 19.04.2015).
6. *Колпаков В., Соловьёв С.* Людмила Барыкина: «Весёлые ребята» для меня – целая эпоха!», часть 5 [Электронный ресурс] / В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Barykina/lb\\_4.html](http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Barykina/lb_4.html) (дата обращения: 20.04.2015).
7. Постановление Совета Министров РСФСР «О мерах по улучшению организации концертной работы в РСФСР» № 1182 от 16.09.1984 [Электронный ресурс] // Консультант Плюс онлайн – некоммерческие интернет-версии системы: сайт. - Режим доступа: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=1936> (дата обращения: 22.04.2015).

8. *Симонян Г.* «... стакана коньяка не было»: Интервью с Александром Соlichem [Электронный ресурс.] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/zvety/Solich/solich\\_1.htm](http://via-era.narod.ru/Ansambli/zvety/Solich/solich_1.htm) (дата обращения: 15.04.2015).

9. *Симонян Г.* «Эпоха ВИА ушла и ушла давно, но...»: Интервью с Илей Бенсманом, часть 2 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/krilya/Bensman/Ben1.htm> (дата обращения: 17.04.2015).

10. *Симонян Г.* «Эпоха ВИА ушла и ушла давно, но...»: Интервью с Илей Бенсманом, часть 4 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/krilya/Bensman/Ben3.htm> (дата обращения: 17.04.2015).

11. *Симонян Г.* Владимир Васильев: между Питером и Москвой. Часть 1 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev\\_V/Vasil\\_V.html](http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev_V/Vasil_V.html) (дата обращения: 14.04.2015).

12. *Симонян Г.* Владимир Васильев: между Питером и Москвой. Часть 5 [Электронный ресурс] // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev\\_V/Vasil\\_V\\_5.html](http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev_V/Vasil_V_5.html) (дата обращения: 14.04.2015).

13. *Симонян Г.* Совершенно не «советский» человек: интервью с Татьяной Анциферовой [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Solisti/Anziferova/anz.htm> (дата обращения: 12.04.2015).

14. *Симонян Г.* Совершенно не «советский» человек: интервью с Татьяной Анциферовой, часть 5 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Solisti/Anziferova/anz\\_4.htm](http://via-era.narod.ru/Solisti/Anziferova/anz_4.htm) (дата обращения: 12.04.2015).

15. *Симонян Г., Колпаков В., Соловьёв С.* Но так не случилось (интервью с Мехрдадом Бади) [Электронный ресурс] / Г. Симонян, В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi\\_1.htm](http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi_1.htm) (дата обращения: 19.04.2015).

16. *Симонян Г., Колпаков В., Соловьёв С.* Но так не случилось (интервью с Мехрдадом Бади, часть 2) [Электронный ресурс] / Г. Симонян, В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi\\_2\\_1.htm](http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi_2_1.htm) (дата обращения: 19.04.2015).

17. *Reynolds S.* Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. – London: Faber & Faber, Ltd., 2011. – 610 p.

УДК 821.161.1-192  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-453+Щ33(2Рос=Рус)6-43  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Е. Р. АВИЛОВА**

Нерюнгри

## **АРХЕТИП ГЕРОЯ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ**

**Аннотация:** В работе анализируется архетип героя в русской рок-поэзии. Автор исследует основные мотивы и образы, связанные с данным архетипом, обращается к анализу архетипического сюжета. В результате приходит к следующему выводу: рок-герой оказывается не только антагонистом и активным борцом за идею, он становится аллегорией этой борьбы, а настоящей идеей рок-героя становится смерть, через которую с ним может случиться истинная трансценденция.

**Ключевые слова:** архетип, герой, рок-поэзия, культ, сюжет, психоанализ, Юнг, миф, Летов, Дягилева, Цой, инициация, обряд.

**Сведения об авторе:** Авилова Елена Равильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ТИ(ф) СВФУ им. М.К. Аммосова.

**Контакты:** 678960, Республика Саха (Якутия), г. Нерюнгри, ул. Южно-Якутская, 23; Len-tem@mail.ru.

**E. R. AVILOVA**

Neryungri

## **THE ARCHETYPE OF THE HERO IN THE RUSSIAN ROCK-POETRY**

**Abstract:** This research study analyzes the archetype of the hero. The author investigates the basic motifs and images associated with this way, it refers to the analysis of the archetypal story. The study author concludes that the rock-hero is not only an antagonist and an active fighter for the idea, it becomes an allegory of the struggle, the idea of this rock hero becomes a death.

**Key words:** Archetype, hero, rock poetry, religion, story, psychoanalysis, Jung, myth, Letov, Diaghileva, Choi, initiation, rite.

**About the author:** Avilova Elena Ravilevna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Technical Institute (branch) of North-Eastern Federal University named after M. K. Ammosov, Department of Russian Literature.

Звезда рок-н-ролла должна умереть -  
Аксиома...

А. Васильев



О том, что русский рок - это больше чем направление в современной музыкальной культуре, говорилось неоднократно. Более того, постоянно исследуются механизмы бытования рок-текста в культурном пространстве. В своём исследовании мы остановимся на анализе архетипа героя в песенной поэзии.

Наше обращение к архетипу (а не к литературному образу) не случайно, так как апелляция к теории архетипа во многом расширяет рамки литературоведческого подхода. Являясь дополнительной стратегией, позволяет исследовать скрытые подтексты песенной лирики и, что особенно важно, специфику воплощения в ней авторского сознания<sup>1</sup>.

Своей целью мы ставим исследование некой схемы (сюжета), которая довольно часто встречается в рок-текстах и является неким метасюжетным языком. Анализ названного архетипа во многом поможет определить и мотивацию основных образно-тематических комплексов русского рока.

Так как русский рок – явление сложное и многогранное, то в своей работе мы будем говорить об архетипе героя, обращаясь к анализу текстов наиболее культовых авторов, остановимся на творчестве Егора Летова, Виктора Цоя, Янки Дягилевой. Почему именно культовых? На этот вопрос постараемся ответить в ходе нашей работы.

Архетип героя относится к одному из самых древних. Известный психиатр В.П. Самохвалов во введении к «Психоаналитическому словарю и работе с символами сновидений и фантазий» даёт свою типологию архетипов, распределяя их по тематическим кругам (архетипы семейного, юношеского, магического и героического круга) [10]. Остановимся на последнем.

Вслед за К. Юнгом Д. Кэмпбел полагает, что весь героический эпос генетически восходит к космогоническим мифам и обряду инициации, последний можно обозначить как «ритуал перехода» [6]. Заметим, что героя от других образов отделяет стремление к борьбе, к противостоянию, через которое он утверждается. В. П. Самохвалов в вышеупомянутой работе говорит о предельном индивидуализме героя, граничащем с агрессией и некрофилией.

Что касается русского рока, то этот образ в архетипическом значении появляется в творчестве культовых авторов. Мы полагаем, что связано это с самой природой архетипа, его коллективным началом, так как культ также явление массовое, априорное всякому индивидуальному опыту, а архетип героя в данном случае удовлетворяет потребность индивида в противостоянии, борьбе, подвиге и т.д.<sup>2</sup> И стремление к противостоянию, и индивидуализм здесь очевидны: герой в духе романтической эстетики стре-

---

<sup>1</sup> На сегодняшний день в современном литературоведении вопрос о типологии героя русской рок-поэзии практически решён. Здесь следует вспомнить работу О. Э. Никитиной «Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре» [9], в которой исследовательница даёт исчерпывающий анализ рок-героя. Отдельного внимания заслуживает монография Ю. В. Доманского «Русская рок-поэзия: текст и контекст» [4], где автор поднимает вопрос об особом статусе рок-героя в советском и постсоветском пространстве.

<sup>2</sup> Вспомним, что именно К. Юнг в природе фашизма увидел архетипические корни. В своих исследованиях он говорит о том, что в Третьем рейхе происходит пробуждение архетипа Тени – внутренней потребности человека к разрушению.

мится противопоставить себя всему окружению. Хрестоматийными в этом отношении являются строки В. Цоя:

Снова за окнами белый день.  
День вызывает меня на бой.  
Я чувствую, закрывая глаза, -  
Весь мир идет на меня войной.

Литературовед Е. Г. Милогина в работе «Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления» говорит об особой оппозиции, свойственной мышлению рок-поэтов: оппозиции «Мир - человек» [8]. Мы полагаем, что общая схема противостояния героя (в контексте архетипического анализа) - это поиск себя. Именно поэтому в этом процессе он осознано выходит из социума, порывает все связи с ним.

В своей работе «Тысячеликий герой» Д. Кэмбелл, ссылаясь на известного фольклориста Арнольда ванн Геннепа, пишет о трёх стадиях «открепления»: сепаративная (уход из социума), лиминальная («нахождение на грани»), реинтегративная (восстановление бывшего порядка) [6]. Основная цель обозначенного ухода – выход из прежнего состояния. В литературе это символизируется мотивами бегства, ухода, странствиями героя. Перед этим герой, возвращаясь к своей интуиции, может слышать призыв, пророчество и т.д. Например, подобные мотивы часто встречаются у В. Цоя:

Снова стук зовёт в дорогу,  
То ли сердца, а может стук в дверь.

Или:

Я хотел бы остаться с тобой,  
Просто остаться с тобой.  
Но высокая в небе звезда  
Зовёт меня в путь [12].

Далее в соответствии с архетипическим сюжетом герой подвергается испытанию, конечная цель которого – становление личности. Обозначенная индивидуализация в художественном тексте представлена в сюжетах борьбы с врагом и победой над ним.

По мнению К. Юнга, герой-победитель является символом сознания. Его победа – не только знак самоутверждения, физиологического взросления, а выход из подсознания в сферу осознанного. Е. М. Мелетинский этот выход называет социализацией. Ср.: «Здесь, в сущности, речь идёт не столько о сознании, сколько о социализации, приобщении к земному социуму и даже растворении в нём» [7, с. 15].

В новый социум герой должен попасть только в обновлённом состоянии, испытание через смерть является стимулом к восстановлению самости,

победы над тёмными сторонами личности. Таким образом, выстраивается следующий сюжет: выделение (изгнание) героя из социума, битва (испытание, инициация), временная смерть, воскрешение, включение в социум в новом статусе. Вторичная социализация здесь не случайна: герой теперь хранитель общины, он заботится об устройстве человеческого мира, выполняя функцию отца-покровителя. По мнению антрополога С. П. Гурина «сущность героя - в свершении подвига. Необходимым условием всякого настоящего подвига является метафизическая проблема - это фундаментальная угроза существованию мира или опасность его разрушения; принципиальное несовершенство или ущербность бытия в настоящий момент» [3].

Архетип героя в художественном произведении прочитывается через инварианты обозначенного сюжета.

Возвращаясь к рок-поэзии, видим, что герой отнюдь не стремится иницироваться. Попадая в ситуации борьбы, он не становится победителем, и состояние войны, на первый взгляд, - его конечная цель. Его стремление к разрушению оставляет его в вечном хаосе.

Мир или война?  
Мир или война?  
Мир или война?  
Война!!!  
Жизнь или смерть?  
Жизнь или смерть?  
Жизнь или смерть?  
Смерть!!! [2]

А если говорить языком архетипов, то в образе врага сосредоточено внутренне подсознательное «Я», теневая сторона личности. К. Юнг показал, что Тень – это часть индивида, которая содержит его подавленные стороны [14]. Поэтому борьба с этой стороной имеет особый статус: архетипическая тема триумфа над силами зла означает победу героя над своим подсознанием. Ср.: «Прежде чем эго сможет восторжествовать, оно должно подчинить себе Тень и ассимилировать её» [15, с. 128]. Но в рок-поэзии борьба героя с обозначенной Тенью становится самоценной.

Свято место не бывает без врагов.  
<...>  
Солдатами не рождаются,  
Солдатами умирают [2].

Или

Здесь не кончается война,  
Не начинается весна,  
Не продолжается детство [5].

Если в архаических сюжетах сражение героя и его окончательная победа – знак гармонии и упорядоченного космоса, то в большинстве случаев рок-герой ввязывается в бой, чтобы не обуздать свою Тень, а окончательно уйти от космоса к хаосу. Не случайно у Юрия Шевчука появляется образ вселенной, с которой он «ввязывается в бой»:

Я, я электрический стул  
Слишком долго не посидишь.  
Я вселенной вчера между глаз звезданул,  
Подняв свой земной престиж [13].

Целостная личность должна преодолеть извечную двойственность бытия, но рок-герой её не преодолевает. Отсюда такое обилие деструктивных мотивов и образов, весь внешний миропорядок в восприятии героя оказывается разрушенным и предельно дисгармоничным.

Не стоит забывать о том, что при анализе архетипов через образы внешнего мира прочитываются важнейшие психофизиологические процессы человеческой личности. Отсюда особое внимание следует уделить древней формуле «Вселенная – человеческое тело». Рок-герой через внешние формы противостояния, разрушая окружающий мир, разрушает сам себя: «Нелепая гармония пустого шара» полностью поглощает героя, является знаком внутренней деструкции. Именно поэтому он не проходит инициацию. Герой сам себя разрушает, он не развивается и остаётся предельно статичным. А его исключительная самость проявляется только в смерти. Именно поэтому проблема самоидентификации остаётся неразрешенной. Например, в художественном тексте это легко прочитывается через пространственно-временные модели, общими свойствами которых становится пустота и безвременье. Подобные образы мы легко находим у Янки Дягилевой:

Край, сияние, страх, чужой дом.  
По дороге в сгоревший проём.  
Торопливых шагов суета  
Стерла имя и завтрашний день.

Или

Крестом и нулем разрешились пустые места,  
В безвременном доме за разумом хлопнула дверь [5].

В последней строке образ дома символизирует сознание, которое оказывается пустым, и попасть туда невозможно. Данное наблюдение ещё раз свидетельствует о том, что герой не способен обуздать свою «тёмную» сторону. Суицид, как это ни парадоксально, становится единственной формой самоутверждения:

Настоящий герой это мёртвый герой,  
Ну а кто ещё жив, тот предатель идеи  
Собери всех, когда ты решишь умереть -  
Публика любит смотреть на смерть<sup>1</sup> [1].

Идеальное для человеческого бытия пространство становится недостижимым, а андеграунд – раем; то, что по своей сути является жизнью, оборачивается смертью, а смерть – жизнью.

Итак, рок-герой оказывается не только антагонистом и активным борцом за свою идею, а в теории архетипов – за полноту и целостность собственного «Я», он становится аллегорией этой борьбы. Бескомпромиссность противостояния – это не идея, это путь к ней, способ её достижения, а настоящей идеей рок-героя становится смерть, через которую с ним может случиться истинная трансценденция:

Камень на шее, горстка зимы,  
Пепел от снега, шаг из тюрьмы –  
Скоро заборам знать имя героя,  
Который откроем дорогу из тьмы [1].

#### Литература

1. *Арефьева О.* Песни. [Электронный ресурс] / О. Арефьева // Арефьева и ковчег: сайт. – Режим доступа: <http://www.ark.ru/ins/lyrics/AndegraundnyjRaj.html> (дата обращения: 29.04.15).
2. Гражданская оборона. Стихи и песни. [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова: сайт. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/KSP/grob.txt> (дата обращения: 29.04.15).
3. *Гурин С. П.* Маргинальная антропология. [Электронный ресурс]: Монография / С. П. Гурин // Цифровая библиотека по философии: сайт. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000963/st000.shtml> (дата обращения: 29.04.15).
4. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [текст] / Ю.В. Доманский. - М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 230 с.
5. *Дягилева Я.* Стихи и песни. [Электронный ресурс] / Я. Дягилева // Библиотека максима Мошкова: сайт. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/KSP/dqgilewa.txt> (дата обращения: 29.04.15).
6. *Кэмбэлл Д.* Тысячаликий герой [текст] / Д. Кэмбэл – М: АСТ, 1997. – 230 с.
7. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах [текст] / Е. М. Мелетинский – М: Российский государственный гуманитарный университет. 1994. – 136 с.

---

<sup>1</sup> Показательным является посвящение этих строк: Ольга Арефьева посвятила эту песню Янке Дягилевой.

8. *Милюгина Е. Г.* Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления [текст] / Е. Г. Милюгина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 53-60.
9. *Никитина О. Э.* Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре [текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 95-115.
10. *Самохвалов В. П.* Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий [текст] / В. П. Самохвалов – М.: Сонат, 1999. – 184 с.
11. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура [текст] / В. Н. Топоров - М.: Наука, 1983. - С. 227-284.
12. *Цой В.* Стихи и песни. [Электронный ресурс] / В. Цой // Библиотека максима Мошкова: сайт. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/KSP/kino.txt> (дата обращения: 29.04.15).
13. *Шевчук Ю.* Стихи и песни. [Электронный ресурс] / Ю. Шевчук // Библиотека максима Мошкова: сайт. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/KSP/shewchuk.txt> (дата обращения: 29.04.15).
14. *Юнг К. Г.* Психология бессознательного [текст] / К. Г. Юнг - М.: Канон, 1994. – 317 с.
15. *Юнг К. Г.* Человек и его символы [текст] / К. Г. Юнг – М.: Серебряные нити, 2002. – 304 с.

**О. Э. НИКИТИНА**

Тверь

## **ОЧАРОВАННЫЕ ЗЛОМ: МИФ О БОННИ И КЛАЙДЕ В РУССКОМ РОКЕ**

**Аннотация:** В статье в качестве прецедентного феномена русского рока рассматривается миф о легендарных грабителях Бонни Паркер и Клайде Бэрроу. На материале песен, принадлежащих авторству разных рок-поэтов, делается вывод о том, что для русского рока актуальными являются все основные семы киномифа о Бонни и Клайде, созданного в 1967 году американским режиссёром Артуром Пенном. Саму историю Бонни и Клайда русский рок воспринимает как эталон превращения реального человека в миф.

**Ключевые слова:** русский рок, прецедентный феномен, миф, Бонни и Клайд.

**Сведения об авторе:** Никитина Ольга Эдуардовна, кандидат филологических наук, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Тверской колледж культуры им. Н. А. Львова».

**Контакты:** 170002, г. Тверь, просп. Чайковского, д. 19; nik-ol8@yandex.ru.

**О. Е. НИКИТИНА**

Тверь

## **THE MYTH OF BONNIE AND CLYDE IN RUSSIAN ROCK**

**Abstract:** In the article the myth of the legendary robbers Bonnie Parker and Clyde Barrow is seen as a precedential phenomenon of Russian rock. The material of the study is based on the songs of various rock poets. The author concludes that Russian rock actualizes all semantic elements cinema-myth of Bonnie and Clyde, who created the American director Arthur Penn in 1967. Russian rock perceives story of Bonnie and Clyde as a model for the transformation of a real person into a myth.

**Key words:** Russian rock, precedential phenomenon, myth, Bonnie and Clyde.

**About the author:** Nikitina Olga Eduardovna, PhD of Philological Science, Head of Department of humanities at Tver College of Culture named after N. A. Lvov.

Романтизация образа героя-одиночки, осмелившегося нарушить сложившийся порядок вещей, то есть, по сути, преступника с точки зрения действующих в обществе законов, – тема, довольно часто встречающаяся в русском роке и, очевидно, требующая отдельного рассмотрения<sup>1</sup>. Однако из всех когда-либо реально существовавших, литературных или киношных бунтарей и нарушителей закона, к чьим историям обращались русские рок-музыканты, только знаменитые американские грабители Бонни Паркер и Клайд Бэрроу упоминаются с завидной регулярностью. Причём востребованной оказалась не столько их реальная биография, сколько тот миф, который о них сформировался.

В русском роке существует по крайней мере три песни, которые носят название «Бонни и Клайд». Такие песни есть у Александра Васильева (группа «Сплин», альбом «Фонарь под глазом», 1997), Дианы Арбениной (группа «Ночные снайперы», альбом «Бонни & Клайд», 2007) и у Александра «Рикошета» Аксёнова (посмертный интернет-релиз «Выход Дракона», 2009). Обращались к этому мифу и другие отечественные рок-музыканты. В частности, интересны в этом отношении песни Андрея Князева «Двое против всех» (группа «Король и Шут», альбом «Тень Клоуна», 2008) и песни Юлии Кей «На первой полосе» с одноименного интернет-сингла группы «Korsika» (2010). Такое внимание к мифу о Бонни и Клайде говорит о его важности и актуальности для рок-сообщества, а все перечисленные случаи его репродукции свидетельствуют о наличии инварианта восприятия этого мифа в русском роке. Всё это позволяет рассматривать миф о Бонни и Клайде в качестве прецедентного феномена русского рока.

**Рождение мифа.** Миф о Бонни Паркер и Клайде Бэрроу начал формироваться ещё при их жизни – в 30-е годы XX века, которые вошли в историю как время Великой депрессии. Что примечательно, рождение этого мифа предопределил некий творческий импульс – увлечение Бонни и Клайда постановочными фотографиями, в котором явно читалось их желание создать совершенно определённые, идеализированные образы себя. Собственно эти снимки, попав на страницы американских газет после того, как были обнаружены полицейскими в покинутой легендарной парой квартире, и создали визуальный облик формирующегося мифа.

---

<sup>1</sup> В галерее образов таких героев-одиночек в русской рок-поэзии есть и пушкинский Дубровский, достигший просветления в одноимённой песне Бориса Гребенщикова («Он бросил свой щит и свой меч, швырнул в канаву наган, / Он понял, что некому мстить, и радостно дышит...») [7, с. 316]), и древнегреческий Прометей в одеждах из ницшеанской философии в песне Ильи Кормильцева «Бесы» («я украд ровно столько огня / чтобы больше его не красть») [11]), и безмянный ангелоподобный вор, умеющий ходить по воздуху, в песне того же Кормильцева «Воздух» («И хотя его руки были в крови, / Они светились, как два крыла») [12]), и благородный киллер Данила Багров из фильмов Алексея Балабанова «Брат» и «Брат-2». Я уверена, что вспомнила далеко не всех, но в данном случае это не столь существенно. Объединяет всех этих героев бунт против несправедливости мира, самопожертвование, искренность, одиночество и аскетизм, то есть всё то, что является доминантными составляющими образа рок-героя. Разница в том, что одни пишут свои песни при помощи музыки и слов, а другие – при помощи пуля. Впрочем, тему оставляю открытой.



Реальные Бонни и Клайд были ничем особо не примечательными бандитами, каких во времена Великой депрессии было немало. В основном они промышляли грабежами бензоколонок и маленьких магазинов, а также угоном автомобилей, да и в списке жертв банды Клайда по большей части – полицейские, погибшие во время перестрелок. Состояние отчаяния, страх перед смертью, постоянное бегство от преследующей их полиции – вот и всё, что можно сказать о жизни Бонни и Клайда. Счастливыми они были только на постановочных фотографиях: улыбающийся Клайд держит Бонни на одной руке; Бонни с сигарой в зубах и револьвером позирует на фоне автомобиля; Клайд сидит рядом с автомобилем, к бамперу которого приставлена целая галерея винтовок; Бонни улыбается и делает вид, что собирается выстрелить в Клайда из обреза. Именно эта игра в бесстрашных и неуловимых грабителей банков, попытка эстетизации жизни гангстера и его подруги, а вовсе не реальная преступная деятельность Бонни и Клайда становятся значимыми для мифа о них. Усилиями прессы и авторов бульварных детективов этот запечатлённый на фотографиях образ был демонизирован и в таком виде подхвачен народной молвой.

В 1932 году, когда происходит знакомство Бонни и Клайда и начинается история их совместных преступлений, в Голливуде, который первоначально способствовал превращению гангстера в народного героя, уже начал действовать этический кодекс Хейса, согласно которому нельзя было показывать преступника так, чтобы он вызывал симпатию и сочувствие у зрителя. Со стороны властей, озабоченных сохранением в обществе моральных устоев, не приветствовалось создание подобного образа в прессе и художественной литературе. Так вполне заурядные бандиты превратились в отчаянных грабителей банков и прирождённых убийц. При этом, по свидетельствам современников, Бонни, в отличие от Клайда, никого не убивала [5].

Несмотря на все попытки демонизации Бонни и Клайда, у них, как, впрочем, и у остальных гангстеров, всё же были сочувствующие. Разорившиеся фермеры и безработные, число которых в 1930-е годы в США неумолимо росло, настолько ненавидели политиков и банкиров, способствовавших обнищанию населения страны, что воспринимали грабителей банков как национальных героев. Те преступные способы, которыми гангстеры вели свою войну с государством, казались пострадавшим от экономического кризиса людям более честными, чем созданные этим государством законы. Однако в образе Бонни и Клайда была ещё одна, несомненно, привлекательная черта: они были не просто соучастниками преступлений, не просто грабителями, по-своему пытающимися восстановить социальную справедливость, они были любовниками, красивой и сексуальной парой. Публика, среди которой были не только сочувствующие, читала их жизнь как роман на страницах газет и детективов и смотрела как реалити-шоу, в финале которого зрителей ожидает эффектная смерть героев (свидетелями нескольких перестрелок банды Клайда с полицией были сотни

зрителей). После окончания этого «реалити-шоу» публика забывает о Бонни и Клайде на тридцать лет.

**Киномиф Артура Пенна.** В 1967 году на экраны кинотеатров выходит фильм американского режиссёра Артура Пенна «Бонни и Клайд», ставший, по мнению кинокритиков, свидетельством пришедшейся на 1960-е годы эволюции жанра гангстерского кино [16, с. 193]. Пенн не только ломает стереотипы самого жанра, но и возрождает миф о знаменитых грабителях, точнее – создаёт его романтизированную версию, в которой красивые и влюблённые друг в друга Бонни и Клайд выступают как герои, бросившие вызов целому миру, несмотря на то, что изначально обречены на гибель. Благодаря фильму Пенна в «мятежные шестидесятые» Бонни и Клайд становятся символом молодёжного бунта против буржуазной морали и общества потребления.

Нельзя сказать, что молодёжь 1960-х сделала своими кумирами грабителей и убийц только потому, что увидела в фильме Пенна то, что хотела увидеть. Лишь на первый взгляд может показаться, что Пенн создал обычный байопик, постаравшись придать истории о легендарных грабителях как можно больше подлинных деталей и очистив её от демонического налёта рождённого в 1930-е годы мифа. На самом деле фильм Пенна – это фильм-метафора. Пенн намеренно проводит параллели между событиями времён Великой депрессии и молодёжным протестным движением 1960-х годов. Бунтари Бонни и Клайд рождены на социальной обочине, там же в 1960-е годы формируются молодёжные субкультуры. Банда Клайда, пока не занимается грабежами, живёт подобно коммуне хиппи. Герои Пенна не признают буржуазных ценностей, не пытаются наладить быт, презирают деньги. Всё это в полной мере отвечает настроениям, господствующим среди молодёжи 1960-х. В 1960-е в США нет экономического кризиса, но правительство отправляет своих граждан на войну во Вьетнам. В конце фильма Бонни и Клайд оказываются такими же беззащитными перед расстреливающими их полицейскими, как и участники студенческих волнений в Калифорнийском университете Беркли перед направленными против них войсками. Но главное – брошенный Бонни и Клайдом вызов обществу был воспринят молодёжью 1960-х как воплощение абсолютного бунта [8], а форма бунта в конечном итоге не так уж и важна.

Привлекательность пенновского мифа о Бонни и Клайде заключается не только в полном трагизма одиноком бунтарстве его героев. Согласно иконографии гангстерского кино, гангстер – вообще герой трагический, ведь он «боец против социальной несправедливости и сам является её порождением» [16, с. 70], но в то же время «он преступник, нарушитель закона, и поэтому в конце концов он должен понести наказание» [16, с. 70]. При этом гангстер обладает ещё и чертами сверхчеловека, супермена, в чём, собственно, и заключается его исключительность, дающая ему силу и моральное право на борьбу с социальной несправедливостью. Пенн словно намеренно лишает Бонни и Клайда этих канонических сверхспособностей,

превращая их в обычных людей, и даже больше – лишает Клайда мужской силы, фактически делает его импотентом, что никак не вписывается в иконографию гангстерского кино, где герой самоутверждается не только за счёт умелого использования различных видов огнестрельного оружия, но и за счёт почти фантастической популярности среди женщин. Пенн творит свой миф от противного: он не героизирует и тем более не демонизирует Бонни и Клайда, он возвращает зрителя к исходной точке, к тому моменту, когда Бонни Паркер и Клайд Эрроу были не мифом, а реальными людьми, которые в силу сложившихся обстоятельств стали грабителями. Сила героев Пенна не в их сверхспособностях, а в их обычности, поэтому всё, что в 1930-е годы прессой и бульварной литературой преподносилось как абсолютное зло, в фильме Пенна если и не оправдывается, то совершенно точно вызывает сочувствие.

Однако обычное не способно стать мифом. Согласно диалектической формуле А.Ф. Лосева, четвёртым элементом мифа является чудо [13, с. 169]. И если в канонической версии любого гангстерского мифа чудесное – это те сверхспособности, которыми гангстеров наделяет молва, то в пенновской версии о Бонни и Клайде чудесным становится любовь. Эта любовь свободна от навязываемых обществом условностей. Она по-настоящему чудесна, потому что становится исцелением для Клайда, и настолько сильна, что в глазах зрителей способна искупить всё то зло, которое несут в себе совершённые Бонни и Клайдом преступления, поэтому и их убийство полицейскими сразу после романтической сцены выглядит неоправданно жестоким.

**Бонни и Клайд русского рока.** Русский рок воспринял пенновский миф о Бонни и Клайде как неотъемлемую часть американской субкультуры 1960-х, выразившей неконформистский пафос эпохи, и сохранил все ключевые семы мифа. Однако интерес к этому мифу в русском роке появляется не в момент зарождения рока как музыкального направления в нашей стране и его знакомства с западной традицией, а гораздо позже – в конце 1990-х – начале 2000-х. Известно, что по крайней мере в двух случаях из пяти русские рок-поэты обращаются к пенновской версии мифа о Бонни и Клайде опосредованно – под впечатлением от фильма американского режиссёра Оливера Стоуна «Прирождённые убийцы» (1994), который многие называют ремейком фильма Пенна. О влиянии на них фильма Стоуна говорят, комментируя свои песни, Диана Арбенина [2] и Андрей Князев [15]. Однако есть все основания утверждать, что даже в этих случаях в качестве прецедентного феномена в русском роке функционирует именно киномиф о Бонни и Клайде.

Бонни и Клайд – имена прецедентные не только для русского рока, но и для всей современной культуры, их вполне достаточно, чтобы актуализировать в сознании большинства определённые образы и связанную с ними историю, ставшую общеизвестной благодаря фильму Пенна, чего нельзя сказать о героях Стоуна. У Рикошета имена Бонни и Клайда при-

сутствуют и в названии, и в тексте песни, у Васильева и Арбениной – только в названии, у Юлии Кей – только в тексте, причём в инверсированном виде (Клайд и Бонни), у Князева – не упоминаются вовсе, однако до записи альбома «Тень Клоуна» они служили в качестве рабочего названия песни [14]. Несмотря на то, что, по словам Арбениной, ей ближе герои «Прирождённых убийц» Микки и Мэллори Нокс, и песню, и альбом она называет именами героев Пенна, а не Стоуна. А обложка диска «Ночных снайперов» цитирует одну из известных постановочных фотографий Бонни и Клайда и соответствующий этому кадру эпизод фильма Пенна. Да и Князев первоначально называет свою песню «Бонни и Клайд», а не «Прирождённые убийцы» и не «Микки и Мэллори». Это говорит о том, что история Бонни и Клайда воспринимается в русском роке как прецедентная ситуация, как эталон бунта двух влюблённых против остального мира.

Кроме того, в текстах всех пяти песен достаточно маркеров, указывающих на романтизированную Пенном версию мифа о знаменитых грабителях. То есть миф о Бонни и Клайде – это ещё и прецедентный текст. При этом ни одну из песен, репродуцирующих пенновский миф, нельзя назвать простым переводом на музыкально-поэтический язык киноистории о легендарной паре. В песнях русского рока Бонни и Клайд всегда предстают в момент смерти, незадолго до него или уже после. Каждая из песен – это либо не состоявшийся в фильме диалог между влюблёнными, либо обращённый к Бонни монолог Клайда. Использование ролевых приёмов позволяет стать на позиции самих героев и попытаться увидеть мир их глазами.

В русском роке те, кому Бонни и Клайд бросают вызов, никак не идентифицированы и предельно обобщены, в то время как у Пенна их социальные роли вполне конкретны: родители, банкиры, политики, полицейские. В отличие от киномифа Пенна, миф о Бонни и Клайде в русском роке лишён социального контекста. Есть двое влюблённых, и есть мир, который их не принимает и стремится уничтожить. Мир несправедлив априори, и бунт одиночек против этого мира – проблема экзистенциального характера. В песнях у Бонни и Клайда нет даже банды, что делает их одиночество абсолютным. Они не доверяют никому, кроме друг друга:

Никому не доверяй  
Наших самых страшных тайн  
Никому не говори, как мы умрём  
(Александр Васильев [6]).

Мир заслуживает лишь презрения; единственное, что имеет ценность, – это возможность быть вдвоём:

Презираю этот мир!  
Миром его называть не хочу.  
Ты со мною, я с тобою,

Ты всё болтаешь, а я всё молчу  
(Андрей Князев [10]).

В фильме Пенна только Бонни и Клайд предстают как активные, жаждущие деятельности и находящиеся в постоянном движении герои [8]. В русском роке движение и скорость дают Бонни и Клайду возможность быть вдвоём и оставаться живыми:

Продадут нас, как и всех героев,  
Но пока мы мчимся – мы вдвоём.  
<...>  
Нас покажут как мёртвых героев.  
Милая, газуй, ведь мы вдвоём  
<...>  
Нас подставят, как и всех мёртвых героев,  
Но неважно, мы были вдвоём  
(Александр Аксёнов [1]).

Именно поэтому так страшно умирать поодиночке, но и в этом случае движение, возможность догнать того, кто умрёт первым, восстанавливает нарушенное смертью единение героев:

Как страшно умирать второй,  
Страшно умирать второй!  
Но если я умру быстрее  
Тебя – ты догоняй!  
(Диана Арбенина [4]).

И сбылись мечты.  
В этом тёмном мире,  
Только я и ты,  
Мы в одной могиле  
(Андрей Князев [10])<sup>1</sup>.

Тот мир, в котором Бонни и Клайду приходится жить, воспринимает их как особо опасных, потому что они не признают созданных миром правил, но при этом мир находит творимое ими зло обаятельным и намеренно преувеличивает его, чтобы привлечь как можно больше внимания к тем, кого преследует:

Клайд и Бонни... Тьма историй  
врут про нас каждый раз...  
<...>

---

<sup>1</sup> Князев меняет историю Бонни и Клайда в духе страшных сказок «Короля и Шута». Персонаж, который может быть идентифицирован как Клайд, оказывается погребённым живого и умирает не от пуль преследователей, а от удущья.

Вспышки камер, зла обаяние, новость  
дня – это я... Дьявол в белом, узор  
прицелов, смех войны – это ты...

(Юлия Кей [9])

Игра в гангстеров заменяет Бонни и Клайду реальную жизнь, желание быть известными оборачивается стремлением мира, принявшего вызов героев, включить их в коллекцию своих мифов, продать как сенсацию на первой полосе газет:

Двое обнялись уже в прицеле  
А на завтра мир их фото раскупал,  
Читая надпись в углу:  
«Нас достанут, нас раздавит,  
Как красивых бабочек, альбом.  
Нас подставят, как и всех мёртвых героев,  
Но неважно, мы были вдвоём»

(Александр Аксёнов [1]).

История Бонни и Клайда становится не только эталоном бунта, но и эталоном превращения реальных людей в миф.

Главное, что противопоставляет героев миру – это их любовь, данная друг другу клятва верности:

Верность диких против общих правил,  
Клятва двух нарвётся на оскал

(Александр Аксёнов [1]).

То, что привлекало публику в легендарной паре ещё в 1930-е годы и стало чудесной составляющей пенновского мифа о Бонни и Клайде, в русском роке оказалось возведённым в абсолют. Комментируя свою песню, Диана Арбенина говорит, что надеется «получить ответ на вопрос – почему убийство может быть оправдано?» [3] и видит это оправдание в тех чувствах, которые Бонни и Клайд «испытывали друг к другу настолько сильно, насколько их не могли испытывать те люди, которых они положили» [2]. Всем, кроме Бонни и Клайда, в способности любить отказано:

Мы в себе уносим пули,  
В себе уносим раны  
Всех тех, кого убили,  
Кто никогда не знал любви,  
Никогда не знал любви...

(Диана Арбенина [4]).

И всё-таки, какими бы симпатичными не казались влюблённые друг в друга экранные Бонни и Клайд, они остаются убийцами. Пенн соблюдает историческую достоверность: его герои, попав в засаду, погибают в конце

фильма. Такой финал – это ещё и дань традициям гангстерского кино, согласно которым возмездие за совершённое зло неизбежно.

Мотив возмездия присутствует и в песнях русских рок-поэтов. Убивая других, Бонни и Клайд словно берут их жизни взаймы:

Два в  
обойме, дыхания скорость, жизнь  
взаймы – это мы...

(Юлия Кей [9])

Поэтому смерть Бонни и Клайда становится возвращением этого долга:

Мы в себе уносим пули,  
В себе уносим раны  
Всех тех, кого убили

(Диана Арбенина [4]).

Убийство реальных Бонни и Клайда по своей жестокости превзошло их преступления: на двоих им досталось 110 пуль [5], хотя при меткой стрельбе вполне хватило бы и двух. У Пенна сцена расстрела легендарной пары приобретает особое значение не только потому, что это финал фильма и точка в истории Бонни и Клайда, но и потому, что отдельные её фрагменты сняты революционным для того времени методом – с замедленной скоростью. Пенн показывает смерть героев красиво, без лишнего натурализма, а жестокость и красота в одном кадре не могут оставить зрителя равнодушным.

В русском роке именно пули, которыми были убиты Бонни и Клайд, воспринимаются как искупление их вины за совершённые преступления, их прощение и билет на небо:

Мы лежим на облаках,  
А внизу бежит река,  
Нам вернули наши пули все сполна

(Александр Васильев [6]).

Таким образом, пенновский киномиф о Бонни и Клайде не только в полной мере оказывается освоен русским роком, но и получает продолжение, причём тоже весьма кинематографичное, вполне в духе так называемых *post-credits scene* (сцен после финальных титров).

И в этой сцене появляется новая для мифа о Бонни и Клайде фигура – бог, причём бог настоящий, поскольку тот бог, в которого верит весь остальной мир, дискредитирован искажённой моралью (в фильме Пенна воплощением религиозного лицемерия является Бланш, дочь священника и жена старшего брата Клайда [8]). Убийц и нарушителей спокойствия земного мира прощает смеющийся бог, который любит красотою Бонни:

В этой книге между строк  
Спрятан настоящий бог,  
Он смеется и любитесь тобой

(Александр Васильев [6]).

Доказательством того, что для русского рока важно не столько оправдание преступлений Бонни и Клайда, сколько прощение их богом, служат и слова Дианы Арбениной: «Мне кажется, смысл этой легенды в том, что, убив так много людей, главные герои всё же попали на небо. И главное, там их принял Господь» [2].

И напоследок несколько финальных обобщений. Русские рок-поэты не пытаются дать объяснение мотивам бунта Бонни и Клайда против мира. Как и в культуре «мятежных шестидесятых», он воспринимается ими как абсолютный. Гораздо важнее для русского рока оказывается вопрос о возможности прощения убийц только за то, что они любили друг друга. А сама история Бонни и Клайда воспринимается как эталон превращения реальных людей в миф.

### Литература

1. *Аксёнов А.* Бонни и Клайд [Расшифровка аудиозаписи]: Текст песни / А. Аксёнов // Рикошет. Выход Дракона (интернет-релиз) [Электронный ресурс]: Неофициальный сайт группы «Объект насмешек». – Режим доступа: [http://www.obekt-rikoshet.narod.ru/disk/vd\\_rikki/index.html](http://www.obekt-rikoshet.narod.ru/disk/vd_rikki/index.html) (дата обращения: 01.05.2015).

2. *Арбенина Д.* Бонни & Клайд [Электронный ресурс]: Комментарий к песне / Д. Арбенина // Диана Арбенина: неофициальный сайт поэта, музыканта, лидера группы «Ночные снайперы». – Режим доступа: [http://arbenina.com/#text\\_pages/lyrics/bonni\\_i\\_klajd/11\\_bonni\\_i\\_klajd.html](http://arbenina.com/#text_pages/lyrics/bonni_i_klajd/11_bonni_i_klajd.html) (дата обращения: 01.05.2015).

3. *Арбенина Д.* Бонни & Клайд [Электронный ресурс]: Комментарий к песне / Д. Арбенина // Официальный сайт группы «Ночные снайперы». – Режим доступа: <http://snipers.net/b-k/> (дата обращения: 01.05.2015).

4. *Арбенина Д.* Бонни & Клайд [Электронный ресурс]: Текст песни / Д. Арбенина // Диана Арбенина: неофициальный сайт поэта, музыканта, лидера группы «Ночные снайперы». – Режим доступа: [http://arbenina.com/#text\\_pages/lyrics/bonni\\_i\\_klajd/11\\_bonni\\_i\\_klajd.html](http://arbenina.com/#text_pages/lyrics/bonni_i_klajd/11_bonni_i_klajd.html) (дата обращения: 01.05.2015).

5. Бонни и Клайд [Электронный ресурс]: Электронная статья // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Бонни\\_и\\_Клайд](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бонни_и_Клайд) (дата обращения: 01.05.2015).

6. *Васильев А.* Бонни и Клайд [Электронный ресурс]: Текст песни / А. Васильев // Официальный сайт группы «Сплин». – Режим доступа: <http://splean.ru/music/album/3/> (дата обращения: 01.05.2015).

7. *Гребенщиков Б.Б.* Дубровский [Текст песни] / БГ // Гребенщиков Б.Б. Песни. – М.: Эксмо, 2013. – С. 316–317.



8. *Дединский С.* «Снимая убийство Бонни и Клайда, я думал о смерти президента Кеннеди» [Электронный ресурс]: Электронная статья // Distantlight.Tv: сайт. – Режим доступа: <http://distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/35.html> (дата обращения: 01.05.2015).

9. *Кей Ю.* На первой полосе [Электронный ресурс]: Текст песни / Ю. Кей // Korsika. На первой полосе (интернет-сингл). – Режим доступа: <http://dark-world.ru/albums/Korsika-Na-pervoi-polose-Single.php> (дата обращения: 01.05.2015).

10. *Князев А.* Двое против всех [Электронный ресурс]: Текст песни / А. Князев // Официальный сайт группы «Король и Шут». – Режим доступа: <http://www.korol-i-shut.ru/popup/lyrics/1133/> (дата обращения: 01.05.2015).

11. *Кормильцев И.* Бесы [Электронный ресурс]: Текст песни / И. Кормильцев // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1372> (дата обращения: 01.05.2015).

12. *Кормильцев И.* Воздух [Электронный ресурс]: Текст песни / И. Кормильцев // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1382> (дата обращения: 01.05.2015).

13. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа [Текст] / А. Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 21–186.

14. *Ступников Д.* «Король и Шут»: «Маньячизм – это наш протест против попсы» [Электронный ресурс] Электронная статья / Д. Ступников // Музыка KM.RU: сайт. – Режим доступа: <http://www.km.ru/music/9aee742beac44e14a66d1da0ed677e40> (дата обращения: 01.05.2015).

15. *Шаповалова Д.* «Король и Шут»: интервью порталу НАШЕ.ru [Электронный ресурс] Электронная статья / Д. Шаповалова // Официальный сайт группы «Король и Шут». – Режим доступа: <http://www.korol-i-shut.ru/press/21/1120/> (дата обращения: 01.05.2015).

16. *Шестаков В. П.* Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» [Текст] / В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1988. – 224 с.

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 “Бегах 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  
прощая 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: непротивление злу насилеиет 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 ролевою 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-исполителя 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.

УДК 821.161.1-192:785.16  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453+ Щ33(2Рос=Рус)6-43  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**М. А. БЕРДНИКОВА**

Москва

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФРАНЦИИ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ**

**Аннотация:** Статья рассматривает репрезентацию Франции в русской рок-поэзии, представленную через топосы - Францию и Париж, известных личностей, французские бренды, спортивные соревнования; через тексты, содержащие включения на французском языке, а также песни-переводы французских поэтов на русский язык.

**Ключевые слова:** Франция, русский рок, рок-типология, репрезентация Франции в русской рок-поэзии.

**Сведения об авторе:** Бердникова Мария Александровна, аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

**Контакты:** 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6, naulibra@yandex.ru.

**M. A. BERDNIKOVA**

Moscow

## **REPRESENTATION OF FRANCE IN RUSSIAN ROCK-POETRY: A TYPOLOGY**

**Abstract:** The article considers representation of France in Russian rock-poetry like toposes of France and Paris, famous persons, French brands, sport events; texts, contained French language and songs, based on French poems, translated into Russian.

**Key words:** France, Russian rock, rock typology, representation of France in Russian rock-poetry.

**About the author:** Berdnikova Maria Alexandrovna, graduate student of Russian State University for the Humanities (Moscow).

Франция в русском роке мало исследована, в отличие, например, от Америки. Так, ««Америка» русского рока» [1, с. 324] рассмотрена в статье С. В. Свиридова ««Манхэттен-Берлин # 2» Василия К.: поэтика пересказа», вышедшая в четырнадцатом выпуске сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст».

Локальная задача данной статьи заключается в построении типологии репрезентации Франции в русском роке. Рассмотрев ряд текстов, мы приняли попытку создания типологии на разных основаниях:

1) Включение в рок-тексты тех или иных словесных элементов соотносимых с Францией:

- Топосы – главным образом, столица – Париж, а также части Парижа.
- Антропонимы (реальные и вымышленные): исторические деятели; люди, оставившие след в искусстве: актёры, певцы, писатели и поэты, художники, персонажи книг французской литературы.
- Французские бренды: названия вин, духов.
- Спортивные события (точнее, одно событие, но оно тем не менее формирует целый тип).

2) Тексты рок-поэзии, содержащие включение фрагментов на французском языке.

3) Переводы.

Теперь, согласно предложенной типологии, рассмотрим примеры реализации Франции в русском роке.

### **Включение в тексты рок-поэзии тех или иных словесных элементов соотносимых с Францией**

**А) Топосы Франции. Париж.** Наряду с «Парижем» «Ночных снайперов», «Петербургской свадьбой» и «Слетом-симпозиумом» А. Башлачёва интересна песня «Париж» группы «ДДТ» из записанного во Франции альбома «L'Eschorre» (франц. – «Ларёк»). Данный текст имеет несколько вариантов исполнения – и песню с переводом последнего куплета на французский, и акустическую версию, в которой нет французского языка, а песня оканчивается новым куплетом на русском.

Собственно описания города в этой песне нет, передаётся только состояние лирического субъекта, выражающееся в обращении к Парижу: «Ещё три дня, Париж, я не хочу домой». Таким образом задаётся оппозиция «свой-чужой»: Париж не является родным местом для субъекта, но тем не менее, он чувствует себя здесь комфортно: «И так легко, как капля от фонтана, / Летаю я, летаю, как во сне». Вместе с тем чужой, но близкий город сравнивается с домом, при этом сначала на бытовом уровне: «Наши рваные дороги / Мне на бульварах этих не найти». Затем происходит сопоставление на уровне души, которая в тексте эксплицируется через «чужое» дерево платан и «своё» дерево, образ-символ России – березы: «Моя душа в объятьях голого платана / Берёзой белой плачет по зиме». В той версии, где песня оканчивается русским куплетом, сопоставление «своё-чужое» стирается, лирический субъект не чувствует себя «не дома»: «Здесь, только здесь так хочется напиться, / В короткой юбке бродит ночь со мной / Я полюбил твои сиреневые лица, / Ещё три дня, Париж, я не хочу домой». Эйфория от жизни, таким образом, возможна только в Париже, свобода выражается не только во внутреннем состоянии лирического субъекта, но и в переносе на Париж значения цвета, характерного для родины. «Я полюбил твои **сиреневые** лица». Сиреневый цвет, сирень – важнейшие цвета для лирического героя Шевчука, цвет имеет отсылку к символистской традиции таинственного, мистического, производные слова от

«сирени» в творчестве лидера группы «ДДТ» носят позитивную коннотацию (вот несколько примеров: «несмолкаемый бис площадей **засиренил** галёрки влюблённых» – «Актриса весна», «Зима, охотясь в феврале, / Вела карающие тени / По следу запаха **сирени**, / Родившей тайно на заре»; «Мы любим пластмассу, уран и бетон / Едим фармацевтов, а пьём керосин / Вместо **сирени** – одеколон» – «Ни шагу назад»). В этой версии песни, где рефреном повторяется «Ещё три дня, Париж, я не хочу домой», Париж оказывается ближе лирическому субъекту.

В акустическом же варианте рассматриваемой песни финальные строки на русском языке иные: «Моя душа в объятьях голого платана / Берёзой белой плачет по зиме». Здесь, на наш взгляд, другая концепция, прямо в тексте не эксплицированная: лирическому субъекту ближе родина, чем Париж. Вместе с тем, именно акустический вариант оканчивается переводом последнего куплета на французский, что, безусловно, является своеобразным признанием в любви на родном языке городу, к которому обращается лирический субъект. Возможно, по этой причине и нет последнего куплета из другой версии, где любовь выражается в строках «Я полюбил твои сиреневые лица».

**Б) Известные личности.** Ставшая культовой песня группы «Nautilus Pompilius» «Взгляд с экрана» (1988) представляет собой переложение «Robert De Niro's waiting» группы «Vanarama». Роберт де Ниро, говорящий по-итальянски, стал Аленом Делоном, говорящим по-французски. Мена неслучайна – актёр имел огромную популярность в Советском Союзе. Разрыв между неприглядной реальностью и мечтой, идеалом, выраженным в лице Алена Делона, составляет концепцию песни. Трагизм же песни в том, что любви в высоком смысле этого слова просто не существует, среди «парней с прыщавой совестью», скандалов в семье, опасных прогулок в парке «Любовь это только лицо на стене, / Любовь это взгляд с экрана». Но это трагедия в сочетании с комедией. Так, усугубление безысходности происходит в следующих трагикомических строках: «Ален Делон говорит по-французски / Ален Делон не пьёт одеколон / Ален Делон пьёт двойной бурбон». Ален Делон – далёк, говорит на другом языке и не пьёт дешёвый одеколон (в начальной версии у Кормильцева был тройной одеколон). Сфера общего с девушкой минимальна, возможность коммуникации отсутствует. Но несмотря на это, актёр становится проводником в другой мир для героини, в мир несуществующей, но любви.

В «Грибоедовском вальсе» Башлачёва «человек обычный», водовоз Степан Грибоедов под действием гипноза представил себя Наполеоном Бонапартом. Действие было настолько сильным, что «Пели ядра, и в пламени битвы / Доставалось своим и врагам / Он плевался словами молитвы / Незнакомым французским богам». Когда бой окончился, Степан ещё не пришёл в себя, дома «глушил самогон до утра». «Спихватились о нём только в среду / Дверь сломали и в хату вошли. / А на них водовоз Грибоедов, / Улыбаясь, глядел из петли. / Он смотрел голубыми глазами. / **Тре-**

уголка упала из рук. / И на нём был залитый слезами / Императорский серый сюртук». При внимательном прочтении в этих строках можно увидеть аллюзию на «Воздушный корабль» М.Ю. Лермонтова: «На нём [Наполеоне] треугольная шляпа / И серый походный сюртук». И далее: «Стоит он и тяжело вздыхает, / Пока озарится восток, / И капают горькие слёзы / Из глаз на холодный песок» [2].

Сопоставление себя с другой великой личностью нередко в русской литературе, хрестоматийным примером как раз и является личность Наполеона (вспомним, например, «Преступление и наказание»). Подобное сопоставление для «обычного человека» зачастую приводит к трагическому финалу. В «Преступлении и наказании» Раскольников причислил себя к сильным мира сего, к тем, кто «право имеет» на преступление, в том числе и к Наполеону, что привело героя Достоевского к убийству. В песне же герой не сопоставляет, а отождествляет себя с императором и доводит себя-Наполеона до самоубийства. Через личность Наполеона, таким образом, раскрывается трагедия одного «человека обычного», которая в реальности песенного персонажа выглядит как трагедия французского императора.

Интересные примеры находим в песнях группы «Пикник» – «Серебра!», персонаж которой – Квазимодо в какой-то мере соотносится и со сценическим образом автора и исполнителя Эдмунда Шклярского (у музыканта есть свой сайт [Quasimodo.ru](http://Quasimodo.ru)). А в песне «Настрадался Нострадамус от людей» апокалиптическая картина мира превосходит по масштабам предсказания самого Нострадамуса.

В «Уездном городе N» Майка Науменко наряду с другими всемирно известными личностями и культурными персонажами, встречаются и французы – Сальвадор Дали, Жорж Санд, Маркиз де Сад, Д'Артаньян, отсылающие как к важнейшим явлениям в искусстве – сюрреализм, театр абсурда (во фразе Санд – «Я – Шопен» – не только биографический план, но и аллюзия на служанку Мари из «Лысой певицы» Ионеско: «Я – Шерлок Холмс»), так и некоторым устойчивым в русском сознании чертам французского национального характера: высокая честь и доблесть, особая осведомленность в разных вопросах любви и эротике, проявление новаторства в искусстве.

Через «бодлеровы<sup>1</sup> цветочки, вольтеровы цветы» в песне «Билль о правах» группы «Зимовье зверей» (автор песни - Константин Арбенин) показана градация чувства лирического субъекта, которая соотносится сначала с лёгкой иронией Вольтера, затем с надрывностью и всеохватываемостью Бодлера, являясь при этом синтезом противоположностей: «доброе» Вольтера (хотя на эту роль лучше бы подошёл Руссо) и «злого» Бодлера.

---

<sup>1</sup> Условно и к паронимазии «Нострадамуса» гр. «Пикник», и к антитезе «бодлеровы цветочки» – «вольтеровы цветы» «Зимовья зверей» примыкает окказионализм «французят нос сквозняки» «Ночных снайперов» в песне «Из твоей чашки пить чай». Возможно, подобные маркеры нарушения узуальной нормы, основанные на языковой игре, в русской рок-поэзии составляют отдельный подтип, не представленный в данной работе.

**В) Французские бренды.** Следующим подуровнем в рассмотрении Франции становятся французские бренды. Одним из таких брендов является французское вино «Шато Марго» в песне группы «Сплин». Неопределенность лирического субъекта, вызванная некой драмой в жизни, влияет на характер текста: «Жизнь, как и кровь, показалась мне сладкой на вкус. / Мозг перегрет. Лопнула корка. Арбуз». И другое: «Стали видны (в темноте) лампочки на фонарях / Я и не знал, что фары машин так ярко горят». Последние строки можно сравнить с приёмом остранения в эпических текстах, когда уже привычное описывается как нечто новое. Лирический субъект обращается к вину: «Я захватил из дома / путеводитель по жизни, / сладкой как кровь. / Всё хорошо, / Шато Марго, / Всё хорошо, Шато Марго – Это любовь».

Французское вино – путеводитель по жизни лирического субъекта. Вино выполняет роль молчаливого собеседника (за отсутствием других), при этом предложение «всё хорошо» имеет двойной смысл. Вспоминаются строки из «Зимней розы» Б.Г.: «Когда при мне говорят “Всё будет хорошо”, / Я не знаю, что они имеют в виду». «Всё хорошо – это любовь», значит, все страдания лирического субъекта обусловлены самой сущностью любви, которая не бывает без страдания, то есть всё нормально. С другой стороны, в этом «всё хорошо» – скрытая угроза, развивающаяся далее в строках: «Не всё ли равно на глупую рифму / когда на всех парусах по 10-бальной шкале идёшь к красивому рифу». Избитая рифма «кровь-любовь» становится неважна, ведь приближение к неизбежной смерти уже предопределено. Повторяющаяся в конце фраза «Всё хорошо, Шато Марго, всё хорошо» так и не снимает этой двусмысленности, оставляя лирического субъекта наедине со своим дорогим французским молчаливым собеседником.

В мире песни «Лабиринт» группы «Сплин» предметные конкретные детали сочетаются с иной реальностью, обыденное и магическое соединяются, а «шампанское льётся на кухне из крана / на головы нам». Шампанское – любимое вино россиян, которое ассоциируется с праздником, торжеством. И в этой песне финальные строки – сильная позиция – соединяют лирического субъекта, ведомого по лабиринтам, и его спутницу, ведущую субъекта в состояние эйфории.

Не обошлось без вина и в песне «Где мы летим» «ДДТ», в которой «в фужере “Божоле” / Вращается луна». Метонимический перенос с названия вина «Божоле Нуво» на фужер создаёт возможность «выпить» ночь и луну, тем самым обогатить себя, стать больше чем ночь, больше чем луна, и вообще, больше чем весь мир.

«Шато Лафит» помогает лирическому субъекту в уже упомянутой «Зимней Розе» Гребенщикова осознать себя и своё место в этом мире: «Но иногда едешь в поезде, / Пьёшь Шато Лафит из горла, / И вдруг понимаешь – то, что ждёт тебя завтра, / Это то, от чего ты бежал вчера». Такого рода отсылки, как в этом пункте, было много в русской поэзии и в XIX веке, и в XX-м – в период Серебряного века русской поэзии.

Интересно отметить, что вышеупомянутые бренды в очередной раз

ставят гендерную проблему в русской рок-поэзии: вино чаще встречается в текстах «мужской» лирики, а различные парфюмерные и косметические бренды – в «женской». Так, несмотря на универсальность лирического субъекта Дианы Арбениной, который может быть выражен грамматически как мужским, так и женским родом, тем не менее в её текстах встречаются условно «женские» бренды (песня «Парфюмерная»: «Знаешь, не поможет даже Yves Rocher / знаешь, не поможет даже Calvin Klein»). Однако, это вопрос для будущего исследования.

**Г) Спортивное событие.** Следующим подтипом становится упоминание о спортивном событии в рок-поэзии. Это единичный случай, однако он важен и в историческом аспекте, и в ракурсе мифологии Петербурга. Так, в песне «Моё сердце» (2001) группы «Сплин» есть строки: «И, может быть, ты не стала звездой в Голливуде / Не выходишь на подиум в нижнем белье / У тебя не берут автографы люди / И поёшь ты чуть-чуть тише, чем Монсеррат Кабалье / Ну, так и я, слава богу, не Рики не Мартин / Не двигался на Оскар, французам не забивал / Моим именем не назван город на карте, / Но задёрнуты шторы и разложен диван». Лирический субъект говорит о том, что несмотря на то, что ни он, ни его возлюбленная ничем не примечательны на мировом уровне, они тем не менее вместе. Что же знаменательного может быть в том, чтобы забивать французам гол в футболе? Видимо, тут намёк на очень популярного в России и особенно в Петербурге в конце 90-х футболиста Александра Панова, который «известен дублем в матче сборной России со сборной Франции на “Стад де Франс”, завершившимся победой россиян над действующим чемпионом мира (5 июня 1999, 3:2)» [3]. Та победа и дубль Панова имели очень большой резонанс, что и выразилось в рок-песне. Данная фраза становится особо актуальной и потому, что автор песни, А. Васильев, как и Панов, – петербуржец, то есть перед нами реализация важной городской мифологемы.

**Тексты рок-поэзии, содержащие включение фрагментов на французском языке.** Множество песен группы «Аквариум» написано с использованием французского языка. Песня «Гарсон № 2» появилась по утверждению Гребенщикова так: «Я написал её, сидя в кафе рядом с Театр де ля Виль. Ко мне всё время подходил официант “гарсон номер два”. И я не мог на это не отреагировать, я считал, что это вызов» [4]. Песня «Кострома, мон амур» из одноименного альбома содержит словосочетание на французском, в переводе означающее «моя любовь». В припеве названы два города: «Ох, Самара, сестра моя; / Кострома, мон амур...». Самара – сестра, Кострома – любовь. Признание в любви городу происходит на языке любви – французском. Сказать, почему именно такое распределение ролей городов у лирического героя, непросто. Гребенщиков тепло относится как к Самаре, так и к Костроме, но относительно последней известно, что материнская линия семьи БГ из-под Костромы.

Часть песни на французском встречается и в песне «Ларёк» группы «ДДТ», и в песне «Voulez-vous coucher avec moi?» «Аквариума», в которой



французская строка составляет оппозицию к русским строкам, лишь в последнем куплете органично переходя из оппозиции в диалог.

**Переводы.** Большое количество песен в русской рок-поэзии содержат переводы стихотворений французских поэтов. Так, «Энергия» группы «Алиса» завершается чтением части стихотворения Бодлера «Падаль» в переводе В. Левика, группа «Маврин» в альбоме «Неотвратимое» (2015) включила композицию с одноимённым названием, которая также является русским переводом (В. Левика) стихотворения «Неотвратимое» Бодлера. «Нет, ни красотками с залізанных картинок...» Гарика Сукачёва – тоже стихи Бодлера в переводе Б. Лифшица. Большой оригинальностью в середине 80-х гг. отличалась и группа «Странные игры», альбом которой под названием «Метаморфозы» содержал в себе целиком песни на стихи французских поэтов. «Солипсизм» и «Метаморфозы» – на стихи Жана Тардые, «Девчонка» и «Эгоцентризм I» – Раймона Кено, «Хороводная» – Мориса Фомбёра, «Плохая репутация» – Жоржа Брассенса, «Мы увидать должны» – Жака Бреля. Иные же переводы, с русского на французский, как например, «Ален Делон» «Нау» в исполнении группы «Воплі Відоплясова», создаются с целью поздравления группы с юбилеем и впоследствии входят в альбомы-трибьюты.

Таким образом, на примере песен, рассмотренных в статье, мы создали типологию по своеобразию характера репрезентации Франции в русской рок-поэзии. Для того чтобы увидеть более полную картину, безусловно, нужно рассмотреть весь корпус текстов русской рок-поэзии. Но уже сейчас можно сделать следующий вывод. В песнях становится важен Париж как город мечты, город протеста, город тайны. Париж и Франция соотносятся с Россией, при этом Франция понимается как другой мир, не чужой и не свой, но в котором лирическому субъекту хочется жить полной жизнью. Группа антропонимов, выделенная из разных текстов, апеллирует к устойчивым с точки зрения русского сознания французским чертам национального характера: высокая честь и доблесть (мушкетер Д'Артаньян), особая осведомлённость в разных вопросах любви и эротике (Маркиз де Сад), большая оригинальность в искусстве (Жорж Санд, Дали), лёгкость иронии в лице Вольтера. Французские герои песен отсылают к важнейшим явлениям в искусстве и культуре (сюрреализм, театр абсурда). Нередко с ними сравнивается лирический субъект, иногда он даже отождествляется с ними. Литературный персонаж (Квазимодо) может, как мы увидели, быть и alter-ego образа исполнителя. Событие в мире спорта («французам не забивал») может быть соотнесено как с самим лирическим субъектом, так и с биографическим автором текста, для которого, как для петербуржца, данное событие имеет особое – мифологизированное – значение. Французское вино в русской рок-поэзии не самоцель: оно или становится собеседником субъекта в ситуации нарастающей катастрофы, когда с внешней точки зрения «всё хорошо» («Шато Марго»), или реализуется как выражение крайней эйфории, когда шампанское льётся из крана («Лабиринт»),

или способствует осознанию новой истины («Зимняя роза»). Значение французской поэзии, как мы увидели, проявляется в исполнении песен-переводов, при этом наибольшей популярностью пользуется Бодлер.

#### **Литература**

1. *Свиридов С. В.* Манхэттен-Берлин # 2» Василия К.: поэтика пересказа [текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 386 с. - С. 315-327.

2. *Данилова Н. К.* «Грибоедовский вальс» А. Башлачева в контексте литературы [текст] / Н. К. Данилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – 300 с. - С. 53-58.

3. Панов Александр Владимирович [Электронный ресурс]: Электронная статья // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Панов,\\_Александр\\_Владимирович](http://ru.wikipedia.org/wiki/Панов,_Александр_Владимирович) (дата обращения: 08.06.2015).

4. Борис Гребенщиков рассказывает о Париже, вине, работе и о том, почему наши проблемы таковыми не являются [Электронная версия журнала]: Электронная статья // Русская ривьера: сайт. – Режим доступа: <http://russkayariviera.com/article/6> (дата обращения: 08.06.2015).

УДК 821.161.1-192(Цой В.):821.111-2(Шекспир У.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-453+ Ш33(4Вел)5-446  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.81.31

**С. А. ПЕТРОВА**

Санкт-Петербург

## **У. ШЕКСПИР И В. ЦОЙ О ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА**

**Аннотация:** В статье рассматривается интертекстуальная связь между текстами трагедии У. Шекспира «Гамлет» и произведением В. Цоя «Мама, мы все тяжело больны». В ракурсе семантического взаимодействия показано, как решается проблема выбора в песне рок-поэта в пользу действия. В тексте В. Цоя актуализируется и ряд образов и мотивов из шекспировской трагедии, представляя новую концепцию мировоззрения конца XX века.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, рок-поэзия, Гамлет, В. Цой, У. Шекспир, проблема выбора.

**Сведения об авторе:** Петрова Светлана Андреевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка, декан филологического факультета АОУ ВПО «Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина».

**Контакты:** 196605, г. Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10; svet-lana@list.ru.

**S. A. PETROVA**

St. Petersburg

## **W. SHAKESPEARE AND V. TSOY ABOUT THE CHOICE PROBLEM**

**Abstract:** The author of the article discusses the intertextual links between texts of the Shakespeare's tragedy «Hamlet» and the work of V. Tsoy «Mama, we're all very sick». From the perspective of semantic interaction it is showed how to solve the problem of choice in the song of the rock poet in favor of the action. In the text of V. Tsoy it is noticed the number of images and motifs from Shakespeare, introducing a new concept of the worldview of the late twentieth century.

**Key words:** intertextuality, rock poetry, Hamlet, V. Tsoy, Shakespeare, choice problem.

**About the author:** Petrova Svetlana Andreevna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Department of Russian Language and Literature, Dean of the Faculty of Philology of Pushkin Leningrad State University.

Взаимодействие с литературной традицией – одно из значимых свойств русской рок-поэзии. Это проявляется не только в развитии традиционных художественных образов или проблематики, но также в различ-

ных вариантах интертекстуальности: в использовании цитат, реминисценций, аллюзий и т.п. из текстов писателей и поэтов-предшественников.

Собственно литературность рок-поэзии в России объясняется и отсутствием определённых технических средств для воспроизведения музыки в период зарождения рока в стране, и проблематикой, которая обозначена в произведениях русских рок-поэтов, и включённостью в литературный процесс на разных уровнях, в том числе и на уровне интертекста. Но не только русские авторы становятся объектом внимания рок-поэтов, обращение также идёт и в целом к мировой литературе. В частности, в песне В. Р. Цоя «Мама, мы все тяжело больны» есть аллюзия на текст трагедии английского драматурга Вильяма Шекспира «Гамлет»:

И вот ты стоишь на берегу  
и думаешь: «Плыть или не плыть?»... [1, с. 326]

Напомним, в трагедии есть концептуально значимый монолог принца Гамлета, начинающийся словами «Быть или не быть, вот в чём вопрос...» [5, III, 1]. Ситуация, о которой идёт речь в монологе шекспировского героя, определяется моментом выбора пути между двумя направлениями. Как пишет исследовательница В. П. Комарова, здесь представлен двойственный смысл: «В этой части монолога сильнее всего проявляется второе, скрытое, глубинное содержание рассуждений Гамлета. Если на поверхности обсуждается вопрос о самоубийстве, то <...> за темой самоубийства Шекспир скрыл более опасную тему – убийство порочного и преступного Клавдия...» [4, с. 133]. Герой рассуждает о возможности дальнейших действий, о том, совершать или не совершать тот или иной поступок. В песне В. Р. Цоя также обозначен некий выбор и рассуждение о необходимости делать или не делать. Поэт перефразирует выражение Гамлета, меняя слово «быть» на «плыть», но синтаксическое строение не меняется. Открытый шекспировский подтекст определяет семантику всего текста песни. Так становятся понятными ключевые образы и действия лирического героя произведения. Рассмотрим их более подробно по порядку следования в тексте песни.

Название «Мама, мы все тяжело больны...» подчёркивает тему болезни, которая далее в рефрене раскроется как сумасшествие: «Мама, я знаю, мы все сошли с ума...» [1, с. 326]. Если вспомнить, по сюжету в трагедии Гамлет вынужден притвориться больным, сумасшедшим, чтобы выяснить причины смерти отца. В трагедии также представлена мать-королева.

В первом куплете представлена идея некоего начала:

Зерна упали в землю зерна просят дождя  
Им нужен дождь [1, с. 326]

Образ зерна традиционно предполагает нечто, дающее начало новой жизни, но само семя должно умереть ради такого перерождения. В то же время не все зёрна оказываются способны к развитию. Дождь также достаточно

символичен, ассоциативно указывает на некую помощь, нечто, необходимое для роста. В рамках значения развития можно предположить, что для этого необходима «пища» для размышления, подобно тому, как Гамлет ищет доказательства предательства Клавдия, приглашая актёров сыграть пьесу по нужному для задуманного сценарию.

Далее представлено внутреннее состояние лирического героя:

Разрежь мою грудь посмотри мне внутрь  
Ты увидишь там всё горит огнем [1, с. 326]

Метафорически передаётся эмоционально напряжённое переживание, героя жжёт некая страсть, как Гамлета – жажда мести. Мотив жажды также представлен в первых двух строчках, обозначенных выше.

В следующих строчках – призыв к действию:

Через день будет поздно через час будет поздно  
Через миг будет уже не встать  
Если к дверям не подходят ключи,  
вышиби двери плечом [1, с. 326]

Призыв к силовому решению проблемы будет развиваться в следующем куплете:

Сталь между пальцев сжатый кулак  
Удар выше кисти терзающий плоть... [1, с. 326]

В качестве стали может быть обозначено оружие, поэт не конкретизирует – что это; такое обобщение даёт возможность провести ассоциации и с пистолетом или ножом, но и со шпагой, рапирой, мечом. Гамлет, как известно, был ранен отравленной рапирой.

Клинок отравлен тоже! -  
Ну, так за дело, яд! [5, V, 2]

Дальнейшее развитие конфликта в песне Виктора Цоя также ассоциативно связано с сюжетом трагедии В. Шекспира:

Но вместо крови в жилах застыл яд, медленный яд.  
Разрушенный мир, разбитые лбы,  
разломанный надвое хлеб. [1, с. 326]

В заключительной сцене трагедии показаны разные реакции на смерть героев: Гораций скорбит, умирающий Гамлет говорит о молчании, Фортинбрас, скорбя, радуется тому, что станет королём. Так и в произведении Цоя перечислены различные чувства:

И вот кто-то плачет, а кто-то молчит,  
А кто-то так рад, кто-то так рад... [1, с. 326]

Образ хлеба продолжает семантическую линию зерна и развивает обозначенную выше тему «пищи» для размышления – как в трагедии Шекспира Гамлет делится с Горацием знаниями об убийстве и, умирая, просит того поведать историю миру.

Наконец, в последнем куплете представлена кульминация действия, по сути, композиция песни повторяет композицию трагедии, где финал становится самым насыщенным семантически и напряжённым в сюжетной линии:

Ты должен быть сильным ты должен уметь сказать  
Руки прочь, прочь от меня!  
Ты должен быть сильным, иначе зачем тебе быть.  
Что будут стоить тысячи слов  
Когда важна будет крепость руки? [1, с. 326]

В данном случае тема слов также связана с репликой Гамлета о тщетности разговоров: «Слова, слова, слова...» [5, II, 2].

Но последняя строка в песне В. Цоя возвращает снова к проблеме выбора. Здесь важно и пространственное обозначение – «на берегу».

И вот ты стоишь на берегу и думаешь:  
«Плыть или не плыть?» [1, с. 326]

В контексте семантики трагедии – это и некий тревожный знак, так как в реке погибла героиня пьесы, возлюбленная Гамлета – Офелия. Возможность плыть представлена в двойном смысле – не только как начало неких действий, направленных на преодоление трудностей, но и как событие, которое приведёт к смерти героя. Но в целом рок-поэт провозглашает необходимость действия, решая уже по-своему проблему, поставленную в трагедии английского драматурга.

### Литература

1. Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания / Авт-сост. М. Цой, А. Житинский. – СПб: Новый Геликон, 1991. – 382 с.
2. *Выготский Л. С.* Трагедия о Гамлете принце Датском У. Шекспира / Л. С. Выготский // *Выготский Л. С.* Анализ эстетической реакции. – М., 2001. – 480 с.
3. *Козинцев Г. М.* Наш современник Вильям Шекспир / Г. М. Козинцев. – Л-М.: Искусство, 1966. – 318 с.
4. *Комарова В. П.* Творчество Шекспира / В. П. Комарова. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2001. – 256 с. - (Филология и культура).
5. *Шекспир В.* «Гамлет» в русских переводах XIX-XX веков / Сост. И. О. Шайтанов. – М.: Лань, 1994. – (Содерж.: Авт. пер.: Б. Пастернак, А. Кронеберг, К.Р., А. Радлова. Монолог «Быть или не быть...» в русских переводах XIX-XX вв.) – 671 с.

УДК 821.161.1-1  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.07.41

**З. Г. ХАРИТОНОВА**

Казань

## **ПОЭТИЗАЦИЯ ГОРОДСКОГО ОБЩЕСТВЕННОГО ТРАНСПОРТА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ XX ВЕКА**

**(Н. ГУМИЛЁВ, Р. МАНДЕЛЬШТАМ, В. ЦОЙ)**

***Аннотация:*** Статья посвящена специфике восприятия образов трамвая и троллейбуса русскими авторами XX века. Автор подробно останавливается на произведениях Н. Гумилёва, Р. Мандельштама и В. Цоя. На примере их лирики делается вывод о том, что в пространстве трамвая и троллейбуса лирические субъекты способны открыть новую правду о жизни и судьбе, по-иному взглянуть на оппозицию жизни и смерти. Трамвай и троллейбус наделяются сверхъестественными свойствами: они способны двигаться, нарушая законы пространства и времени, так как являются принципиально новыми транспортными средствами, не наделёнными душой, в отличие от предшествующей им лошади.

***Ключевые слова:*** городской общественный транспорт, урбанистическая лирика, лирический субъект.

***Сведения об авторе:*** Харитоновна Зинаида Григорьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук подготовительного факультета для иностранных учащихся Казанского (Приволжского) федерального университета.

***Контакты:*** 420000, г. Казань, ул. Кремлёвская, д. 18,  
uku-onna@yandex.ru.

**Z. G. KHARITONOVA**

Kazan

## **POETICIZING OF URBAN PUBLIC TRANSPORT IN RUSSIAN POETRY OF THE XX-th CENTURY**

***Abstract:*** The article traces perception of images of trolleybus and tram by Russian authors of the XX century. Investigating the lyrics of N. Gumilirov, R. Mandelshtam and V. Tsoy author reveals that lyrical subjects are able to discover a new truth about life and fate in the space of trolleybus and tram. They can differently estimate the opposition of life and death, freedom and unfreedom. Trolleybus and tram obtain supernatural qualities in the lyrics of these authors: they are able to move against the laws of time and space. These features become possible because trolleybus and tram seem fundamentally new types of transport, not having soul, in comparison with previously used horse.

**Key words:** urban public transport, urban lyrics, lyrical subject.

**About the author:** Kharitonova Zinaida Grigorievna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Kazan (Privolzhsk) Federal University, Department of the Humanities, Preparatory Faculty for Foreign Students.

Начиная с эпохи Серебряного века, тема города играет всё более заметную роль в русской поэзии. Появляется романтический городской текст, причём процессу поэтизации подвергаются феномены по сути своей абсолютно прозаические. Город даёт новые темы и объекты, открывает новые области реальности для романтического взгляда, создавая пространство для очередного этапа развития этого литературного направления. Романтическое мироощущение благодаря широте своих оттенков, вариантов становится адекватным разнообразию городских сюжетов и тем, создающих бесконечное поле поэтизаций.

Среди таких сюжетов, казалось бы, мало подходящих для поэтических опусов, оказывается феномен городского общественного электрического транспорта. Однако это техническое явление сразу же попадает в поле зрения писателей и поэтов. Урбанистическая лирика наполнена описанием различных технических новинок, среди которых ярко выделяется общественный транспорт. Это та особенность, без которой практически немислим город эпохи индустриализации, отличающейся значительным ускорением темпа жизни.

Исторически первым видом общественного механического транспорта в России стал электрический трамвай. В 1892 году первые трамваи в Российской империи появляются в Киеве, затем в период с 1896 по 1907 год во многих других крупных городах. Неудивительно, что на это принципиально новое явление в пространстве города отреагировали различные поэты и писатели, причём авторские оценки нового средства передвижения на протяжении XX века неоднократно менялись и дифференцировались. Выстроился целый диапазон отношений к транспортной технике.

Так, например, лирический субъект В. Маяковского в стихотворении «Надоело» (1916 год), увидев, насколько приземлёнными стали люди, говорит: «Истомившимися по ласке губами / Тысячью поцелуев покрою / Умную морду трамвая» [7, с. 8]. В машине ему видится гораздо больше человечности, чем в существах, считающих себя людьми. Трамвай одушевляется и в стихотворениях для детей. Герои песни «Мы в трамвайчике плывём» на стихи Ю. Мориц так обращаются к электрическому трамваю: «Не печалься, наш дружок, / Заливаясь под окном, / Мы прокатимся разочек / На трамвайчике речном!» [9]. Здесь, как и во многих других стихах для детей, мир выглядит дружелюбным во всех своих проявлениях.

Однако существует и совсем иная, более мощная тенденция, согласно которой трамвай наделяется негативными свойствами. Этот вид транспорта в пространстве города выступает как своеобразный аналог поезда в загородном пространстве. Н. А. Непомнящих пишет, что «В XIX веке железная дорога в основном осмысливается как дорога на “тот свет” или воспринимается как гибельное место, “силам адовым сродни”» [11]. Именно такие черты приобрета-



ет трамвай в литературе первой половины и середины XX века. В прозе это знаменитый булгаковский трамвай на Патриарших прудах, а также трамвай Пастернака, в котором умирает доктор Живаго. Смерть под трамваем и в трамвае – явление повседневное, но по причине своей неестественности она оказывается связанной или с вмешательством потусторонних сил или с бездушием окружающих людей. Вот как описывает трамвай в романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак: «Юрию Андреевичу не повезло. Он попал в неисправный вагон, на который всё время сыпались несчастья. То застрявшая колесами в желобах рельсов телега задерживала его, преграждая ему дорогу. То под полом вагона или на его крыше портилась изоляция, происходило короткое замыкание, и с треском что-то перегорало. <...> Нечеловеческим усилием воли, шатаясь и едва пробиваясь сквозь сгрудившийся затор стоящих в проходе между скамейками, Юрий Андреевич достиг задней площадки. Его не пропускали, на него огрызались. <...> Он стал протискиваться через толпу на задней площадке, вызывая новую ругань, пинки и озлобление» [14].

Может возникнуть вопрос, почему же трамвай воспринимался рядом авторов столь негативно. Вероятнее всего, он в период своего появления оказался принципиально новым видом транспорта, не наделённым жизнью, душой, в отличие от лошади. Трамвай мог быть истолкован как «нежить» – он движется, тогда как у него нет мыслей, чувств и других характеристик живого существа. Кроме того, он был ещё и принципиально опасен для зазевавшихся пешеходов, суля им страшную смерть.

В лирике трамвай как негативный образ оказался зафиксирован Н. С. Гумилёвым в знаменитом стихотворении «Заблудившийся трамвай». Об этом произведении написано немало. Так Ю. Зобнин видит параллели между этим стихотворением и «Божественной комедией» Данте: «В канун тридцатипятилетия лирический герой Гумилёва (его близость автору, как нам кажется, не вызывает сомнений) оказывается “на улице незнакомой”, где и встречает таинственный трамвай, ведомый “вагоновожатым” (“вожатый” – традиционное наименование Вергилия в дантовской поэме); оказывается в вагоне помимо своей воли <...> и устремляется в прошлое, в ад собственной безбожной души» [2]. По мнению Е. Куликовой трамвай здесь может быть уподоблен кораблям-призракам А. Рембо и Э. По: «Если герой стихотворения Гумилёва страшится бури и расподобления “в бездне времён” на летучем трамвае, то корабль Рембо, свободный от “пассажиров” и матросов, наслаждается хаосом океана <...> Его путь не менее “странен”, чем путь трамвая, одна из черт которого, – необычность его движения. Трамвай летит, нарушая закономерность своего пути, напоминая тем самым путь кораблей-призраков» [5, с. 52]. К. Ичин в статье «Межтекстовый синтез в “Заблудившемся трамвае” Гумилёва» усматривает проявление в этом стихотворении балладного начала через образы мёртвой невесты и ворона. Кроме того, Ичин замечает: «Больше всего перекличек с “Заблудившимся трамваем” в “Мастере и Маргарите” Булгакова (мотивы “трамвая”, “вагоновожатой”, “мёртвой головы” Берлиоза, путешествие через “бездну времён” в “романе Мастера” и в сцене бала у Сатаны» [3].

Д. Яцукто полагает, что Гумилёв описывает путешествие в состоянии медитативного транса: «Новое понимание посвящённым природы времени (сансаранирвана) отображается в желании отслужить “молебен о здравии” покойной Машеньки, живой в царстве мёртвых, и панихиду по себе, живому, но умершему при инициации и умершему в будущем, которое есть всегда» [20].

Исследователи указывают на близость, существующую между «Заблудившимся трамваем» Гумилёва и стихотворением Роальда Мандельштама «Алый трамвай». Творчество Р. Мандельштама пришлось на 1940-50 годы. Этот поэт во многом являлся наследником традиций литературы Серебряного века. Ю. Новиков пишет: «Можно утверждать, что и сама жизнь и поэзия Роальда Мандельштама состоялась как вызов и опровержение окружающей “нежизни”. Путём приобщения к традиции Александра Блока, Николая Гумилёва и Осипа Мандельштама» [12]. По мнению К. Медведева, «Мандельштама отличает “примитивное”, наивное, буквальное понимание творчества как не метафорической, а совершенно конкретной битвы, отождествление поэта с воином...» [8]. Заметим, что и у Гумилёва отождествление лирического субъекта с воином происходит неоднократно. В стихотворении «Память» воин выступает как одна из предыдущих душ, живших в теле героя: «Память, ты слабее год от году, / Тот ли это, или кто другой, / Променял весёлую свободу / На священный долгожданный бой. / Знал он муки голода и жажды, / Сон тревожный, бесконечный путь, / Но святой Георгий тронул дважды / Пулюю нетронутую грудь» [1, с. 289]. В «Рабочем» лирический субъект предрекает свою смерть от пули на поле сражения: «Пуля, им отлитая, просвищет / Над седою, вспененной Двиной, / Пуля, им отлитая, отыщет / Грудь мою, она пришла за мной» [1, с. 194]. Здесь мы видим совершенно конкретное влияние биографии поэта на его лирику, однако ещё в произведениях, написанных до Первой мировой войны, Гумилёв также рассматривает вариант своего лирического «я» как воителя. Так, в стихотворении «Я конквистадор в панцире железном...» поэт пишет следующее: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам / И песней битв любовно зачарую» [1, с. 5].

По иным причинам происходит отождествление лирического субъекта с воином у Р. Мандельштама. Поэт всю жизнь вынужден был бороться с тяжёлой болезнью, которая изводила страшными болями и не давала возможности свободного передвижения, отсюда мотив борьбы переходит и в его стихи.

Как и у Гумилёва, большое место в творчестве Р. Мандельштама отводится городской лирике. Лирический субъект, как и биографический автор, существуют в урбанистическом пространстве. В стихах Мандельштама трамвай как неотъемлемая часть городской среды появляется неоднократно. Я. Пробштейн пишет о сходствах «Заблудившегося трамвая» Гумилёва и «Алого трамвая» Р. Мандельштама следующее: «Общим же являются сюжет и динамика образного развития, образ кондуктора-палача, который вдруг оказывается ещё и двойником командора то ли из “Каменного гостя” Пушкина, то ли из оперы Моцарта <...>, сам трамвай и обострённо-болезненное восприятие бешеной гонки жизни, неотделимой от смерти» [15].

Рассмотрим эту параллель более детально. В начале обоих текстов лирические субъекты фиксируют факты несвойственных для трамваев способов передвижения. Трамвай Гумилёва летит по воздуху. У Мандельштама вначале он оказывается выброшен «в звёздную изморось ночи» [6], а затем сам в неё же бросается. Упоминание странного «поведения» трамваев может выступать, как некое предупреждение о том, что последующие события будут иметь мало общего с будничными ситуациями, происходящими в трамваях. Кроме того, отметим, что в обоих текстах появление трамвая происходит внезапно. У Гумилёва предвестником его появления выступает целый ряд звуков – «вороний грай, и звоны лютни, и дальние громы» [1, с. 303]. В словаре символов Дж. Тресиддера вороны и вороны рассматриваются как недобрая примета: «В западноевропейской традиции [ворон], подобно своей близкой родственнице – вороне, – птица, связанная со смертью, утратой и войной. <...> В христианстве она символизирует одиночество» [17]. У Р. Мандельштама сама ворона в тексте не фигурирует, однако присутствует специфическое сравнение: «Мёртвой чугунной вороной ветер ударил в лицо» [6]. Создаётся ощущение, будто эта птица сопутствует трамваю. Если рассматривать ворону как знак одиночества, то это состояние оказывается неотъемлемой чертой пребывания лирических субъектов Гумилёва и Р. Мандельштама в трамвае. Они, попав в трамвай, оказываются один на один с враждебной силой, и нет существа, которое могло бы их спасти из мертвенного мира.

Смерть и утрата в тексте Гумилёва представлены в нескольких видах: это и переживание героем собственной гибели, и печаль из-за смерти Машеньки, и смерть старика из Бейрута, дающая возможность понять, что трамвай движется вопреки законам времени. О том, что трамвай несёт лирическому субъекту смерть, у Р. Мандельштама говорит наименование управляющего транспортным средством – «кондуктор могилы». Кроме этого, герой чувствует удушье: «Синее горло сдавила / Цепь золотого руна» [6].

Таким образом, негативное восприятие трамвая как inferнального средства передвижения, несущего смерть, оказывается в этих двух текстах преобладающим. Однако таково ли назначение любого общественного транспорта в русской литературе и в лирике в частности?

Ближе середине XX века трамвай начинает восприниматься горожанами как явно устаревшее транспортное средство, на смену которому приходит троллейбус. Из повседневной жизни образ троллейбуса переходит и в литературу. Однако он оказался представлен там в гораздо меньшей степени, нежели трамвай, возможно, вследствие того, что электрический транспорт стал уже привычным для обывателей. Образ троллейбуса начинает развиваться в русской лирике примерно с конца 1950-х годов, при этом к нему активно обращаются барды, так как именно на этот период приходится расцвет их творчества. В частности, Б. Окуджава в песне «Последний троллейбус» уподобляет его кораблю, спасающему потерпевших крушение: «Последний троллейбус, мне дверь отвори, / Я знаю, как в зябкую полночь / Твои пассажиры, матросы

твои / Приходят на помощь. / Я с ними не раз уходил из беды...» [13]. Троллейбус предстаёт как спасительное, уютное, гостеприимное место.

Ю. Ким в одноимённой песне отчасти продолжает настроение Окуджавы. Троллейбус он называет «наивным корабликом», на котором человек может хотя бы на время ощутить защищённость от враждебного мира: «Но сумрак не душит, и ветер не ёжит, / Всё будет не так и, конечно, не лучше, чем мягкий полёт по ночному кольцу...» [4]. Троллейбус у него способен к бесконечному закольцованному движению: «И кружит, и кружит последний троллейбус по вольному кругу ночного кольца. / И ты не робеешь, и я не колеблюсь кружить и кружить по нему без конца...» [4].

О закольцованности маршрута пишет и М. Танич в песне «Троллейбус кольцевой», где его путь становится местом встречи любящих людей: «Мы теперь выходим вместе в восемь тридцать / Чтобы вечером, соскучась друг по другу, / Как на первое свиданье возвратиться / По любимому троллейбусному кругу...» [16]. У Танича троллейбусное кольцо уподобляется кольцу обручальному: «Троллейбус кольцевой на правом безымянном / Мы носим эту копию Садового кольца» [16]. Закольцованность у Кима и Танича – не негатив, а, напротив, возможность длить общения с любимым человеком.

Интересно, что позитивность взаимоотношений человека и троллейбуса создала даже возможность превращения электрического героя в персонаж лирики для детей. В стихотворении «Троллейбус» Э. Успенского он наделяется свойствами живого существа и страдает от того, что за его каждодневный труд никто не скажет спасибо: «Спешит, спешит троллейбус, / А слёзы так и катятся и катятся из фар» [18].

Во всех этих текстах заметно доброе, человеческое отношение к троллейбусу. Он выступает как бескорыстный помощник, спасающий из беды, дарующий любовь. По отношению к другим «троллейбусным» текстам особняком стоит песня «Троллейбус» Виктора Цоя.

Стоит упомянуть, что в песенной лирике Цоя мы встречаем упоминания о множестве технических средств, существовавших в городе рок-поэта: о телевизоре, радио, квартирном телефоне и телефоне-автомате. Попадают в его песенную лирику и различные виды общественного транспорта – метро, трамвай, троллейбус, электричка. Однако именно электричке и троллейбусу посвящены отдельные песни, названия этих транспортных средств вынесены в заглавия. Оба эти транспорта наделяются автором определённого рода волей («Электричка везёт меня туда, куда я не хочу» [19, с. 33]; «В кабине нет шофёра, но троллейбус идёт» [19, с. 120]).

Текст песни «Троллейбус» открывают слова: «Моё место слева, и я должен там сесть, / Не пойму, почему мне так холодно здесь» [19, с. 120]. Необъяснимый холод выступает как синоним дискомфорта. Дискомфорт подчёркивается и словом «должен», не дающим лирическому субъекту права на выбор. Упоминания о холоде есть и в «Алом трамвае» Р. Мандельштама: «Пара пустых коридоров / Мчится один за другим. /

В каждом – двойник командора / Холод гранитной ноги» [6]. Здесь холод сопутствует миру сверхъестественно-инфернальному.

Вначале трамвай Р. Мандельштама представлен как пустой, в «Заблудившемся трамвае» Гумилёва нет упоминания о других пассажирах, а Цой, напротив, неоднократно подчёркивает, что в троллейбусе находится много людей: «Все люди – братья, мы – седьмая вода, / И мы едем, не знаю, зачем и куда...» [19, с. 120]. Однако стихотворение Р. Мандельштама не является полностью противоположным песне Цоя, если говорить о количестве находящихся в транспортном средстве пассажиров, ситуация по мере развития сюжета несколько усложняется. В предпоследнем четверостишии читаем: «Кто остановит вагоны? / Нас закружило кольцо» [6]. Кто именно понимается под местоимением «мы»? Если это лирический субъект, двойники командора и кондуктор могилы, то в этом случае финал их пути будет одинаков, хотя в начале текста лирический субъект чётко противопоставлен им с точки зрения оппозиции «живое – мертвенное». Если же в трамвае присутствуют другие пассажиры, то их образы не раскрыты. Воспринимая трамвай Р. Мандельштама, как транспортное средство, уносящее героя на тот свет, мы можем предположить, что оно является не к одному, а ко многим людям, ибо смерть уравнивает всех.

Если понимать трамвай и троллейбус в этих текстах как средства, через которые судьба вершит свою волю, вполне логичным выглядит следующий факт, роднящий все три произведения. Непонятно, почему герои оказываются в транспортных средствах. Лирический субъект Цоя находится в троллейбусе дольше, нежели лирические субъекты Мандельштама и Гумилёва в трамваях: «Я не знаком с соседом, хоть мы вместе уж год» [19, с. 120], но предыстории его попадания в салон в тексте нет. Не вполне ясно и то, для чего персонаж находится в пространстве троллейбуса: «И вот мы гадаем, какой может быть прок в троллейбусе, который идёт на Восток» [19, с. 120].

В «Алом трамвае» предыстория оказывается сжатой до минимума. Лирический субъект Р. Мандельштама просыпается в трамвае: «Сон оборвался. Не кончен» [6]. Явь, которая предстаёт перед его глазами, оказывается во много раз ирреальнее и страшнее сна, то есть кошмарный сон и действительность фактически меняются местами. В «Заблудившемся трамвае» Гумилёва присутствует достаточно развёрнутая экспозиция, объясняющая, если так можно сказать, ситуацию встречи героя с трамваем: «Шёл я по улице незнакомой и вдруг услышал вороний грей...» [1, с. 303]. Однако лирический субъект рассказывает: «Как я вскочил на его подножку, было загадкою для меня» [1, с. 303], то есть, возможно, некая сила будто затягивает его в вагон. В действиях сил судьбы подчас трудно отыскать законы логики, поэтому все три автора не ставят вопроса, почему их лирические субъекты попадают в пространство трамваев и троллейбусов, а констатируют уже свершившийся факт.

Также во всех трёх текстах герои сталкиваются с невозможностью покинуть транспортное средство. У Гумилёва рефреном повторяется фраза: «Ос-

тановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон» [1, с. 303], но герой сразу же обозначает невозможность этого действия через слово «Поздно». Лирический субъект Р. Мандельштама задаёт вопрос «Кто остановит вагоны?» [6], который по сути становится риторическим. Лирические субъекты обоих поэтов оказываются фактически плёнными чужой трудно идентифицируемой волей. Иначе выглядит ситуация в троллейбусе Цоя: «Мы тонем, хотя каждый знает, где брод», «Мой сосед не может, он хочет уйти. / Он не может уйти – он не знает пути» [19, с. 120]. Из этих слов следует, что пассажиры находятся в троллейбусе отчасти и по своей вине: они пассивны и не пытаются найти пути. Получается, что в данном случае спасение утопающих оказывается делом рук самих утопающих. Возможно, поэтому пассажиры троллейбуса именно тонут, хоть и в переносном смысле. Глагол «тонуть» входит в лексико-семантическую группу «смерть», однако тема смерти оказывается представлена в этом произведении Цоя в гораздо меньшей степени, чем в стихотворениях Гумилёва и Р. Мандельштама.

У Р. Мандельштама смерть является неотъемлемой частью мира трамвая, что заметно уже на уровне лексических единиц: «кондуктор могилы», «ад или рай». Лирический субъект понимает, что оказался в принципиально ином мире, отличном от мира живых. Здесь же в каждом вагоне находится и гранитный двойник командора – надгробная статуя. В связи с последним образом в «Алом трамвае» сама смерть предстаёт как возмездие, правда, лирический субъект не понимает, за что именно. Смерть – это невозможность вырваться из круга: «Нас закружило кольцо».

У Гумилёва лексическое поле связанных со смертью слов весьма широко: «что умер в Бейруте год назад», «кровью налитые буквы», «мёртвые головы», «умерла», «панихида». И всё же смерть в «Заблудившемся трамвае» оказывается понятием относительным, главным образом во временном плане. С одной стороны, мы читаем о смерти лирического субъекта, но при этом он сам рассказывает о своей смерти как свершившемся ранее факте: «Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком на самом дне» [1, с. 304]. Также живым представлен и нищий старик, «что умер в Бейруте год назад»: «И, промелькнув у оконной рамы, / Бросил нам вслед пылливый взгляд» [1, с. 303]. В итоге между живыми и неживыми разница оказывается весьма незначительной: «Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет» [1, с. 304]. Эти две категории способны меняться местами, вот почему лирический субъект говорит: «Там отслужу молебен о здравьи / Машеньки и панихиду по мне» [1, с. 304]. При этом воссоединение с потерянной возлюбленной в финале стихотворения всё равно оказывается невозможным, так как трамвай не доставил героя в то измерение, где жива Машенька. Однако сам процесс пути неким образом меняет его сознание.

Факт того, что транспортное средство оказывается в центре видения автора, уже предполагает, что на нём герой преодолевает определённый путь в пространстве.

В текстах Цоя и Гумилёва присутствует наименование места, куда движется транспорт. У Гумилёва помимо Сены это Нил и Бейрут, то есть ближний Восток. У Цоя место, куда движется троллейбус, не настолько конкретно – оно обозначено просто как восток. Более того, лирический субъект добавляет: «Мы едем, не зная, зачем и куда». Абсолютной конкретности нет и у Гумилёва: Нил и Бейрут не являются в полном смысле слова целью или конечными пунктами путешествия. Трамвай довозит до вокзала, на котором можно «в Индию Духа купить билет», то есть продолжение возможно уже как «виртуальное», нефизическое перемещение. Как мы уже говорили, в отличие от произведений Цоя и Гумилёва, в стихотворении Р. Мандельштама лирический субъект погибает, так как оказывается закруженным в кольцо. Кольцо здесь воспринимается как знак дурной бесконечности, из которой нельзя вырваться. У трамвая нет никакого пункта назначения, что и становится причиной гибели героя.

В таком случае, движение, имеющее свой пункт назначения, может быть расценено не как однозначно негативное, ведь троллейбус Цоя, движущийся на восток, даёт пассажирам возможность увидеть звезду, хотя на долю секунды. Звезда в данном случае может быть воспринята как романтический символ идеального мира. По мнению Н.К. Неждановой, в песенной лирике Цоя: «ощущение, что вокруг “ни одной знакомой звезды”, воспринимается как трагическое, а звезда оказывается источником света, милосердия и добра. <...> В песне “Троллейбус” появляется образ путеводной звезды, возникающий и в других текстах» [10, с. 146].

Герой Гумилёва не отправляется в «Индию Духа», а напротив, возвращается в Петербург. В предпоследней строфе мы читаем: «Верной твердынею православья / Врезан Исакий в вышине...» [1, с. 304]. Тем не менее путешествие на трамвае не стало бесконечным движением по замкнутому кругу. Оно заставило его вспомнить об умершей возлюбленной, ведь в начале текста нет упоминаний о Машеньке, они появляются только в середине. Также герой открывает для себя новую правду о жизни: «Понял теперь я: наша свобода / Только оттуда бьющий свет...». Новые знания не сделали его жизнь легче, напротив, он заключает: «И всё же навеки сердце угрюмо, / И трудно дышать, и больно жить... / Машенька, я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить» [1, с. 304]. Трамвай дал герою новые знания, которые принесли ему и новые печали.

Как нам удалось увидеть, все три текста, в которых упоминается электротранспорт, достаточно различны. Если Гумилёв в большей степени размышляет над проблемами жизни и смерти, то в поле зрения Р. Мандельштама оказывается произвол жизни по отношению к человеку. Цой же делает акцент на судьбе коллективной, когда некая сила движет сообщество вперёд, но непонятно, зачем, и никто не пытается понять это и тем более противостоять этой силе.

Однако все три текста оказываются, хотя и по-разному, связаны с темой судьбы человека, понимающейся как то, что существует над

индивидуальной волей. Сила, более могущественная, чем отдельный человек, окрашивается авторами в сверхъестественные оттенки, так как не всегда происходящие в жизни индивида процессы можно объяснить рациональным путём. Сверхъестественное начало по своей сути становится тем, что проглядывает за оболочкой привычных вещей из обыденной жизни. Именно поэтому трамвай и троллейбус наделяются авторами мистическими способностями: они появляются из ниоткуда; двигаются несвойственным данному транспортному средству способом или же вообще без помощи шофёра; пронзают пространство и время.

Такая, казалось бы, прозаическая деталь городской жизни, как электротранспорт, бесконечно поэтизируется тремя авторами, каждым – своим особым способом. Соединение трёх текстов в одном литературоведческом дискурсе порождает новое пространство ощущения современным человеком вечных вопросов любви, жизни и смерти, свободы и судьбы.

### Литература

1. *Гумилёв Н. С.* Стихотворения и поэмы [текст] / Н. С. Гумилёв – М.: Астрель: АСТ: Полиграфиздат, 2010. – 395, [5] с.

2. *Зобнин Ю.* «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. Зобнин // Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений: сайт. – 06 ноября 2008. – Режим доступа: <http://gumilev.ru/about/43/> (дата обращения 29.04.2015).

3. *Ичин К.* Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилёва [Электронный ресурс]: Электронная статья / К. Ичин // Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений: сайт. – 06 ноября 2008. – Режим доступа: <http://gumilev.ru/about/27/> (дата обращения 29.04.2015).

4. *Ким Ю.* Последний троллейбус [Электронный ресурс] / Ю. Ким // PesenOk: Тексты песен, слова песен, переводы песен, видео, клипы: сайт. – 27 июля 2010. – Режим доступа: <http://pesenok.ru/26/Yuliy-Kim/tekst-pesni-Posledniy-trolleybus> (дата обращения 29.04.2015).

5. *Куликова Е. Ю.* «Заблудившийся трамвай» Гумилёва и корабли-призраки [текст] / Е. Ю. Куликова // Филологический класс: Региональный методический журнал учителей словесников Урала. – Екатеринбург, 2009. - № 22. – С. 51-57.

6. *Мандельштам Р.* Алый трамвай [Электронный ресурс]: Электронная статья / Р. Мандельштам // Электронная библиотека КОАПП: сайт. – 04 июня 2000. – Режим доступа: <http://koapp.narod.ru/hudlit/poems/book23.htm> (дата обращения 29.04.2015).

7. *Маяковский В. В.* Сочинения в одном томе [текст] / В.В. Маяковский. – М.: Художественная литература, 1940. – 526 с.

8. *Медведев К.* Роальд Мандельштам [Электронный ресурс]: Электронная статья / К. Медведев // «Призрак забытой руки». Шумовой альбом на стихи



Роальда Мандельштам: сайт. – 11 июля 2006. – Режим доступа: <http://kirillmedvedev.narod.ru/roald3.html> (дата обращения 29.04.2015).

9. *Мориц Ю.* Мы в трамвайчике пльвём [Электронный ресурс] / Ю. Мориц // Татьяна и Сергей Никитины: сайт. – 12 октября 2012. – Режим доступа: <http://sergeyatiananikitiny.com> (дата обращения 29.04.2015).

10. *Нежданова Н. К.* «Крест» и «звезда» Виктора Цоя [текст] / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 142–151.

11. *Непомнящих Н. А.* Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпосе (обзор) [текст] / Н. А. Непомнящих // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. – Новосибирск, 2012. – С. 92-105.

12. *Новиков Ю.* Предисловие к сборнику Р. Мандельштама «Алый трамвай» [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. Новиков // Электронная библиотека КОАПП: сайт. – 04 июня 2000. – Режим доступа: <http://koapp.narod.ru/hudlit/poems/book23.htm> (дата обращения 29.04.2015).

13. *Окуджаву Б.* Последний троллейбус [Электронный ресурс] / Б. Окуджаву // Булат Окуджаву Стихи и песни: сайт. – 12 июня 2004. - Режим доступа: <http://www.fro196.narod.ru/library/okujava/6.htm> (дата обращения 29.04.2015).

14. *Пастернак Б.* Доктор Живаго [Электронный ресурс]: Электронная книга / Б. Пастернак // Библиотека «Вехи»: сайт. – 25 сентября 2014. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/index.html> (дата обращения 29.04.2015).

15. *Пробштейн Я.* Песен звонкая тщета [Электронный ресурс]: Электронная статья / Я. Пробштейн // Стихи.ру: сайт. – 22 мая 2000. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2011/07/23/1442> (дата обращения 29.04.2015).

16. *Танич М.* Троллейбус кольцевой [Электронный ресурс] / М. Танич // Караоке: сайт. – 11 марта 2003. – Режим доступа: <http://karaoke-nn.ru/Info/info2728.htm> (дата обращения 29.04.2015).

17. *Тресиддер Д.* Словарь символов [Электронный ресурс]: Электронная книга / Д. Тресиддер // Библиотека Гумер – гуманитарные науки: сайт. – 10 октября 2008. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php) (дата обращения 29.04.2015).

18. *Успенский Э.* Троллейбус [Электронный ресурс] / Э. Успенский // Омнибус. Газета о пассажирском транспорте: сайт. – 28 октября 2011. – Режим доступа: <http://www.omnibus.ru/arhiv/anthology/uspenskij/> (дата обращения 29.04.2015).

19. *Цой В.Р.* Группа крови [текст] / В.Р. Цой. – М.: Эксмо, 2008. – 318 с.

20. *Яцутко Д.* Ещё раз о стихотворении Николая Гумилёва «Заблудившийся трамвай» [Электронный ресурс]: Электронная статья / Д. Яцутко // Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений: сайт. – 06 ноября 2008. – Режим доступа: <http://gumilev.ru/about/11/> (дата обращения 29.04.2015).

УДК 821.161.1-2:785.16  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)63-8,446  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.81.31

**А. В. СНИГИРЁВ**

Екатеринбург

## **РОК-ЦИТАТЫ В ПЬЕСЕ БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ «ЖИДЫ ГОРОДА ПИТЕРА...»**

**Аннотация:** В статье рассматривается специфика и функциональность включения Стругацкими в текст пьесы «Жиды города Питера...» цитат из произведений русских рок-исполнителей. Особое внимание уделяется причинам использования рок-цитат в пьесе. В ходе анализа, включающего обращение ко всему творчеству писателей, автор приходит к выводу о значимости в данном произведении внешних факторов в использовании такого рода прецедентных текстов: маркировка эмоционального состояния эпохи и – одновременно – сознательная конъюнктурность с целью привлечения более широкого круга читателей.

**Ключевые слова:** братья Стругацкие, рок-цитаты, «Жиды города Питера...», пьеса.

**Сведения об авторе:** Снигирёв Алексей Васильевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского, иностранных языков и культуры речи Уральского государственного юридического университета.

**Контакты:** 620137, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Комсомольская, д. 21, к. 304; alex\_sengir@rambler.ru

**A. V. SNIGIREV**

Ekaterinburg

## **ROCK QUOTES IN STRUGATSKY BROTHERS' PLAY «JEWS OF PETERSBURG ...»**

**Abstract:** The article discusses the specifics and functionality of usage of quotes from the works of Russian rock bands by Strugatsky brothers in the text of «Jews of Petersburg ...» play. Particular attention is given to the reasons of rock passages usage in the play. During the analysis, which appeals to the whole creative work of writers, the author comes to the conclusion about the importance of external factors in this work in the usage of precedent texts: marking the emotional state of the era, and – at the same time – voluntary opportunistic in order to attract a wider range of readers.

**Key words:** Strugatsky brothers, rock quotes, «Jews of Petersburg...», a play.

**About the author:** Snigirev Aleksey Vasil'yevich, PhD of Philological Science, Associate Professor at Ural State University of Law, Department of Russian, foreign languages and culture of speech

Пьеса «“Жиды города Питера...” или Невесёлые беседы при свечах», написанная в 1990 году, стала последним, но отнюдь не итоговым произведением (на роль такового скорее претендует ненаписанная повесть «Белый ферзь») братьев Стругацких. Текст этот при всей своей жанрово-родовой неожиданности не стал экспериментальным, несмотря на то, что это была первая совместно дописанная пьеса, в нём прослеживаются как стандартные приёмы братьев Стругацких, так и любимые ими образы, например, еврея-трикстера или мещанина-резонера. Кроме того, как показывает анализ всего творческого наследия авторов, склонность к сценографичности и визуализации характерна для их рабочего процесса: очень часто братья прописывали и зарисовывали в черновиках расположение героев в комнате или другом пространстве, с удовольствием перерабатывали свои произведения в сценарии, некоторые фрагменты из других произведений написаны именно в рамках драматургических приёмов (например, диалог машин в «Улитке на склоне») и т.д.

Использование текстов песен (своих и чужих, в последнем случае зачастую без указания авторства) также характерно для прозы братьев Стругацких. Но именно в пьесе «Жиды города Питера...» первый и последний раз присутствуют цитаты из песен рок-поэтов (далее, для краткости – рок-цитаты). Таковых всего три, и они связаны с образами Сергея Кирсанова, младшего сына хозяина квартиры, в которой происходит действие. Вернувшись с работы в кооперативе вместе со своим другом, он запирается в комнате, и они слушают песни рок-исполнителей, которые становятся музыкальным фоном второй части пьесы. В ремарке авторы дают это следующим образом: «На самом пределе слышимости звучит фонограмма песен современных популярных певцов» [1, с. 326]. Данная ремарка даёт возможность понять, что писатели не являются специалистами в рок-музыке, потому как называют рок-музыкантов «популярными певцами», в то время как разделение на «рок» и «популярную музыку» (на сленге того времени – «попсу») являлось значимым и знаковым.

Борис Стругацкий, который посвятил много времени комментированию и разъяснению творчества братьев Стругацких, в интервью так отвечает на вопрос о рок-цитатах в пьесе: «Я не знаток рок-музыки и уж конечно не фанат, но знаю и люблю и Цоя, и Шевчука, и БГ. У меня сын – большой знаток и ценитель такой музыки, он меня понемножку приучил к ней и помог полюбить» [2, с. 421]. Как показывает анализ рок-цитат, источник знаний Бориса Стругацкого о рок-музыке был более чем компетентен – так, цитируется песня Юрия Шевчука «Предчувствие гражданской войны», написанная в 1988 году и записанная на студии в 1991 в рамках альбома «Пластун», который был выпущен только в 1995 году. Соответственно, если брат время написание пьесы – 1990 год (если точнее – апрель), то знакомство с этим текстом было возможно либо на концертном выступ-

лении, либо при прослушивании неофициальной записи такого выступления, а и то и другое скорее удел фанатов, чем массовых потребителей.

Всего в пьесе, как уже упоминалось, три рок-цитаты, каждая из которых сопровождается авторской ремаркой, связанной прежде всего с манерой исполнения рок-музыканта. Приведём все три рок-цитаты:

«В отдалении Гребенщиков стонущо выводит:  
Этот поезд в огне – нам не на что больше жать.  
Этот поезд в огне – нам некуда больше бежать.  
Это земля была нашей,  
пока мы не погрязли в борьбе...» [1, с. 326]

«Слышен сдавленный голос Виктора Цоя:  
Мы хотели пить – не было воды,  
Мы хотели света – не было звезды,  
Мы шли под дождь и пили воду из луж...  
Мы хотели песен не было слов.  
Мы хотели спать – не было снов» [1, с. 328]

«Слышно, как в отдалении играет музыка, и Юрий Шевчук хрипло кричит: «Предчувствие-е-е... гражданской войны!» [1, с. 330].

Обычно, включая в свои тексты песни, братья Стругацкие используют этот приём для усиления и/или раскрытия психологического состояния героя, так или иначе связывая стихотворные строки с внешним или внутренним сюжетом произведения, как, например, в «Хромой судьбе», когда Виктор Банев сочиняет и поёт под гитару песню В. Высоцкого «Подводная лодка».

Каково же соотношение рок-цитат и происходящего на сцене? Напомним кратко сюжет пьесы: герои получают повестки, в которых таинственная «спецкомендатура Эс А» предписывает им явиться на следующее утро с вещами и ценностями в определённые места в городе (прямой отсыл к событиям, происходившим в Киеве во время оккупации). И авторы показывают, как герои, являющиеся типичными представителями того или иного психо- или социотипа реагируют на эти повестки.

Рок-цитата из Б. Гребенщикова звучит в тот момент, когда хозяин квартиры, Кирсанов-старший, готовящийся к отправке по месту назначения, указанному в повестке, спрашивает у жены, чем занимается его младший сын, и та отвечает, что они с другом «Слушают музыку и играют в какую-то игру» [1, с. 326]. При этом сложившаяся в восприятии массового слушателя политическая гиперинтерпретация текста «поезд в огне» – это СССР – никак не связана с нарочито бытовым диалогом, как, казалось бы, должно было бы быть.

Рок-цитата из В. Цоя вообще звучит при пустой сцене – герои расходятся по комнатам собирать вещи.

Наконец, «Юрий Шевчук хрипло кричит» в тот момент, когда один из героев, Базарин, «стукач», звонит своему начальству и пытается найти у них защиту от «спецкомендатуры Эс А».

Как нетрудно заметить, рок-цитаты напрямую не связаны с тем, что происходит непосредственно на сцене. Можно предположить, что основное настроение всех трёх песен – предощущение беды, трагедии – созвучно происходящему на сцене, с общей атмосферой сгущения тревоги, которую пытаются создать авторы, отключая электричество, зажигая свечи и выводя в качестве вестника Чёрного Человека. Но всё в пьесе говорит совершенно о другом пласте отечественной культуры – фамилии героев (Кирсанов, Базарин), свечи и образ Чёрного Человека отсылают читателя / зрителя скорее к дореволюционной России, чем к СССР периода Перестройки. Рок-песни на этом фоне выглядят чужеродно, и уже в одной из первых постановок пьесы на сцене (1991 год, Театр на Малой Бронной, режиссер Лев Дуров) рок был заменён на классическую музыку.

Таким образом, предположение о том, насколько рок-цитаты соответствуют и поддерживают атмосферу пьесы, достаточно спорно.

Рок-цитаты возможно рассматривать как маркеры молодого поколения – Сергея и его друга Артура, которым не пришли повестки и которые совместными усилиями произносят монолог о «минуте добра», смеси идеи полного просветления и сатори. Но при этом идея свободы, искренности и чистоты этого поколения очень скоро разрушается: не сумев подкупить вновь пришедшего Чёрного Человека, Сергей и Артур избивают его (сцена избияния напоминает популярные в то время фильмы о восточных единоборствах с Брюсом Ли) до полусмерти. Таким образом, они оказываются не лучше других героев, а столь же мелкими и отвратительными в своей крысиной возне, со своими жалкими тайнами и желаниями. Вообще в пьесе положительные герои отсутствуют – даже Зоя Сергеевна, жена Кирсанова и мать Сергея, один из претендентов на положительный образ, таковой перестает быть после второго совместного монолога Артура и Сергея: «Мы вообще много о вас знаем. Может быть, даже всё...» [1, с. 339].

Итак, рок-цитаты не связаны с непосредственным действием на сцене, не поддерживают общую атмосферу, создаваемую в пьесе, роль их в качестве маркера нового поколения тоже под вопросом.

Так какова же причина включения рок-цитат в пьесу «Жиды города Питера...»? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо взглянуть на творчество братьев Стругацких в целом и на одну его характерную черту в частности. Братья Стругацкие всегда обладали потрясающим даром чувствовать запросы и вкусы читательской аудитории. Начав как типичные представители «фантастики ближнего прицела» повестью «Страна багровых туч», они сумели переключиться на более интересные и читабельные для конкретного времени темы. Так, в разгар эпохи «физиков и лириков» они выпустили «Понедельник начинается в субботу», в эпоху застоя – антибюрократическую «Сказку о тройке», во время перестройки

планировали написать и третью часть о приключениях полюбившегося всем Привалова в эпоху перемен. Такая же ситуация возникала и с цитатами. В сборнике «Полдень, XXII век» герои поют патриотические песни о звёздных странниках, чрезвычайно модных во времена космических достижений СССР, в момент популярности В. Высоцкого его песня вкладывалась в уста героя повести «Гадкие лебеди» и т.д.

Ремарки и оговорки авторов показывают, что рок-поэзия их мало интересовала, и они были знакомы с ней опосредовано (характерно, что в интервью Борис Стругацкий приводит имена только тех исполнителей, чьи рок-цитаты использованы в пьесе «Жиды города Питера...»), и больше никаких других имён не фигурирует ни до, ни после).

Можно предположить, что рок-цитаты в пьесе становятся скорее данью интересам и вкусам потенциального читателя, чем непосредственно частью текста, в чём-то аналогом скрытой рекламы, но только с обратной целью – привлечь к тексту интерес любителя рок-поэзии за счёт упоминания знаковых имен, а не популяризовать рок-поэтов через их цитирование в тексте.

Рок-цитаты в пьесе «Жиды города Питера...», если рассматривать их включение в произведение в контексте всего творчества авторов, скорее направлены на расширение аудитории читателей, привлечения к своему творчеству внимания подрастающего поколения. Возможно, если бы авторы имели возможность, как они зачастую делали, внести со временем изменения в текст, то вполне возможно, что звучала бы иная музыка и ремарки были бы иными, например: «В отдалении Лагутенко мяукающе выводит...» и «Сергей Шнуров хрипит...».

С другой стороны, обращение братьев Стругацких к рок-поэзии говорит не только о типе творческого мышления соавторов, одна из важнейших черт которого – мобильность, но и о значимости и знаковости рок-поэзии для того времени – ведь включены были именно они, а не «Ласковый май» или «Кар-мэн», звучавшие в 1990 году из каждого окна. И братья Стругацкие, как художники, всегда слышавшие свое время, услышали именно рок-поэтов, а не «популярных певцов».

#### **Литература**

1. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* «Жиды города Питера...», или Невеселые беседы при свечах [Текст] / А. Стругацкий, Б. Стругацкий // *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собрание сочинений. - М.: Текст, 1993. – Т. 1, дополнительный. – 383 с.

2. *Стругацкий Б. Н.* Интервью длиной в годы: по материалам оффлайн-интервью. [Текст] / Б. Н. Стругацкий – М.: АСТ, 2009. – 508 с.

УДК 821.161.1-192:785.16  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.81.31

**А. Н. ЯРКО**

Севастополь

## **ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ И ТЕКСТ БРОДСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «СПЛИН»**

**Аннотация:** В статье рассматривается Петербургский текст русской литературы и цитат из творчества И.А. Бродского в творчестве группы «Сплин» в аспекте их взаимодействия.

**Ключевые слова:** Петербургский текст, Бродский, Сплин.

**Сведения об авторе:** Ярко Александра Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы филиала МГУ им.М. В. Ломоносова в г. Севастополе.

**Контакты:** 99001, г. Севастополь, ул. Героев Севастополя, д. 7;  
mysunok@gmail.com.

**A. N. YARKO**

Sevastopol

## **PETERSBURG TEXT AND THE TEXT BRODSKY IN THE CREATION OF THE GROUP «SPLEEN»**

**Abstract:** The Petersburg text of Russian literature is extremely intertextual phenomenon, especially in rock-poetry. Joseph Brodsky's poetry is the mediator between «Spleen»'s works and The Petersburg text. The article is concerned to the cooperation of these systems: Brodsky's poetry, Vasiliev's poetry and the Petersburg text.

**Key words:** Petersburg text, Brodsky, Spleen.

**About the author:** Yarko Alexandra Nikolayevna, PhD of Philological Science, Associate Professor at MSU branch in Sevastopol, Department of the Russian Language and Literature.

Неоднократно отмечалось, что две особенности, присущие русской словесности – Петербургский текст русской литературы и высокая степень интертекстуальности, – являются неотъемлемыми чертами русского рока (как представляется, именно две эти темы пользуются наибольшей популярностью у исследователей от первых лет изучения русского рока [6; 7] до современных исследований [1; 3]). Тесное переплетение двух этих особенностей приводит к тому, что в русский рок Петербургский текст входит именно через творчество предшествовавших авторов. Рассмотрим в этом аспекте творчество группы «Сплин».

В песни группы Петербургский текст входит, начиная с первого альбома «Пыльная пыль», четвёртая песня которого написана на стихи Саши Чёрного «Под сурдинку». В песне описывается Васильевский остров:

Васильевский остров прекрасен, как жаба в манжетах.  
Отсюда, с балкона, омытый потоками солнца,  
Он весел, и грязен, и ясен, как старый маркёр.

В рамках альбома «Пыльная пыль» описание Васильевского острова, а также последующее описание неба над ним («Над ним углублённая просинь») соотносится с песней «Санкт-петербургское небо», находящейся на второй стороне альбома.

В обоих случаях небо осеннее:

Над ним углубленная просинь  
Зовёт, и поёт, и дрожит.  
Задумчиво осень последние листья желтит  
(«Под сурдинку»)

Здравствуй, осенняя площадь  
(«Санкт-петербургское небо»)

В обеих песнях – взгляд на Петербург из дома: «Отсюда, с балкона» («Под сурдинку»), «Пусть мой этаж не последний» («Санкт-петербургское небо»).

Песни «Под сурдинку» и «Санкт-петербургское небо» в рамках альбома могут быть рассмотрены как своего рода петербургская диалогия, в которой песни противопоставлены комическим и трагическим модусами, однако в сочетании с финалами, предполагающими возрождение после гибели (реальной или мнимой, временной): соединение с небом после падения с, пусть и не последнего, этажа, на город («Дай хоть немного свободы / Птицам, парящим в прицеле. / Им некуда будет лететь, / Если ты рухнешь на город <...> Пусть мой этаж не последний, / Скоро я буду с тобой, / Моё Санкт-петербургское небо») или выход весной из сундука («Посыпьте меня нафталином, / Сложите в сундук и поставьте меня на чердак, / Пока не наступит весна»). «...внутренний смысл Петербурга, самая глубочайшая идея его лежит именно в этой не сводимой к единству антитетичности и антиномичности – категорий, которые самое смерть кладут в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как её искупление, как достижение более высокого уровня духовности» [11, с. 5].

Так же соотносятся друг с другом и две песни с названием «Невский проспект» (первая из них включена в альбом «Фонарь под глазом», вторая – «Невский проспект (другая точка зрения)» – песня Дюши Романова, исполняемая Александром Васильевым на концертах, однако специфика функционирования «чужого» слова в рок-культуре позволяет рассматри-



вать её в контексте творчества группы «Сплин»), отсылающие к повести Н.В. Гоголя, тоже построенной на противопоставлении не только трагического и комического, но и романтического и обывательского. В «Невском проспекте» с альбома «Фонарь под глазом» и песне «Невский проспект (другая точка зрения)» изображены два противоположных Невских Проспекта, один из которых является концом жизни («Мы похоронены на Невском проспекте»), а второй – её возрождением («...мысли рождает весна <...> травы растут из земли»). Эта диалогия может быть рассмотрена и как вариант пессимистическо-оптимистической антиномии, и как линейный сюжет, герои которого уходят из города («Мы уходим подземным ходом / Туда, где снег и белей, и чище»), однако попадают снова на Невский проспект, но совсем другой: не зимний, сожжённый и наполненный порохом, готовым взорваться, а весенний, полный трав, разноцветной хвой, тысячи рек и любви<sup>1</sup>.

Ещё одна песня на альбоме «Фонарь под глазом», в которой есть элементы Петербургского текста, – песня «Частушки». В соединении с «Невским проспектом» в рамках альбома песня формирует ещё одну антиномичную диалогию: Петербургский текст воплощается в трагическом и комическом вариантах. Вместе с тем при всей противопоставленности диалогии являются целостностями, то есть представляют собой «смысловую структуру особой напряжённости», в которой «противоположности вводятся в единый текст, что как раз характерно для Петербургского текста» [11, с. 19].

В «Частушках» Петербург является отправной точкой, началом духовного пути: «Нелёгко путь от Питера до Мекки». Однако, помимо этого, своеобразным подключением Петербургского текста можно считать следующие строки:

Как хорошо два месяца не пить,  
Как хорошо любовью заниматься.  
Если с утра не закурить,  
То на фиг просыпаться?

В книге С.Д. Довлатова «Соло на IBM» последнее высказывание приписывается И.А. Бродскому:

Врачи запретили Бродскому курить. Это его очень тяготило. Он говорил:  
– Выпить утром чашку кофе и не закурить?! Тогда и просыпаться незачем! [4, с. 368]

«Соло на IBM» обладает некоторыми чертами сборника литературных анекдотов, в числе прочего – мифологизацией. Бродский мифологизируется в ней как гений, в то же время обладающий чертами простого человека, в данном случае – привычкой к курению. Фраза, на первый взгляд, при-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этой «диалогии» см. [1, с. 96–97; 5].

надлежащая трём разным авторам, при совокупном рассмотрении не принадлежит ни одному: Васильев использует фразу, приписываемую Довлатовым мифологизированному Бродскому. При этом цитата берётся из юмористической книги (пусть и не без элементов трагического).

Прежде чем перейти к следующей цитате из Бродского / Петербургского текста, остановимся на одной из особенностей группы «Сплин». «Фонарь под глазом» – альбом, с которого начинается относительная популярность группы, достигшая высшей точки после выхода следующего, «Гранатового альбома», успех которого был во многом связан с песней «Орбит без сахара». Ироническая песня о профанации, надуманности, неестественности девичьих переживаний была воспринята в прямом прочтении, как в рок-культуре уже было с песней группы «Nautilus Pompilius» «Взгляд с экрана». Марка жевательной резинки была расценена не как метафора замены истинных чувств фальшивыми (ср. Башлачёв: «Давай жевательной резинкой залепим дыры наших ран»), а как использование раскрученного бренда (как у «Nautilus Pompilius» – Ален Делон), что, в числе прочего, обеспечило песне столь высокую популярность. С этого момента, как минимум, одна из песен на каждом из выходящих альбомов становилась такого рода хитом: «Молоко и мёд» («Альтависта»), «Моё сердце» («25-й кадр»). В альбоме «Новые люди» такой песней стала песня заглавная. Лёгкая мажорная мелодия сочетается в ней с непритязательным, на первый взгляд, и позитивным вербальным субтекстом. После лёгких, мажорных куплета и припева музыка и исполнение меняются на более медленные, медитативные, что соответствует и вербальному субтексту: «Думают люди в Ленинграде и Риме, / Что смерть – это то, что бывает с другими, / Что жизнь так и будет крутить и крутить колесо. / Слышишь, на кухне замерли стрелки часов?» После этого песня возвращается к мажору: «Ну ничего-ничего, погрустит и забудет, / Через время появятся новые люди». Как видим, фрагмент выхода из заданной с начала структуры песни противоречит остальному тексту и в содержательном плане: вместо радости от процесса и результата производства новых людей – осознание того, что восприятие непрерывности жизни является иллюзией.

Фраза «Смерть – это то, что бывает с другими» – строчка из стихотворения И.А. Бродского «Памяти Т.Б.» [9, с. 228], точнее строчки, потому что фраза эта является последней строчкой четвёртого шестистишия и первой – пятого:

4

То-то они тут и спят навалом.  
Ибо природа честна и в малом,  
если дело идёт о боли  
нашей; однако, не в нашей воле  
эти мотивы назвать благими;  
смерть – это то, что бывает с другими.

Смерть – это то, что бывает с другими.  
 Даже у каждой пускай богини  
 есть фавориты в разряде смертных,  
 точно известно, что вовсе нет их  
 у Персефоны; а рябь извилин  
 тем доверяет, чей брак стабилен.

В песне цитата может быть интерпретирована и в прямом смысле – ‘люди везде и всегда думают, что они не умрут’, – и с подключением стихотворения Бродского – ‘люди везде и всегда читают Бродского’, однако следующая строчка – «что жизнь так и будет крутить и крутить колесо» – делает первое прочтение более вероятным. Вместе с тем у лирического героя Бродского тезис о том, что «смерть – это то, что бывает с другими», сомнений не вызывает. В песне же Васильева слова «думают люди <...>, что...» и строчка «слышишь, на кухне замерли стрелки часов» предполагают людское заблуждение по поводу непрерывности жизни. В творчестве группы «Сплин» «люди» – носители банального, примитивного, парадоксально-наивного мировоззрения: «Жили люди, жили. Жили, и не выжили. / Тянули люди жилы – жилы и не выдержали. / Жили. Не жалели. Пели. Обращались к Богу. / Дай пожить немного. Дай пожить ещё немного. <...> Господи, Ты лучше всех!» («Праздник»), «Много людей, много разных людей / в мире иллюзий. / Им всё равно: что летать, / что быть связанным в узел. / Ждут Рождества и боятся прихода зимы» («В мире иллюзий») – в последнем случае для нас важным оказывается как заглавие песни, о чём ниже, так и то, что начинается она словами «Тик-так».

Вернёмся к песне «Новые люди». Строчка «Жизнь так и будет крутить и крутить колесо» перекликается с двумя другими песнями группы «Сплин». Первая – песня с «Гранатового альбома» «Катись, колесо!». В её соединении с рассматриваемой строчкой из песни «Новые люди» актуализируется значение колеса как знака вечного повторения жизни. Однако при таком прочтении восприятие его в песнях оказывается различным, что, в числе прочего, определяется и носителями этого восприятия. «Люди в Ленинграде и Риме» актуализируют момент непрерывности своей жизни, уверены в ней, тогда как лирического субъекта песни «Катись, колесо!» утомила её повторяемость: «Те же знакомые люди, / Всё те же портреты на фоне, / Мне хочется новых иллюзий, / Хочется новых симфоний, / Хочется выпить по двести / С проходим, / А в сводках последних известий / Те же знакомые рожи». В надоевшем прошлом – люди («люди», «портреты», «рожи»), в желаемом «новом» – «иллюзии», «симфонии», «выпить по двести» (пусть их хочется выпить с «любым случайным прохожим», но он должен быть «любым» и «случайным»), то есть то, что позволяет уйти от реальности: искусство, алкоголь и иллюзии, которые в контексте альбома

«Обман зрения», целиком построенного на несоответствии (вынужденном или намеренном) действительности и человеческого взгляда на неё, могут быть рассмотрены как самообман (ср., например, «В мире иллюзий»), одним из вариантов которого является вера в то, что «жизнь так и будет крутить и крутить колесо» (Бродский: «...И, значит, остались только / Иллюзия и дорога» («Пилигримы» [8, с. 21])). Избавление от повторяемости жизни через уход в мир иллюзий в контексте «Гранатового альбома», изобилующего не ярко выраженными галлюциногенными мотивами («Мария и Хуана», «Люся сидит дома» (ЛСД), «Джим», посвящённая Джиму Моррисону, и др.), актуализирует и значение колеса как наркотической таблетки. При таком прочтении колесо является метафолой: уход в мир иллюзий (колесо как знак наркотических веществ) способен избавить от повторяемости жизни (колесо как знак непрерывности и однообразия).

В песне «Новые люди» эксплицированного лирического субъекта нет, есть «люди» – новые и те, что в Ленинграде и Риме, – и кто-то, кто «погрустит и забудет». Им и принадлежит в песне точка зрения о том, что жизнь движется непрерывно. Противоположную точку зрения представляют имплицитный лирический субъект и имплицитный адресат, – те, кто может расслышать, что «замерли стрелки часов» (метонимия времени через элементы часов очень частотна в творчестве Бродского: «...и время вертит / Свой циферблат в его душе», «И стрелки крутятся небыстро» («Петербургский роман» [13, с. 53, 55]), «Теперь исчезли стрелки на часах» («Огонь, ты слышишь, начал угасать...» [9, с. 199]), «Но всё равно твой календарь столь тесен, / Что стрелки превосходят циферблат» («Неоконченный отрывок» [9, с. 96]) и др.). В системе две песни представляют собой три точки зрения на колесо жизни: «Жизнь так и будет крутить и крутить колесо» и «Через время появятся новые люди» («люди»); время уже остановилось, просто люди этого не замечают / не хотят замечать (лирический субъект песни «Новые люди» и его адресат); жизнь является повторением одного и того же, единственный способ от этого избавиться – уйти в мир иллюзий / искусства / алкоголя (наркотиков), поэтому – «Катись, колесо, отсюда – и всё».

Подобному прочтению способствует ещё одно колесо в творчестве группы «Сплин» – строчка из «Петербургской свадьбы» Александра Башлачёва. Включённая в альбом «Обман зрения», песня объединяет Александра Башлачёва, Петербург и группу «Сплин» – у всех троих день рождения 27 мая. Песня сохраняет стихи Башлачёва, музыка же написана Александром Васильевым.

В песне есть только одно вербальное изменение:

Башлачёв  
Усатое «ура» чужой недоброй воли  
Вертело бот Петра  
*в итурвальном колесе*

Васильев  
Усатое «ура» чужой недоброй воли  
Вертело бот Петра, *как белку* в колесе

Изменение актуализирует более универсальный смысл песни, песня оказывается не о Петербурге, крутящемся в управлении усатого «ура» чужой недоброй воли, а о цикличности, бессмысленности и трудности этого «пути», запущенного всё тем же усатым «ура», однако остающегося таким же при любом правителе (немаловажную роль здесь играет и клишированность использованного сравнения). Значимость вербального изменения формируется не только его единственностью, но и выделяется исполнителем интонационно. Нас же в данном контексте интересует то, что в совокупности трёх упоминаний – «Катись, колесо!», «Жизнь так и будет крутить и крутить колесо», «Как белку в колесе» – колесо в творчестве группы «Сплин» связано с цикличностью, непрерывностью, повторяемостью жизни, однако восприятие этих её качеств оказывается разным: если башлачёвский текст предполагает инициацию начала движения «усатым “ура”», если в «Новых людях» о том, что колесо будет крутиться всегда, думают только «люди в Ленинграде и Риме», а лирический субъект и адресат знают, что это не так, то в «Катись, колесо!» лирический субъект сам требует от колеса, чтобы оно катилось отсюда, самостоятельно пытаюсь выйти из бессмысленного круговорота жизни.

Важную роль играет и то, где именно люди думают о том, что смерть – это то, что бывает с другими. «Ленинград» – топоним, обозначающий не только место, но и время с 1924 г. по 1992 г. В творчестве группы «Сплин» он употребляется ещё дважды: в песне «Ленинград–Амстердам» и в «Песне на одном аккорде» («Я родом из Советского Союза, родом я из Ленинграда»). Во втором случае тождество приведённых предложений позволяет рассмотреть Ленинград как уточнение, как часть Советского Союза. Несколько сложнее обстоит дело с песней, каждый куплет которой заканчивается строчкой «В небе летит самолёт “Ленинград–Амстердам”». На первый взгляд, в остальном тексте представлена банальная, рутинная советская жизнь, с башенным краном, папой, несущим домой картошку, бабушкой, вяжущей носки, и всё теми же «людьми», смеющимися, размахивающими руками, танцующими и «поднимающими сто грамм». При таком прочтении Амстердам оказывается противопоставленным не просто России, а именно Советскому Союзу за счёт употребления топонима «Ленинград». Вместе с тем Амстердам в современной культуре часто употребляется как город, в котором легализована марихуана. При такой трактовке самолёт «Ленинград–Амстердам» – возможность уйти от реальности в мир наркотического опьянения. Последний куплет песни звучит так:

Жизнь представляется мне заводной каруселью,  
Что будет крутиться, пока кто-то дёрнет стоп-кран.  
Там, за июньским дождём, за февральской метелью,  
В небе летит самолёт «Ленинград–Амстердам».

В отличие от людей в Ленинграде и Риме, лирический субъект этой песни осознаёт конечность жизни. Если рассматривать и Амстердам, и колесо из песни «Катись, колесо!» как метафору наркотиков, то выход из однообразия жизни героини песен видят в одном и том же. Что же касается топонима «Ленинград», то он в обоих случаях маркирует советскую эпоху.

Если в творчестве группы «Сплин» топоним «Ленинград» оказывается связанным с предыдущей эпохой, то обратная ситуация оказывается в творчестве Бродского, для которого «Ленинград» был немаркированным топонимом, в отличие от «Петербурга», связанного с эпохой, предшествовавшей Бродскому.

В песне «Новые люди» Ленинград соединяется / противопоставляется Риму, за которым в культуре закреплено определение «Вечный Город». Таким образом, общность заблуждения для всех людей определяется не только объединением двух различных мест, не только объединением двух различных эпох, но использованием двух топонимов, один из которых связан с определённым временем, а второй претендует на вневременность. Подобное соединение, как представляется, нивелирует категорию времени как таковую – категорию, столь важную в творчестве Бродского, причём нивелирует через упоминание двух городов, тогда как, по замечанию О. С. Горелова, «Город для Бродского вписан в тематический ряд не Времени, а Языка» [2, с. 29], «усиливается время и *как бы* замещает собой позицию ‘город’» [2, с. 30].

Если город на Неве имеет, как минимум, три топонима для своей номинации, то Рим ограничивается одним и для обозначения античного Рима, и для обозначения Рима современного, и для обозначения Вечного Города. В творчестве Бродского Рим бывает не только античным («Римские элегии» [10, с. 227], «Письма римскому другу» [10, с. 10] и др.), но и вечным («Письмо в бутылке [9, с. 68]»).

Частотность «Ленинграда», «Рима» и «смерти» в творчестве И. А. Бродского приводит к пересечению этих мотивов: «На Васильевский остров я приду умирать» («Стансы» [8, с. 209]), «Покуда ещё можно на конверте / Поставить “Ленинград” вместо смерти» («Ну как тебе в грузинских палестинах?» [9, с. 350]), «Потому что в смерти быть, в Риме не бывать» («Отрывок») [9, с. 100].

Вместе с тем Ленинград и Рим – города, имевшие большое значение не только в творчестве, но и в биографии Иосифа Бродского (что оказывается важным в контексте песни «Частушки», отсылающей к биографическому мифу Бродского). Ленинград здесь оказывается столь же амбивалентен, сколь и Петербург в Петербургском тексте русской литературы: родной город, так и не ставший городом ни смерти, ни погребения; город, подаривший главную любовь жизни, и город погубивший (бегство Бродского из Ленинграда, возвращение из-за любви и арест; газета, в которой был напечатан фельетон, положивший начало травле, называлась «Вечерний Ленинград»). Рим же в биографии Бродского – это прежде всего мечта

основать в Риме Русскую Академию. В таком аспекте Ленинград может быть рассмотрен как город, уничтожающий русскую культуру (сюда можно добавить и постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», запрещавшее публиковать учителя Бродского Анну Ахматову), а Рим – как город, эту культуру сохраняющий, и тогда нивелируются в единомыслии о том, что смерть – это то, что бывает с другими, два противоположных подхода к культуре.

Песня «Новые люди» может быть рассмотрена как один из вариантов решения важной для Бродского проблемы смерти, на первый взгляд, через рождение новых людей, причём воплощённое на характерном для Бродского маргинальном уровне, однако часть с цитатой по-другому воплощает проблемы смерти и времени: времени нет (Ленинград и Рим, «на кухне замерли стрелки часов»), есть только люди, которые думают, что жизнь вечна, а смерть – это то, что бывает с другими.

В альбом «Черновики» входит песня «Конец прекрасной эпохи», написанная на стихи И. А. Бродского. Речь в песне идёт об империи, а имперские мотивы в русской литературе, начиная с «Медного всадника» А. С. Пушкина, связываются с Петербургом. С Петербургом, «Медным всадником», Пушкиным и концом империи связана и «Петербургская свадьба» А. Н. Башлачёва, включённая, как уже отмечалось выше, в альбом группы «Сплин» «Обман зрения».

Подключение творчества другого автора может происходить не только за счёт вербального субтекста, но и за счёт автометапаратекста. Так, выступление на «Нашем Радио» по поводу альбомов «Резонанс Ч. 1» и «Резонанс Ч. 2» (В.Н. Топоров назвал Петербургский текст резонансным пространством [11; с. 66]), как и первую часть альбома, Васильев закончил «Подводной песней», сопроводив её рассказом о том, что песня основана на легенде, позаимствованной автором у Соломона Волкова: «Это песня о легенде. Легенду вычитал у Соломона Волкова, о том, что Санкт-Петербург рано или поздно уйдет под воду в результате наводнения. Эта песня о том, как он прекрасен под водой». Волков известен как друг Бродского, автор книги «Диалоги с Иосифом Бродским» и документального фильма «Прогулки с Бродским». Отсылка была бы не столь очевидной, если бы несколько дней спустя на концерте в Олимпийском Васильев не повторил такую же презентацию песни, на этот раз обозначив Волкова как друга Бродского. Значимость подобного включения Бродского в «Резонансы» актуализируется не только сильной, хоть и маргинальной (при всей парадоксальности подобного определения) позицией упоминания Бродского, но и тем, что оно включает альбомы в Петербургский текст русской литературы. Во-первых, в «Подводной песне» однозначной отсылки к какому-то определённом городу нет, есть просто «город». Указанные автометапаратексты позволяют рассмотреть как Петербург и остальные «города» в «Резонансах» («Помолчим немного», «Оркестр», «Исчезаем в темноте»). В этих песнях есть и другие указания на Петербург («Вот и лучших

на свете друзей пустые автомобили, / У знакомых **парадных** как вкопанные стоят» (номинация подъезда «парадным» считается особенностью Петербургской культуры), «Мой город сохранил лицо, / Прорвал **блокадное** кольцо»), подключение Петербургского текста через Волкова-Бродского актуализирует эти элементы. Во-вторых, такое неочевидное включение в Петербургский текст коррелирует как с другими, подобными ему, например, с песней про всадника из меди, названной просто «Всадник», так и с более очевидными, пусть и очень разными: «Родом я из Ленинграда» или «Здравствуй, мой город, знакомый до слёз» («Я вернулся в свой город, знакомый до слёз» – первая строчка стихотворения О. Э. Мандельштама «Ленинград»).

Итак, Петербургский текст присутствует в творчестве группы «Сплин», начиная с первого альбома, и, начиная с первого же альбома, оказывается связан с «чужим» словом, что является неотъемлемой чертой Петербургского текста. Главная особенность использования «чужого» слова группой, по сравнению с предшествующей традицией, – использование творчества рок-поэтов (Александр Башлачёв, Дюша Романов). Однако, начиная с «Частушек» и заканчивая «Подводной песней», Петербург в творчество Васильева входит прежде всего через текст Бродского. Специфика же рок-поэзии позволяет художественным системам взаимодействовать на разных уровнях: от прямых цитат до элементов реальной или мифологизированной биографии и от вербального субтекста до автометапаратекста.

В заключение приведём один интересный факт. Две песни в исполнении Васильева – «Бездыханная лёгкость моя» и «Письмо» – реципиентами приписываются Бродскому<sup>1</sup>. Первая из них известна только в концертном исполнении и воспринимается как эксклюзивная запись эксперимента. Вторая входит в альбом «Сигнал из космоса». То, что нигде нет формальных указаний на принадлежность стихов Бродскому, не останавливает слушателей от приписывания их ему. Песня «Письмо» является типичным произведением Петербургского текста русской литературы с указанием на географические объекты и достопримечательности Петербурга (Балтийский залив, всадник), линейностью («не видела ты волшебства этих линий»), соединением воды, песка и камня («Вода, до которой приятно коснуться руками, / Песок, на котором рассыпаны камни»). Как видим, диалог двух художественных систем оказывается столь продуктивным, что имеет тенденцию к расширению в рецепции и помимо воли авторов; и продолжается этот диалог, прежде всего, через Петербургский текст русской литературы.

### Литература

1. *Волошин П. А.* Петербургский текст в песнях Бориса Гребенщикова и Александра Васильева [Текст] / П. А. Волошин // Вестник РГГУ – М., 2015. – С. 93–99.

---

<sup>1</sup> См.: <http://letra-de-canciones.com/canciones/show/1592453/splin/letras-y-traducciones-de-cancion-bezdyhannaya-legkost-moya-stihi-i-brodskogo> или <http://treefolk.beon.ru/44169-694-iosif-brodskii-quot-bezdyhannaja-legkost-moja-quot.zhtml>



2. *Горелов О. С.* Роль Петербургского текста в художественной концепции И. Бродского [Текст] / О. С. Горелов // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2010. - № 22. (203). - Филология. Искусствоведение. - Вып. 46. - С. 29–31.

3. *Данилова Н. К.* Художественные взаимодействия рок-поэзии с классикой и современностью [Текст] / Н. К. Данилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст - Екатеринбург, Тверь, 2014. – Вып. 15. - С. 207–213.

4. *Довлатов С. Д.* Соло на IBM [Текст] / С. Д. Довлатов // Довлатов С.Д. Собрание сочинений в 4 т. - СПб., 2000. - Т. 4.

5. *Друмп К. Р.* Диалогия группы «Сплин» «Невский проспект» [Текст] / К. Р. Друмп // Материалы Научной конференции «Ломоносовские чтения» 2015 года и Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2015». - Севастополь, 2015. - С. 264.

6. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1998. – Вып. 1. - С. 49–56.

7. *Логачёва Т. Е.* «Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука – новая глава Петербургского текста русской литературы» [Текст] / Т. Е. Логачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1998. – Вып. 1. - С. 57–71.

8. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. - Т. 1. - СПб., 2001.

9. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. - Т. 2. - СПб., 2001.

10. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. - Т. 3. - СПб., 2001.

11. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. [Текст] / В.Н. Топоров. - СПб., 2003.

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Ш318.5+Ш33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Е. Б. ТОЛОК**

Кемерово

**ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛИЗАЦИИ  
В АЛЬБОМЕ ГРУППЫ «АУКЦИОН»  
«В БАГДАДЕ ВСЁ СПОКОЙНО»**

*Аннотация:* Данная статья посвящена исследованию особенностей циклообразования в альбоме группы «Аукцион» «В Багдаде всё спокойно». Мы обращаемся к рассмотрению вербальной составляющей, объединяя композиции цикла на основании тождественности тематики и таких характеристик, как общность образа лирического субъекта, единый пространственно-временной контекст, целостный метасюжет.

*Ключевые слова:* Цикл, лирический субъект, трикстер, гротеск, сюжет, маска, иллюзорность.

*Сведения об авторе:* Толоч Евгения Борисовна, выпускница Кемеровского государственного университета.

*Контакты:* 650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6, evgenija-tolok@rambler.ru

**E. B. TOLOK**

Kemerovo

**FEATURES OF CYCLIZATION  
IN THE ALBUM OF GROUP «AUCTION»  
«V BAGDADE VSIO SPOKOINO»**

*Annotation:* This article is devoted to the researching of the features of cyclization in the album of the group «Auction» «V Bagdade vsio spokoino». We turn to the consideration of a verbal component, combining compositions in the cycle based on the identity of themes and characteristics such as figure of the lyrical person, a common area-time context, common story.

*Key words:* Cycle, lyrical person, trickster, grotesque, story, the mask, illusion

*About the author:* Tolok Evgenia Borisovna, graduate of the Kemerovo State University.

Для рассмотрения особенностей циклизации был выбран альбом группы «Аукцион» «В Багдаде всё спокойно» 1989 г., который, с нашей точки зрения, является показательным для рассмотрения особенностей циклизации в рок-поэзии. Цикл состоит из восьми композиций, выстраи-

ваемых определённым образом, призванным показать путь, становление и изменение лирического субъекта.

Для нашего исследования альбом необходимо определять как цикл, то есть «группу произведений, составленную и объединённую самим автором по тем или иным принципам и критериям (жанры, тематика, сюжеты, персонажи, хронотоп) и представляющую собой своеобразное художественное единство» [2; с. 292-293]. Важными циклообразующими компонентами являются также музыкальный и перформативный, но в данной статье мы обратимся к рассмотрению именно вербальной составляющей, опираясь на тезис Д. И. Иванова о том, что поэтический текст целиком управляет выше обозначенными компонентами [3]. Композиции цикла можно объединить на основании тождественности тематики и таких характеристик, как:

- общность образа лирического субъекта;
- единый пространственно-временной контекст;
- целостный метасюжет.

В представленной статье мы обратимся к последовательному рассмотрению данных характеристик.

*Гротескно-фантастический мир.* Художественный мир цикла тесно связан с поэтикой гротеска, так как пространство, в которое попадает лирический герой, является ирреальным, образованным нагромождением различных образов. Хотелось бы отметить и такие особенности художественного мира цикла, как неразличение времени, смешение религий и верований, природного и индустриального.

В качестве иллюстрации обратимся ко второй песне альбома – «Банзай», представляющей воплощенный образ гротескно-фантастического мира, в котором сосуществуют совершенно разные и необъяснимые понятия и существа.

Пространство представлено природным пейзажем, а именно горой Фудзиямой, являющейся своеобразным центром гротескно-фантастического мира. В культуре Японии – это священное место, восхождение на которое хоть раз в жизни должен совершить каждый японец. В данном случае нам необходимо обратиться к мифологическому подтексту. Фудзияма выступает олицетворением мировой горы. «Г. находится в центре мира – там, где проходит его ось (axis mundi). Продолжение мировой оси вверх (через вершину Г.) указывает положение Полярной звезды» [7]. В данной композиции вокруг горы происходит всё движение фантастического мира: связь верхнего и нижнего пространств, быт и культура земледельцев, связь времён, а именно настоящего и прошлого («Завещали на века мирный труд отцы»<sup>1</sup>). Значение образа мировой горы мы можем подкрепить и присутствием в композиции «южной звезды», которую можно связать с реальной звездой – Сигма Октанта находится недалеко от

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты группы «АукцЫон» цитируются по [5].

южного полюса мира, а значит, в южном полушарии она выполняет функцию Полярной звезды, часто её и называют южной полярной звездой.

По всему тексту песни мы наблюдаем различные отсылки к быту, языку, нравам востока («дзянь-пастух», «хлопок», «рис», «река Хунцы», «южная звезда»). Но хотелось бы отметить обозначенный выше факт синтеза культур – перед нами мир востока, но в него вплетаются черты других культур, в частности американской, европейской («агро-твист», «авангардист», а такие сочетания как «хлопкороб и тракторист», «мать-земля», «Фудзи-мать» отсылают скорее к культуре русской). Перед читателем/слушателем открывается перспектива страны Востока, страны эклектичной, вобравшей в себя различные черты, совершенно не похожей на пространство индустриального мира.

На примере третьей композиции – «Водяная дисциплина» можно показать и такое свойство художественного мира, как неразличение времени, мотив повторения, цикличности. Если вначале временное членение присутствует, то далее мы понимаем, что его не существует. Герой замкнут в этом пространственно-временном континууме, его день – это «день сурка», повторяющийся каждый раз заново. Само словосочетание «бреду по песку» указывает на беспечность, тщетность пути; а песок как раз является символом временной потерянности, бесконечности. Итогом становится то, что он (лирический герой) никак не может добиться своей цели («Опять случилось то же, что и вчера. / Я опоздал, опоздал, опоздал к роднику...»). Эти мотивы прослеживаются по всему циклу, особенно ярко выходясь в «Тоске», о чём мы будем говорить далее.

**Лирический субъект.** Лирический герой цикла является гротескным субъектом, объединяет в себе признаки героя и трикстера, а также важным для создания его образа является использование маски, которая способствует введению различных персонажей и ситуаций в цикл.

В первой композиции для того, чтобы проникнуть в новое пространство, лирический субъект должен измениться. Сравним две строки из первой и третьей строф: «Я – шар» и «Верхнее я – шар... / Нижнее я – куб». Меняется сам внешний вид, форма, что соотносится с поэтикой гротеска, обозначающей гротескное тело как становящееся. Шар – это нечто неустойчивое, не имеющее граней, чтобы остановиться, твёрдо стать на поверхность. Изменение в куб свидетельствует о том, что лирический субъект начинает занимать более прочную позицию, прикрепляется к новому для себя месту. Оно происходит сверху вниз, сообразно положению лирического субъекта, находящегося внизу, а также движению в композиции.

Гротеск тесно связан с поэтикой абсурда, то есть «разрушением в художественном тексте логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых» [6]. Лирический герой альбома абсурден сам по себе. Он примеряет различные маски в разных композициях альбома. По мнению М.М. Бахтина, «маска связана с перехода-

ми, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе её лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм <...> Нужно отметить, что такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т.п., являются по своему существу дериватами маски» [1; с. 12-13]. Именно такие маски надевает лирический субъект, каждый раз новые, способствующие осмеянию мира и самоосмеянию, что подкрепляется спецификой исполнения и перформативным компонентом при озвучивании песен. Это незавершённый герой в постоянном становлении и изменении. В цикле он предстаёт во всевозможных воплощениях: одинокий паломник, воин-земледелец, мелкий чиновник, одинокий мужчина, Карлик-Нос и т.д.

Герой альбома – это герой и трикстер в одном лице. Там, где герой проявляет серьёзность, трикстер – игру, стёб. Соединяясь в одном, они не могут существовать отдельно. Это абсурдная личность, которая, серьёзно реагируя на происходящее, при этом и смеётся сама над собой («Водяная дисциплина» и «Карлик-нос»). Но также следует упомянуть, что в современных произведениях нельзя провести чёткой границы между героем и трикстером, поэтому мы говорим о некоем слиянии этих двух ипостасей в лирическом субъекте альбома «В Багдаде всё спокойно».

Марионеточный мотив, присущий лирическому субъекту альбома, особенно ярко проявляется в последних песнях («Колдун», «Тоска»), выявляя тщетность пути и поисков героя («Я молил о счастье. / Крик мой канул в Лету»). Ещё в первой композиции можно отметить положение героя, который находится внизу («Я один внизу»), а некто наблюдает за ним из некоего «надпространства» – сверху. Лирическим субъектом управляет какая-то неведомая сила, которая оказывается больше лирического героя, лишает его свободы как физической, так и духовной. «В романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы <...> Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы» [1; с. 12-13]. Данное положение мы можем проиллюстрировать и всей спецификой альбома «В Багдаде всё спокойно», где лирический герой, стремившийся к соединению с новым миром, терпит крах, понимая, что над ним властвуют определённые силы, перед которыми он бессилён («Колдун»). Заключительная песня – «Тоска», развенчивающая представление о существовании мира, и вовсе наводит на мысль о существовании некоего демиурга-творца, который строит иллюзорные миры.

Категория иронии чрезвычайно важна для характеристики лирического субъекта «АукцѼна», так как определяет его отношения с окружающим миром и к миру как таковому. В нашем исследовании иронию лучше всего рассматривать в совокупности со звучанием. Однако цель данной статьи всё же состоит в рассмотрении именно вербальной составляющей. Скажем только о специфике категории иронии, выражающей непричастность «я» всему внешнему миру или же его осознанное неприятие. Кажет-

ся, что лирический герой цикла стремится к единению с таинственным миром, но воспринимая лирического субъекта, не стоит забывать, что перед нами трикстер, являющийся пародией на героя, связанный с эксцентричными проявлениями. Он кружит, юлит, юродствует, превращая нештучные ситуации в смехотворные. Лирический субъект «АукцЫона» не так серьёзен. Это шут, юродствующей интонацией сообщающий о проблемах и бедствиях. Многочисленная эклектика образов, несурзаца между ситуациями и их содержанием, нагромождение музыкальных жанров и мотивов – это и есть ирония, насмешка над действительностью, самим собой и воспринимающим субъектом.

**Метасюжет.** При рассмотрении метасюжета нам представляется важным подробно остановиться на первой и последней композициях, чтобы показать начало и итог пути лирического субъекта.

Первая песня альбома, «Путь в Джинистан», является отправной точкой, которая помогает зрителям/слушателям проследить путь и изменение лирического субъекта, происходящее по ходу всего альбома. Перед читателем/слушателем возникает одинокий странник, решившийся на простое и опасное странствование для достижения определённой цели.

Пространство песни составляет важную организующую роль. Это путешествие, которое герой совершает реально и метафизически. Он находится в ограниченном враждебном пространстве: «Путь в Джинистан / Труден – я устал. / Красные цветы / Среди скал». Венок из красных цветов, напоминающих капли крови, в данном тексте выступает в роли тернового венца, отсылающего к мученическому началу. А необходимость отвести удар говорит о том, что лирическому субъекту приходится защищаться; то новое пространство, в которое он хочет проникнуть, принимает его враждебно.

Своим заявлением: «Я хочу поставить крест на своей судьбе», лирический субъект демонстрирует желание покончить с прошлой жизнью, то есть пережить своего рода смерть для достижения какого-то иного состояния. Это соображение мы можем подтвердить третьей строфой, в которой лирический герой совершает обряд инициации: «С чаши весов / Пью святой нектар, / Верхнее я – шар. / Три лепестка / Между сжатых губ, / Нижнее я – куб». Распитие напитка, а также лепестки на губах связаны с обрядовой стороной, точнее, с обрядом инициации. Символика весов («С чаши весов / Пью святой нектар») отсылает к состоянию переходности, так как во многих культурах весы – символ равновесия, на которых по окончании жизненного пути взвешивались положительные деяния и грехи, на основании чего принималось решение о дальнейшей (загробной) судьбе. Следовательно, можно обозначить путешествие лирического героя как дорогу в мир иной.

После совершения обряда меняется оппозиция «свет – тьма»: теперь лирический герой просит осветить путь, который раньше был во мраке. Перед ним должно открыться некое пространство, куда он собирается проникнуть для совершения своего паломничества.

Хотелось бы отметить диалогичность этой композиции, где не только лирический герой, но есть и своеобразные зрители/слушатели. Перед нами словно сцена, с которой говорит герой, обращаясь к зрителям: «Не включайте свет, / Лучше ждать во тьме, / Не вставайте с мест, / Не мешайте мне». Есть некое место, откуда зрители наблюдают представление, а фраза про свет позволяет провести аналогию с театром или кинотеатром – зритель становится соучастником действия. Первые два стиха финальной строфы («Осветите путь, / Пусть увидят все») подкрепляют это соображение приглашением лирического субъекта к наблюдению за его судьбой.

Вторая песня альбома – «Банзай» представляет непосредственно гротескно-фантастический мир, о чём мы говорили ранее. В ней обозначается пространство, где будет разворачиваться путь лирического субъекта. А появление в припеве местоимения «мы» говорит о приятии лирического субъекта в новый мир.

В «Водяной дисциплине» представлен тот же лирический субъект, бежавший из своего мира в чудесный край, но в новом обличье. Это описание быта персонажа в новом для него месте, которое оказывается не таким уж идиллическим. Происходит постепенное «одичание» героя, его поэтапное перевоплощение. Здесь он ещё несёт на себе печать покинутого мира: способен быть пунктуальным, точным («Я встал сегодня ровно в восемь утра», «Я на прямую вышел в десять ноль-ноль»); его внешний вид – вид городского человека, который выглядит нелепо в этом пространстве («Я надеваю пенсне, я поправляю манжет», «сменил портянки /...поправил смокинг и поставил бидон на плечо»). Абсурдное наполнение композиции проясняется, если посмотреть на песню с иной стороны. Лирический герой – это человек, покинувший свой мир, пытающийся приспособиться к новому, но в нём сохраняется одна, очень значимая черта индустриального мира – бюрократизм. Находясь в новом пространстве, он продолжает вести себя сообразно былому существованию – его песня – это отчёт. Как мелкий чиновник он замученным голосом в форме жалобы или служебной записки передаёт происходящее, объясняя некой инстанции причины своей неудачи. Поэтому в песне появляется точное время, точный путь, внешний вид героя, совершенно не соответствующий местности. Лирическому субъекту сопутствуют видения, миражи, отсылающие нас к миру цивилизации, каким-то офисным элементам («Вдруг вижу – точит на бархане мужик карандаш»). Это будто воспоминания героя, прорывающиеся из мира, покинутого им.

«Одинокий мужчина» продолжает изменение героя. Эта песня – своеобразный переломный момент, так как в ней последней звучат воспоминания о прежнем мире («А теперь я всё забыл»). Лирический герой говорит о своей слабости, усталости («Потерял возможность сделать смелый шаг, / Не перестроиться никак»).

Пятая песня – «Жертвоприношение» описывает принесение жизни человека в жертву, как обычное дело, тем самым показывая нелепость проис-

ходящего. Мир Востока, главной ценностью которого была нефть, лишается последнего. «Жертвобригада», соотносимая с «партбригадами» советского времени, призвана подчеркнуть абсурдность происходящего, развенчать образ идиллической страны, куда спасается бегством лирической героини.

«Карлик-нос» – в ещё большей степени опровергает образ идиллической страны, так как представляет собой место, в которое может проникнуть война. В композиции представлена бессмысленность деятельности племени, которое пытается вырастить части тела (что ещё раз отсылает к гротескной телесности). Сами размышления сказочного героя представлены абсурдно и комично.

Седьмая песня – как мы говорили выше – изображает крах исканий лирического субъекта, который оказывается заперт в иллюзорной стране («Где выход – я не знаю. / Кто запер клетку? / Открой, я заклиная»; «Края могилы. / Я пойман в эту клетку»).

Завершающая цикл песня «Госка» – итог пути лирического субъекта. Перед читателем/слушателем возникает некий город, действительное существование которого оказывается под вопросом. «Город на песке, город из песка» – воплощает образ игрушечного замка, построенного кем-то. Эта композиция – окончательное развенчание образа гротескно-фантастического мира, насмешка над лирическим героем в связи с его (мира) эфемерностью. Здесь нет ничего реального («Эти башни и стены, / Бани, нацмены, / Люди и облака – / Из песка»). Также появляется оппозиция «свое/чужое» – «Ветер перемен, шаг не в пол-ноги, / Не для этих стен, а для других», – которая отсылает нас к первой композиции, где был «чужой» мир, из которого пришёл сам лирический герой, и «свой» – мир Джинистана, в который он так мечтал проникнуть. Карантин, длинные стены создают образ замкнутого мира.

Жёлтый цвет сопутствует почти всем образам, раскрывая свою негативную символику. Если говорить о Востоке, то у некоторых народов Азии жёлтый является цветом траура, скорби, печали. Везде, где жёлтый цвет выступает в негативном аспекте, он связан с болезнью и смертью» [4] («Жёлтый карантин – на века»). В рассматриваемой композиции все образы связаны с этим цветом.

Также хотелось бы отметить мотив иллюзорности, имеющий циклообразующее значение для альбома, что можно продемонстрировать последней песней. Иллюзорность как таковая связана с категорией игры, игры автора с читателем.

«Госка» разрывает представление о какой-либо реальности мира. Теперь перед читателем/слушателем «игрушечный» город, состоящий сплошь из песка. Словно песочный замок, построенный кем-то вроде демиурга в насмешку над реальными желаниями лирического героя проникнуть в другую реальность. Этот мир непрочен, его можно легко создать и разрушить. Песок – это неплодородная почва, мёртвая земля, из которой не может что-либо произрасти. Поэтому и герой не может найти там новую жизнь. Если



ранее гротескно-фантастический мир был представлен горой Фудзи, агрокультурой, то теперь это место, не связанное с жизнью. Песок – воплощённое время, а точнее его полное отсутствие, это строительный материал, из которого можно соткать лишь иллюзию. В данной композиции всё состоит из песка: люди, машины, башни, трибуны, иконы и т.д.

Иллюзорность в песне порождает цвет и пыль; всё смешивается воедино, нет чёткого разграничения пространства, так как даже небо сделано из песка («Люди и облака – из песка»), даже человеческий смех виден только через «пыльную» призму. При этом кто-то постоянно «сооружает» эту бесконечно воплощённую, циклически замкнутую иллюзорность мира («Стройка на века у нас одна»).

Таким образом, мы можем сделать вывод о значимости отношений лирического субъекта и художественного мира, которые выстраиваются с помощью гротескной образности. Читатель/слушатель получает представление о гротескно-фантастическом мире, как мире синкретичном, в котором ярко проявляется языческое начало с помощью включения мифопоэтического контекста, а также сплетения природных образов и образов цивилизации, различных культур и верований, что прослеживается во всём альбоме. Игра с читателем/слушателем происходит с помощью главного героя – трикстера, который запутывает и разрушает сотканные фантастическим миром иллюзии. Лирический субъект цикла, существующий в этом пространстве, - герой незавершённый, постоянно изменяющийся и преобразовывающийся. Метаморфозы, происходящие с ним, объясняются использованием маски как игрового начала, позволяющего варьировать места, ситуации, образ самого героя. Сами слушатели/зрители становятся игрушками в руках автора. «АукцЫон» создаёт определённое пространство и ситуацию, наполняя её непредсказуемостью, перегружая образами и деталями, а потом неожиданно разбивает созданный образ мира, выдвигая некоего творца-демиурга, строителя песочных замков. Не только лирический субъект, но и читатели/слушатели вводятся в заблуждение, это развенчание фантастического мира происходит внезапно, не открывая концовки пути лирического героя, превращая реальность в иллюзию, в которой невозможно разобраться.

### Литература

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1990. – С. 12–13
2. *Дарвин М. Н.* Цикл (в литературе) [Текст] / М. Н. Дарвин // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. - М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. - С. 292–293.
3. *Иванов Д. И.* Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов [Текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург-Гверь, 2010. - Вып. 11. - С. 14–22.
4. *Обухов Л. Я.* Символика цвета [Текст] / Л. Я. Обухов. - М., 2009.

5. Официальный сайт группы «Аукцион» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.auktyon.ru> (дата обращения 04.05.2015).
6. *Смирнов И. П.* Гротеск [Текст] / И. П. Смирнов // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 50–51.
7. *Топоров В. Н.* Гора [Текст] / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. – М. 1980. – С. 311–315.

УДК 821  
ББК Ш33  
Код ВАК 10.02.01  
ГРНТИ 17.07.25

**Д. И. ИВАНОВ**

Иваново

## **СИНТЕТИЧЕСКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ К. КИНЧЕВА: СПЕЦИФИКА КИНЕТИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ**

***Аннотация:*** В рамках данного материала мы рассмотрим специфику кинетического поведения К. Кинчева, которое раскрывает качественные особенности общей синтетической когнитивно-прагматической программы моделирования синтетической языковой личности рок-музыканта.

***Ключевые слова:*** рок-культура, синтетическая языковая личность, кинетическое поведение, когнитивно-прагматическая программа, синтетическая языковая личность рок-музыканта.

***Сведения об авторе:*** Иванов Дмитрий Игоревич, кандидат филологических наук, доцент кафедры практического русского языка Ивановского государственного университета.

***Контакты:*** 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 37/7, ауд. 419; Ivan610@yandex.ru.

**D. I. IVANOV**

Ivanovo

## **K. KINCHEV'S SYNTHETIC LINGUAL PERSONALITY: PECULIARITIES OF KINETIC BEHAVIOUR**

***Abstract:*** Within this material we will consider the peculiarities of K. Kinchev's kinetic behaviour which reveals the quality features of the general synthetic cognitive and pragmatic programme of a rock musician's synthetic lingual personality modeling.

***Key words:*** rock culture, synthetic lingual personality, kinetic behaviour, cognitive and pragmatic programme, rock musician's synthetic lingual personality.

***About the author:*** Ivanov Dmitry Igorevich, PhD of Philological Science, Associate Professor at Ivanovo State University, Department of Practical Russian.

Все формы кинетического поведения лидера рок-группы, реализующиеся в пространстве концертной визуализации, условно можно разделить на два типа. К первому типу относятся кинемы, актуализация и концептуализация которых обусловлена содержанием конкретного вербального поэтического текста, точнее спецификой конкретных когнитивно-прагматических установок синтетической языковой личности (СЯЛ) рок-

музыканта, реализующихся в его пространстве. Причем «жесткое» семантическое взаимодействие вербального компонента рок-композиции и комплекса кинем, визуализирующих, раскрывающих его содержание, определяет достаточно низкую степень их повторяемости, воспроизводимости в контексте исполнения других рок-композиций этого же автора.

Ко второму типу можно отнести кинемы, актуализация которых направлена на визуальное концептуальное отражение качественных особенностей общей когнитивно-прагматической программы (КПП) СЯЛ. Этот тип кинем обладает широкой функциональностью и достаточно высокой степенью повторяемости (воспроизводимости), так как они «не привязаны» к семантике конкретной рок-композиции. Другими словами, основной зоной их реализации является не микроконтекст (конкретный поэтический текст), а макроконтекст – общее сценическое поведение лидера рок-группы [7, с. 110], в котором отражены общие психосемантические и когнитивно-прагматические свойства его личности.

Более того, высокая степень воспроизводимости кинем этого типа достаточно часто приводит к тому, что отдельные жесты или целостные формы кинетического поведения (например, позы, мимика), активно используемые в рамках концертной визуализации тем или иным рок-музыкантом, персонифицируются, становятся своеобразными идентификаторами СЯЛ конкретного рок-исполнителя. В результате активизации этого процесса кинемы-идентификаторы наделяются особым концептуальным содержанием, свойства которого определяются качественными особенностями общей когнитивно-прагматической программы СЯЛ рок-музыканта. Рассмотрим специфику кинетического поведения К. Кинчева.

Первая группа мимических жестов концептуально связана с визуализацией сценической инкарнации «Воин». С помощью этих кинем К. Кинчев раскрывает героическую направленность своей КПП и выражает такие эмоционально-психологические состояния как гнев, ярость, презрение, удивление и некоторые другие. Вербальная схема этих эмоциональных кинетических состояний выглядит так:

<i>Гнев</i>	Голова немного опущена вниз, брови сведены к переносице, губы сжаты, уголки губ опущены вниз, глаза прищурены, взгляд «жесткий», «колючий» [8].
<i>Ярость</i>	Голова немного опущена вниз или слегка повернута набок, брови «раздвинуты», рот чуть-чуть приоткрыт, уголки губ опущены вниз, глаза широко открыты, взгляд прямой [14].
<i>Презрение</i>	Голова немного поднята вверх, брови немного сведены к переносице, рот приоткрыт, нижняя губа выдвинута вперед, рот «искривлен», уголки губ опущены вниз, левый глаз немного прищурен [9].
<i>Удивление</i>	Голова немного поднята вверх или наклонена влево,

	брови разведены, рот приоткрыт, уголки рта опущены вниз, глаза широко открыты, взгляд недоумевающий [10].
--	---

Вторая группа мимических жестов соотносится со сценической инкарнацией «Шаман». С помощью этих кинем рок-поэт стремится выразить шаманическую часть своей КПП и визуализировать особое медитативное, трансное состояние, в которое он впадает во время исполнения той или иной рок-композиции. Можно выделить несколько основных вариантов кинем такого рода. Причем каждый вариант «шаманического» мимического жеста наделяется особым, специфическим концептуальным значением:

1. Голова запрокинута назад, глаза могут быть как открыты, так и закрыты, брови приподняты вверх, взгляд «застывший», сфокусированный на чём-то невидимом, рот приоткрыт [11].	На наш взгляд, в контексте чёрно-красной КПП СЯЛ К. Кинчева этот комплекс мимических кинем визуализирует ситуацию обращения шамана-Кинчева к божественной (красной в его интерпретации) силе, точнее к верховному боже-ству «красного» мира – Солнцу, жрецом которого он является на Земле, чьё Слово несёт в Мир. Не случайно на концерте 1991 г. перед песней «Жар Бог Шуга» К. Кинчев произносит: «Всем тем, кто доверил свою душу Солнцу, “Алиса” дарит свой огонь» [12].
2. Голова опущена вниз, глаза закрыты, брови сдвинуты к переносице, рот приоткрыт, губы «искривлены», уголки губ опущены вниз [11].	В этом варианте мимические кинемы визуализируют ситуацию обращения К. Кинчева к демонам, бесам подземного мира, который также актуализирован в КПП СЯЛ рок-поэта и соотнесен с «чёрной» когнитивной зоной функционирования его СЯЛ.
3. Голова находится в «прямом» положении, глаза широко открыты, направлены в зал, взгляд прямой, сфокусированный, рот приоткрыт, нижняя губа искривлена и выдвинута вперед [13].	В этом случае мимические кинемы, визуализируя ситуацию передачи «тайного знания», магической энергии, выполняют коммуникативно-устанавливающую функцию между шаманом-Кинчевым и воспринимающим сознанием слушателя-зрителя.

Третья группа мимических кинем-идентификаторов реализуется в контексте сценической инкарнации – «Инок-Пророк». Актуализация кинем этого типа направлена на визуализацию особого психологического состояния рок-поэта. Метафорически это состояние можно назвать духов-

ным просветлением, символизирующим условное освобождение от «чёрного» демонического когнитивного подпространства. Причём это очищение связано прежде всего с глубоким принятием христианской веры. Вербальная схема этого эмоционального кинетического состояния выглядит следующим образом: голова поднята вверх, мышцы лица внешне расслаблены (признак смирения, осознания бессмысленности и обречённости борьбы с внешними проявлениями порока), глаза открыты, взгляд направлен вверх, выражение лица отражает внутреннее спокойствие, как символ благодати господней, снизошедшей на рок-поэта [14].

Последняя группа мимических кинем концептуально соотносится с инкарнацией «Шут-Юродивый». Для её визуализации в пространстве рок-концерта К. Кинчев использует специфические мимические кинемы, выражающие мнимое безумие рок-поэта. Например: неестественно повернутая набок голова, неестественно «искривлённый», открытый рот, изображающий улыбку-оскал, чрезмерное напряжение мышц лица, несимметричное расположение бровей (одна выше другой), неестественно широко открытые глаза [15; 5].

Однако необходимо помнить о том, что все представленные группы «макроконтекстуальных» мимических кинем (так же как и другие элементы кинетического поведения, о которых речь пойдёт ниже) нужно рассматривать в комплексе, так как основным принципом общей КПП СЯЛ К. Кинчева является синтетичность, зачастую приобретающая характеристики синкретичности. Другими словами, за одной ярко выраженной кинемой, визуализирующей определённую инкарнацию СЯЛ рок-поэта, стоит другая, актуализирующая другое сценическое воплощение К. Кинчева. Причём переход от одной кинетической модели к другой в рамках исполнения рок-композиции может совершаться многократно, и порой он неуловим.

Практика концертных выступлений К. Кинчева показывает, что в рамках реализации особой когнитивно-прагматической программы концептуальным значением наделяется целая группа элементов пластики динамической формы кинетического поведения. К таким кинемам можно отнести: а) движения рук, б) положение ног.

*Движения рук.* Процесс концептуализации той или иной кинемы (жеста) обусловлен, во-первых, частотностью воспроизведения в пространстве концертной визуализации, во-вторых – специфической соотносённостью с той или иной инкарнацией СЯЛ рок-поэта. В этом контексте все концептуализированные движения рук можно условно разделить на четыре основные группы: а) соотносённые (отождествляемые) с инкарнацией «Воин»; б) соотносённые с инкарнацией «Шаман»; в) соотносённые с инкарнацией «Инок-Пророк»; г) соотносённые с инкарнацией «Шут-Юродивый». Рассмотрим каждый тип более подробно:

Инкарнация СЯЛ	Виды кинем	Общее значение кинем
«Воин»	1. Правая рука напряжена и поднята вверх, левая прижата к телу или отведена назад. 2. Руки напряжены и согнуты в локтях, пальцы сжаты в кулаки. 3. Правая рука многократно резко поднимается вверх. 4. Указательный палец приставлен к виску 5. Руки перекрещены на груди или сцеплены в «замок» [4].	- Призыв к борьбе против системы подавления личности («Распрямлюсь пружиной. / Подниму народ. / Вольная дружина / Собралась в поход...» [16]). - Принципиальное неприятие реальности, точнее тех правил и норм, которые навязываются человеку.
«Шаман»	1. Руки согнуты в локтях и подняты вверх над головой, пальцы широко расставлены. 2. Руки разведены в стороны и согнуты в локтях (словно крылья ворона), кисти рук напряжены. 3. Руки подняты вверх и конвульсивно вздрагивают. 4. Руки вытянуты перед собой, затем разводятся в стороны, затем руками совершаются плавные круговые движения [2; 3].	- Способность общаться с высшими, невидимыми силами (как божественными, так и демоническими). - Визуальный знак воплощения магического ритуала на сцене. - Вовлечение в этот ритуал воспринимающего сознания слушателя-зрителя.
«Инок-Пророк»	1. Руки опущены вниз, голова поднята вверх. 2. К. Кинчев крестится сам и крестит зал 3. Руки подняты вверх без напряжения, пальцы немного согнуты. 4. Руки вытянуты перед собой, немного согнуты в локтях, пальцы прижаты друг к другу, ладони раскрыты и совмещены. 5. Руки с	- Символ осознания божественной благодати. - Знак смирения, покорности своей судьбе. - Стремление удержать в ладонях (сохранить в сердце) невидимый божественный дар, Слово Божье. - Знак внутренней борьбы небесного (божественного) и мирского (бесовского) начал в сознании поэта.

	напряжением согнуты в локтях и сжимают виски, голова при этом опущена вниз [4].	
«Шут-Юродивый»	1. Правая рука находится перед лицом К. Кинчева, запястье неестественно изогнуто, пальцы немного согнуты и двигаются. 2. Обе руки напряжены, вытянуты перед собой и согнуты в локтях, пальцы обеих рук неестественно согнуты. 3. Руки согнуты в локтях и прижаты к телу, пальцы обхватывают шею. 4. Руками совершаются различные прерывистые резкие движения [5].	- Символ мнимого сумасшествия рок-поэта, за которым скрывается Слово истины, правды. - Знак того, что видимое глазу – это обман, что истинная суть вещей кроется гораздо глубже, чем кажется на первый взгляд.

Аналогично можно рассмотреть *движения и положение ног* К. Кинчева в рамках концертной визуализации.

Инкарнация СЯЛ	Виды кинем	Общее значение кинем
«Воин»	1. Спина прямая, ноги прямые (на ширине плеч). 2. Тело наклонено вперед (в сторону слушателей-зрителей), левая нога согнута в колене и немного поднята вверх, правая нога прямая. 3. Спина прямая, тело ритмично (в такт ритм-секции) поворачивается то вправо, то влево, ноги прямые широко расставлены в стороны. 4. Спина прямая, левая нога выдвинута вперед и согнута в колене, правая нога отведена назад и немного согнута в коле-	- Визуализация внутреннего состояния психологического напряжения, нежелание мириться с тем, что окружает рок-героя. - Постоянная готовность к бою, к борьбе. - Призыв к борьбе, противостоянию.



	не [3; 17].	
«Шаман»	1. Тело прямое, плечи расправлены, ноги широко расставлены и согнуты в коленях, при этом тело и ноги ритмично двигаются. 2. Тело К. Кинчева отклонено назад, он встает на колени, ноги широко расставлены [6].	- Визуализация особого шаманического ритуала. - Передача специфического трансового состояния. - Обращение к божественным и демоническим силам.
«Инок-Пророк»	1. К. Кинчев многократно кланяется зрителям, спина прямая, ноги составлены вместе, колени не согнуты. 2. Спина прямая, тело немного отклонено назад, левая нога выдвинута вперед и немного согнута в колене, правая нога прямая [18].	- Знаки глубокого почтения, уважения, смирения, покорности перед волей Всевышнего.
«Шут-Юродивый»	1. Тело и плечи немного отклонены назад, ноги на ширине плеч, колени согнуты и совмещены. 2. Тело неестественно наклонено вперед и повернуто вправо, правая нога поднята вверх и сильно согнута в колене, носок выпрямлен и направлен вниз, левая нога немного «вывернута» и согнута в колене [5].	- Значение этих движений и специфического неестественного положения ног примерно такое же, как и значение движений рук.

Исходя из специфики описанных выше элементов пластико-динамических форм кинетического поведения К. Кинчева в пространстве концертной визуализации, можно выделить несколько базовых, наиболее частотных поз рок-поэта, которые в рамках реализации его синтетической КПП наделяются особыми концептуальными свойствами. На наш взгляд, можно выделить восемь таких поз:



(поза 1)



(поза 2)



(поза 3)



(поза 4)



(поза 5)



(поза 6)



(поза 7)



(поза 8)









Мы не будем подробно описывать концептуальное значение каждой позы, так как специфика основных пластико-динамических элементов, на базе которых они образованы, уже рассмотрена выше. Обратим внимание лишь на то, что за каждой позой закреплено особое значение, визуализирующее ту или иную сценическую инкарнацию СЯЛ К. Кинчева. Однако, несмотря на это, каждая поза обладает не только основным, но и условно дополнительным, контекстуально обусловленным значением, специфика которого зависит от того, в рамках какой рок-композиции или на каком отрезке исполнения рок-композиции реализуется та или иная поза. Причём реализация этого значения, посредством которого проявляется другая инкарнация / комплекс инкарнаций СЯЛ рок-поэта, не приводит к нейтрализации базовой инкарнации СЯЛ, связанной с основным значением той или иной позы.

Специфику концептуального взаимодействия базовой (основное значение позы) и контекстуальных (условно дополнительное контекстуально обусловленное значение позы) инкарнаций СЯЛ К. Кинчева, реализующихся в рамках общей КПП рок-поэта, можно представить в виде таблицы:

Поза	Базовая инкарнация	Контекстуальная инкарнация
Поза 1.	«Воин»	«Шаман», «Инок-Пророк»
Поза 2.	«Шаман»	«Шут-Юродивый»
Поза 3.	«Воин»	«Шаман», «Инок-Пророк»
Поза 4.	«Инок-Пророк»	«Шаман»
Поза 5.	«Воин»	«Шаман», «Инок-Пророк»
Поза 6.	«Воин»	«Инок-пророк», «Шаман»
Поза 7.	«Шаман»	«Шут-Юродивый», «Инок-Пророк»
Поза 8.	«Воин»	«Шаман», «Инок-Пророк»

Отдельно необходимо сказать о том, что во время исполнения одной рок-композиции К. Кинчев часто использует несколько концептуализированных поз, что позволяет ему в рамках одной композиции визуализировать несколько сценических инкарнаций своей СЯЛ. Рассмотрим процесс смены пластико-динамической концептуальной позы на примере одной из «главных» рок-композиций К. Кинчева «Красное на чёрном» [11].

Поза (базовая инкарнация)	Фрагмент композиции	Поза (контекстуальная инкарнация)
 «Воин»	Музыкальное вступление	«Шаман»
 «Воин»	«Шаг за шагом, босиком по воде, / Времена, что отпущены нам, / Солнцем в праздник, солью в беде / Души резали напополам».	«Инок-Пророк», «Шаман»
 «Воин»	«По ошибке? Конечно, нет! / Награждают сердцами птиц, Тех, кто помнит дорогу наверх, / И стремится броситься вниз».	«Инок-Пророк», «Шаман»
 «Воин»	«Нас вели поводыри-облака, / За ступенью – ступень, как над пропастью мост»	«Инок-Пророк», «Шаман»
 «Инок-Пророк»	«Порою нас швыряло на дно, / Порой поднимало до самых звёзд».	«Шаман»
 «Воин»	«Красное на чёрном! / Красное на чёрном...»	«Шаман»
 «Воин»	«Шаг за шагом, сам чёрт не брат, / Солнцу время, луне часы, / Словно в оттепель снегопад, / По земле проходили мы»	«Инок-Пророк», «Шаман»
  «Воин»	«Нас величали чёрной чумой, / Нечистой силой чистили нас, / Когда мы шли, как передовой, / Под прицелом пристальных глаз»	«Шаман», «Инок-Пророк»

 «Воин»	«Будь, что будет! Что было, есть! / Смех да слёзы, а чем еще жить? / Если песню не суждено допеть, / Так хотя бы успеть сложить»	«Инок-Пророк», «Шаман»
 «Воин»	«Красное на чёрном! / Красное на чёрном...»	«Шаман»
 «Шаман», Инок»	Музыкальное соло	«Шут-Юродивый»
 «Воин»	«А на Кресте не спекается кровь, / Гвозди так и не смогли заржаветь, / И как эпилог – всё та же любовь, / А как пролог – всё та же смерть».	«Шаман»
 «Воин»	«Может быть, это только мой бред, / Может быть, жизнь не так хороша, / Может быть, я не выйду на свет, / Но я летал, когда пела душа».	«Инок-Пророк», «Шаман»
 «Воин», «Инок»	«И в груди хохотали костры, / И неслись к небесам по радуге слёз. / Как смиренье – глаза Заратустры, / Как пощёчина – Христос!»	«Шаман»
 «Воин»	«Красное на чёрном! / Красное на чёрном...»	«Шаман», «Инок-Пророк»
 «Воин»	Финальный музыкальный проигрыш	«Шаман»

Итак, анализ перфомативно-кинетической имиджевой подсистемы К. Кинчева, реализующейся в рамках концертов группы «Алиса» разных лет (1988–2014 гг.) показал, что для визуализации своей синтетической КПП моделирования СЯЛ К. Кинчев постоянно использует несколько мимических кинем, которые со временем приобретают статус «макроконтекстуальных» мимических жестов, идентифицирующих личность рок-поэта в пространстве рок-культуры. Каждый подобный жест создается сознательным волевым усилием лидера «Алисы». Важно, что воплощение этих ки-

нем направлено на визуализацию особого внутреннего психологического и эмоционального состояния рок-поэта, отражающего сущностные концептуальные характеристики определённой инкарнации СЯЛ рок-поэта, актуализирующей тот или иной фрагмент общей КПП СЯЛ. На наш взгляд, в соответствии с КПП СЯЛ рок-поэта можно выделить несколько групп «макроконтекстуальных» мимических кинем.

### Литература

1. Алиса. Концерт. «Звезда по имени Рок». Москва, Лужники. 2005.
2. Алиса. Концертная программа группы. «Для тех, кто свалился с Луны». 1993.
3. Алиса. Концерт в Ленинграде. 1988.
4. Алиса. Звезда по имени Рок. Концерт. Москва, Лужники. 2005.
5. Алиса. Черная метка. Фильм-концерт / С. Петрусь, Витебск, 2014.
6. *Барановский В., Потапов В., Усов А.* Фото К. Кинчева на концертах группы «Алиса» (1986–1990 гг.) // *Барановская Н.* Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. [Текст] / Н. Барановская. - СПб.: Новый Геликон, 1993. – 239 с.
7. *Гавриков В.А.* Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В.А. Гавриков. - Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. - С. 110.
8. *Кинчев К.* Мое поколение // Алиса. Концерт в Ухте. 2007.
9. *Кинчев К.* Солнце за нас // Алиса. Концерт. «Хвалите имя Господне». 1999.
10. *Кинчев К.* Новый метод // Алиса. Концерт в Ленинграде. 1988.
11. *Кинчев К.* Красное на черном // Концерт группы «Алиса» в Москве. 1989.
12. *Кинчев К.* Жар Бог Шуга // Алиса. Шабаш. 1991.
13. *Кинчев К.* Стерх // Алиса. Шабаш. Видеоверсия. Москва. 1991.
14. *Кинчев К.* Крещение; Изгой; Бойся, проси, верь; Слово-Иерусалим // Алиса. Концерт. Звезда по имени Рок. Москва, Лужники. 2005.
15. *Кинчев К.* Смутные дни // Алиса. Концертная программа «Для тех, кто свалился с Луны». 1993.
16. *Кинчев К.* Чую гибель // Алиса. Шабаш. 1991.
17. *Кинчев К.* Аэробика; Вот так; Инок, воин да шут; Мое поколение // Алиса. Концерт «Нашествие». 2010.
18. *Кинчев К.* Крещение; Слово-Иерусалим // Алиса. Концерт. Звезда по имени Рок. Москва, Лужники. 2005.

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Е. В. ИСАЕВА**

Елец

**АЛЬБОМ ГРУППЫ «NAUTILUS POMPILIUS»  
«НИ КОМУ НИ КАБЕЛЬНОСТЬ»**

*Аннотация:* Статья посвящена ключевым мотивам альбома группы «Nautilus pompilius» «Ни Кому Ни Кабельность».

*Ключевые слова:* альбом, цикл, мотив.

*Сведения об авторе:* Исаева Елена Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории литературы Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина.

*Контакты:* 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, д. 39, ауд. 304 б; korneeva\_elena@mail.ru

**E. V. ISAYEVA**

Yelets

**THE ALBUM OF THE BAND «NAUTILUS POMPILIUS»  
«NI KOMU NI KABELNOST»**

*Annotation:* The article is devoted to the key motives of the band NautilusPompilius.

*Key words:* album, cycle, motive.

*About the author:* Isayeva Elena Valerievna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Bunin Yelets State University, Department of theory and history of literature.

В современной рокологии одной из ведущих проблем исследований является рассмотрение альбомов, которые трактуются как лирические циклы. Статья В. А. Гаврикова «Переосмысляя аксиомы “рокологии”: циклизация» добавляет остроты в обозначенную проблему, так как исследователь стремится уточнить и сами понятия «циклизация», «цикл» и «циклообразующие связи»: «Поэтому, говоря наиболее общо, цикл - набор песен, прямо или имплицитно сгруппированный автором» [1, с. 7]. В данной статье мы будем опираться на это определение. В. А. Гавриков приводит ряд факторов, свидетельствующих о возникновении цикла (он подразделяет их на обязательные и факультативные: заглавие, авторская или авторизованная композиция, исторический пространственно-временной континуум, полиметрия, самостоятельность входящих в цикл произведений). Среди косвенных циклообразующих факторов упоминается изотопия, которую

многие исследователи рок-текстов рассматривают как важный признак альбома. Конечно, ограниченные рамки статьи не позволяют детально проанализировать специфику цикла «Ни Кому Ни Кабельность», в котором на первый взгляд тексты собраны совершенно произвольно, но мы попытаемся расставить ряд акцентов.

В альбом вошли концертные записи 1987-1988 гг.; издан он был в 1994 году. И. Кормильцев, являющийся автором большей части текстов группы и данного альбома, выступил и как составитель цикла. Показательно, что многие песни «Ни Кому Ни Кабельности» взяты из альбома «Разлука», некоторые добавлены. То есть одни и те же композиции в разной последовательности включались в несколько альбомов группы. Соответственно, с изменением последовательности песен, названий циклов менялась и концепция целого, и значимость отдельных элементов. В цикле отразилось сознание людей конкретной эпохи и конкретной страны, о чём свидетельствует ряд мотивов.

Альбом «Ни Кому Ни Кабельность» состоит из двух частей: «Энск» и «Столицы», в связи с чем сразу задаётся пространственная антиномия – город N, провинциальное пространство, и соответственно - центр. Первый диск «Энск» составляют эпитафия «Разлука», «Мальчик-зима», «Князь тишины», «Казанова», «Эта музыка будет вечной» «Взгляд с экрана», «Рвать ткань», «Наша семья», «Буги с косой», «Шар цвета хаки», «Скованные одной цепью», «Прощальное письмо».

Второй диск «Столицы» включает в себя десять композиций: «Синоптики», «Песня в защиту мужчин», «Песня в защиту женщин», «Хлоп-хлоп», «Стриптиз», «Доктор твоего тела», «Бриллиантовые дороги», «Я хочу быть с тобой», «Никомуникабельность», «Все кто нёс».

Само название в графике альбома представлено как четыре слова, что противоречит нормам русской орфографии, но, вероятно, таким образом авторы цикла стремились декларировать основной пафос сборника. Шрифт красный, буквы одного размера. На обложке изображён бюст человека в футболке и противогазе, отвернувшего голову в сторону и прислонившегося к какой-то бетонной плоскости. Всё дано в серых тонах. На второй странице обложки изображена дверь с навесным замком. Все эти визуальные коды воплощают вербальную составляющую альбома - мотив одиночества, отгороженности от общения. Хотя есть и другая версия обложки (1997, 1999 гг.), на которой изображено морское дно с водорослями, телевизор с маленьким экраном и улыбающимся лицом, цепь и большое красное ядро, являющееся частью телевизора, а также кабель и провода. К сожалению, нам не удалось найти информацию о том, кто оформлял эти обложки.

Под комуникабельностью понимается способность к общению, к установке связей, контактов. В психологии общения - умение налаживать контакты, способность к конструктивному и взаимообогащающему общению с другими людьми. Соответственно, некоммуникабельность - замкнутость характера, несклонность к общению.

Странная разбивка слова «Некоммуникабельность» на части и искажение норм орфографии (замена буквы «е» на «и») способствует возникновению дополнительных смыслов: рождается слово «никому», появляется слово «кабель» (один или несколько изолированных друг от друга проводников (жил), заключённых в оболочку). Кабель - проводник энергии или информации, то есть некое связующее звено. Отсутствие кабеля знаменует разрыв цепи, отсутствие связи, контакта. Получается, что звучащее слово и его графическая запись расходятся и порождают вариативное восприятие заглавия - значимого компонента звучащего текста.

Как отмечает Н. В. Ройтберг, «художественному сознанию рок-поэтов присущи абсолютизация состояния конфликтности индивида с окружающей реальностью, педалирование тем смерти, войны, безумия как экспликантов крайних, предельных состояний и ситуаций, обостряющих саморефлексию и переживание человеком “чтойности” бытия» [2, с. 12]. Можно добавить, что такой же знаковой темой в рок-текстах является одиночество. В альбоме «Ни Кому Ни Кабельность» обозначенные темы присутствуют.

Открывается сборник песней «Разлука», не принадлежащей музыкантам группы, а заимствованной из фольклора, которая задаёт общий колорит альбома, обозначенный в названии и воплощенный в ряде мотивов в текстах сборника.

Каким образом мотив несклонности к общению воплощён в текстах альбома? Композиция «Никомуникабельность» располагается в конце цикла под № 21 (является предпоследней). Примечательно, что название текста не совсем совпадает с названием всего альбома, точнее расхождение касается графики: альбом озаглавлен «Ни Кому ни кабельность», то есть мы имеем дело с омофонами. В самом тексте (его печатном варианте) название представлено, как и на обложке диска: «Ни Кому ни кабельность». А имя текста и имя всего альбома в любом случае противоречат нормам русской орфографии и являют собой некую игру со смыслами, но это расхождение можно заметить либо при чтении текста, либо при контакте с обложкой диска. Но звучащий текст воспринимается слушателем именно как слово «некоммуникабельность».

В тексте «Мальчик-зима» (автор - Д. Умецкий) предстаёт мир, состоящий из людей, которые очень активно себя проявляют, обладают заметной телесностью, постоянно что-то делают, включаются в отношения друг с другом (они и бойцы, и друзья, они глотают, плачут, шагают, подсакивают, сомневаются, упрекают, спорят). В композиции упоминаются различные предметы: бойницы, иглы, пробка; части человеческих тел: руки, суставы, лбы и губы. Люди эти «дружно роются в стынущих кучах»<sup>1</sup>, причём всё это пахнет (и пахнет падалью, т.е. неживым). Упоминаются различные явления природы (зима, стужа, воздух, потоп). И человеческий мир, мир культуры, соотносится то с неживым (глоток звенит металлом,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст цитируется по CD-дискам.



бойцы роятся в кучах падали), то с природой (мальчик-зима, спор как потоп). Но мир природы не становится спасением для лирического героя. Зима, потоп вызывают негативные коннотации в сознании лирического субъекта. Возникает образ времени («с каждой секундой», «приходит время таких, как я»), то есть мир стремительно меняется: мир культуры, человеческий мир, гибнет.

Ряд лексем указывает на разъединенность людей, эксплицирует мотив некоммуникабельности: «стужа», «теряю», «холодные», «зима», «стынувшие», «стынут». Холод - ещё и знак нежизненности, близости к смерти. Первый и второй тексты альбома связывает мотив смерти, воплощенный в «Разлуке»: «Никто нас не разлучит / Лишь мать сыра земля». Во второй композиции: «Я теряю тебя я теряю тебя навсегда». Лексемы «стужа», «падаль» также служат воплощению мотива смерти, которая становится одной из причин некоммуникабельности.

Текст **«Князь тишины»** представляет собой ещё одно чужое включение в композицию альбома - он принадлежит не кому-то из постоянных авторов группы, а венгерскому поэту Эндре Ади. Тишина - знак отсутствия общения, символ молчания и смерти. Князь тишины выступает как символ; это и сила зла, возможно, сам дьявол, и символ смерти, ведь князь может уничтожить человека: «Растоптал бы меня растоптал моментально». Значимо, что смерть лирического героя от князя тишины возможна при условии молчания лирического субъекта, отсутствия у него творческого порыва к самовыражению: «И горе мне если впал я в безмолвие». Странным является тот факт, что наказание (уничтожение) лирического героя последует за совершенно противоположные деяния - молчание и созерцание луны - символа поэтического вдохновения. Соответственно текст можно интерпретировать как произведение о противостоянии человека некой враждебной силе, требующей от него отказа от творчества и одновременно подталкивающей к общению.

В композиции **«Казанова»** (текст И. Кормильцева) вновь появляются образы зимы (льдина) и времени («вчерашний день не сегодняшний день»; вечность, на которую не въедешь на подушках; женщина сравнивается с летом, тогда как выше был мальчик-зима; «каждая ночь принесёт по морщине»; женщины ищут старость). Возникает противопоставление жизни в её тончайших проявлениях (любовь, голос, присутствия и приветствия, кровь и жалость) и неестественности (оков на бедрах не видно, однако они есть; за телом приходится шпионить; любовь в проводах; голос в телефоне холоден; тень вешают на стул; ненужный свет, который не греет).

В композиции **«Эта музыка будет вечной»** (текст И. Кормильцева) много образов реального (предметного) мира: радиола, стол, батарейки, плечи, простыня, градусник. Мир вещей соседствует с миром времени - вечности. И знаковое слово в тексте - «ушла» - вводит мотив расставания, отсутствия общения - некоммуникабельности. В тексте изображается соединение телесно-бытового плана (спина, плечи, батарейки, стол, стена,

градусник, гипс простыни) с вечным через образ искусства (музыка, скрипки, «гипс простыни» как метафора скульптуры), автор использовал поэтические клише (тьма, луна, причал), философскую абстракцию («я испытывал время собой», «форма тепла»). В композиции имплицитно воплощена попытка лирического субъекта вырваться из телесно-бытового мирка к истинному, вечному (любви, которая не названа, она лишь только тень, форма тепла, «тонкие плечи» существуют «где-то» - там, где скрипки, т.е. там, где музыка, идущая из радиолы).

В композиции **«Взгляд с экрана»** (текст И. Кормильцева) предстаёт естественное в неестественном выражении. Человек хочет быть живым, но не достигает цели. Мир, который придумывает себе героиня, далёк от реальности, противоположен ей, поэтому в тексте упоминаются разные виды и жанры искусства (роман, повесть, драма, кино, «лицо на стене» - портрет). Вновь появляется образ времени, причем исковерканного («она старше, чем мать»), в нём нарушены естественные соотношения.

Многие тексты альбома насыщены образами материального плана: в них преобладает телесное начало, которое усиливает мысль о полном отсутствии духовного контакта между людьми.

Композиции **«Рвать ткань»** (текст И. Кормильцева) и **«Наша семья»** (текст И. Кормильцева) связаны мотивами неблагополучия и семьи, можно сказать о неблагополучии в семье и обществе, в котором живет лирический герой. Мир людей, окружающих его, пропитан агрессией: «Это мир в котором ни секунды без драки». Мир, в котором разрушены естественные человеческие отношения и каждый сконцентрирован на себе: «Папа щиплет матрасы мама точит балясы». И в тексте «Наша семья» мы находим продолжение картины:

В нашей семье каждый делает что-то  
Но никто не знает что же делают рядом  
Такое ощущение словно мы собираем  
Машину которая всех нас раздавит

Примечательно, что одновременно возникает и образ семьи-оков, вызывающей у лирического героя традиционный романтический протест:

Наша семья это странное нечто  
Которое вечно стоит за спиной  
Я просто хочу быть свободным и точка  
Но это означает расстаться с семьёю

В картине мира, созданной И. Кормильцевым, парадоксально сочетаются мотивы некоммуникабельности и стремления отдалиться от возможного общения с близкими (условно близкими) людьми, спастись от засилья материального мира.

Упоминание о поджоге (уничтожении) связывает композицию со следующим текстом **«Буги с косой»** (автор Д. Умецкий), в котором звучит тема смерти через актуализацию мотивов «пляски смерти», «смерть с косой».

Само название композиции **«Шар цвета хаки»** (текст В. Бутусова) актуализирует мотив войны, соответственно развивая тему смерти. Играя с символическими значениями разных цветов - белым, чёрным, хаки – В. Бутусов декларирует мысль о безнравственности пропаганды насилия, которая превращает весь земной шар в пространство войны. Автор использует градацию: «Я не видел толпы страшней / Чем толпа цвета хаки»; «Я не видел картины дурней / Чем шар цвета хаки».

В композиции **«Скованные одной цепью»** (текст И. Кормильцева), как уже неоднократно отмечалось исследователями, воспроизведена атмосфера определённого времени и пространства с характерными для этого пространственно-временного континуума признаками, воплощёнными и в других текстах альбома: несвобода, страх, всеобщее противостояние - война, смерть. «Здесь женщины ищут но находят лишь старость» (Ср. в «Казанове»: «В этом городе женщины ищущих старость»).

**«Прощальное письмо»** (текст Д. Умецкого, В. Бутусова) вводит тему разлуки, заявленную в эпиграфе альбома, тем самым словно создаётся смысловое кольцо, актуализирующее основную тему всего цикла.

Первый текст второго диска **«Столицы» «Синоптики»** (автор - В. Бутусов) даёт представление о том, кто задаёт тон всему обществу:

Синоптики белых стыдливых ночей  
Сумевшие выжить на лютном морозе  
Вы сделали нас чуть теплей чуть светлей  
Мы стали подвижней в оттаявших позах

В **«Синоптиках»** (текст В. Бутусова) и **«Стриптизе»** (пятая композиция второго цикла, текст И. Кормильцева) создаётся образ враждебных лирическому герою (ЛГ) людей - «синоптиков» и «мясников», тех, кто хорошо устроен в жизни. В **«Синоптиках»** присутствует мотив непонимания - отсутствия контакта. Кто такие синоптики? Это люди, которым ЛГ противопоставляет себя и «нас». Эта антиномия продолжает мотив разъединённости людей, заданный в **«Разлуке»**. **«Стриптиз»** связан с мотивом протеста, который присутствует в нескольких композициях альбома.

**«Песня в защиту мужчин»** (текст А. Могилевского) и **«Песня в защиту женщин»** (текст В. Бутусова) продолжают темы войны и некоммуникабельности, заданные в произведениях первой части. Образ женщин инверсирован, это скорее амазонки-воительницы, а не мирные хранительницы очага. **«Хлоп-хлоп»** (автор - В. Бутусов) содержит в себе тему бунта, войны.

**«Доктор твоего тела»** (текст И. Кормильцева) - знак болезни человека и общества. **«Бриллиантовые дороги»** (слова И. Кормильцева) в данном контексте воспринимаются как мечта, идеал. Противопоставленный неприглядной реальности хит **«Nautilus» «Я хочу быть с тобой»** (текст

И. Кормильцева) в альбоме «Ни Кому Ни Кабельность» звучит как попытка разрушить своё одиночество приближением к смерти, не имеющей для ЛГ негативного смысла.

«**Никомуникабельность**». Что представляет собой структура композиции «**Никомуникабельность**»? Очень лаконичное произведение (стихи - И. Кормильцева) - монолог-размышление лирического субъекта, недоумевающего по поводу невозможности общения с самим собой. Что это? Авторская ирония? Лирический герой (ЛГ) жаждет общения с самим собой. При этом он звонит себе по телефону. И расстраивается, что не может поговорить. Абсурдная ситуация. Глупая. Почему ЛГ звонит именно себе, а не кому-то ещё? Вероятно, общение с иными собеседниками он считает априори невозможным. Получается, что у ЛС есть сильная потребность в общении, но нет того, с кем он мог бы общаться, кроме самого себя, что тоже оказывается невозможным.

Получается, что потребность героя в общении никогда не будет реализована, поскольку абонент всегда будет «занят». И в сильной позиции текста - приговор:

Ни кому ни кому  
Ни кому ни кабельность

Поскольку предшествующая композиция альбома - «Я хочу быть с тобой», «Никомуникабельность» воспринимается как естественное продолжение попыток несостоявшегося самоубийцы вступить в контакт с самим собой, что оказывается невозможным. Тема одиночества является знаковой для всего творчества группы, в данном альбоме оно (одиночество) возведено в абсолют.

Последняя композиция «**Все кто нёс**» (текст создан В. Бутусовым) словно продолжает ситуацию, описанную в предшествующей композиции: попытки донести что-то до других не увенчались успехом:

Я так торопился успеть к восходу  
Но я не донёс я всё выпил до дна

Не только ЛГ не сумел найти контакт с окружающими, достучаться до них, та же проблема существует и у адресата:

Но ты шёл как стоял сквозь высокие травы  
И ты не донёс ты всю правду растряс

В тексте не даются оценки неудачам, скорее наоборот: герой стремится успокоить неведомого слушателя:

Заметь, вреда  
Заметь, вреда

Заметь, вреда ты не принёс  
Ведь всё что нёс  
Ты не донёс  
Значит ты ничего не принёс.

В альбоме частотны местоимения «я», «мы», имплицитно воплощаются образы противников. В изображенном пространстве происходит постоянное противостояние ЛГ и их, «синоптиков», «мясников», «семьи».

В цикле «Ни кому ни кабельность» создан образ мира, в котором разрушены контакты между людьми, находящимися в состоянии войны, противостояния. Причём это общее состояние окружающих лирического героя людей. Соединяя произведения, вошедшие в концерты 1987-1988 годов в единый цикл, И. Кормильцев отдавал предпочтение тем, которые служили воплощению определенной концепции, заявленной в названии альбома. Пространственно-временной континуум, повторяющиеся мотивы, циклизация альбома одним из ведущих поэтов группы позволяет рассматривать его как концептуальное явление в творчестве группы «Nautilus pompilius».

#### Литература

1. *Гавриков В. А.* Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Екатеринбург; Тверь, 2014. - Вып. 15. - С. 6-17.

2. *Ройтберг Н. В.* Что есть «рок», или Экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок-жанра [Текст] / Н. В. Ройтберг // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. - Екатеринбург, Тверь: УрГПУ, 2011. - Вып. 12. - С. 7-13.

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Е. Э. НИКИТИНА**

Тверь

**ОТ «НАУТИЛУСА» К «Ю-ПИТЕРУ»:**

**АЛЬБОМ «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А - Т.О.Р.Р» В. БУТУСОВА**

***Аннотация:*** В статье рассматривается альбом «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А – Т.О.Р.Р», совместный проект В. Бутусова и группы «DEADУШКИ». При анализе текстов выявлены основные мотивы, объединяющие песни альбома в единое целое, а также мотивы и сюжеты, связывающие этот альбом с предыдущим творчеством В. Бутусова в составе группы «Наутилус Помпилиус» и последующим его творчеством в составе группы «Ю-Питер».

***Ключевые слова:*** В. Бутусов, этапы творческого пути, мотив, творчество переходного периода

***Сведения об авторе:*** Никитина Елена Эдуардовна, старший преподаватель кафедры менеджмента ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет».

***Контакты:*** 170100, Тверь, Студенческий пер., д. 12, корп. «Б», duduka600@mail.ru.

**E. E. NIKITINA**

Tver

**FROM THE «NAUTILUS» TO «U-PIITER»:**

**THE ALBUM «E.L.I.Z.O.B.A.R.R.A - T.O.R.R» V. BUTUSOV**

***Abstract:*** The article considers album «E.L.I.Z.O.B.A.R.R.A – T.O.R.R», a joint projects Vyacheslav Butusov and group «DEADУШКИ». In analyzing the texts revealed the main reasons for combining songs of the album in a whole, as well as motifs and themes linking this album with the previous work of V. Butusov in the group «Nautilus Pompilius» and followed his work in the group «U-Piter».

***Key words:*** V. Butusov, stages of creativity, motive, creativity in transition.

***About the author:*** Nikitina Elena Eduardovna, Senior Lecturer of the Department of Documentation and Management of Tver State University.

Наверное, скажу банальность, но творческий путь любого художника – это не прямая, а что-то вроде лестницы (может быть, ведущей вверх, может быть, - вниз, это не так важно), где каждая ступень – это новый этап. В чьем-то творчестве эти этапы выделяют литературоведы, занимающиеся изучением того или иного автора, кто-то сознательно может отказаться от одного

направления и «перекинуться» в другое... Но как бы там ни было, часто ли сами авторы, заканчивая один этап и переходя на новую ступень, пытаются осмыслить то, что было, и представить то, что будет потом?

Альбом «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А – Т.О.Р.Р» вышел в 2000 году. С момента распада «Наутилуса» прошло три года, за это время Вячеслав Бутусов выпустил два альбома («Незаконнорожденный АльХимик доктор Фауст пернатый змей» (1997) и «Овалы» (1998)), после выйдут ещё два («Звёздный падл» (2001) и концертный «Тихие игры» (2001)), однако именно «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А – Т.О.Р.Р», на мой взгляд, является тем знаковым проектом, который чётко обозначил своеобразный переход в творчестве В. Бутусова от «Наутилуса» к «Ю-Питеру».

Основное настроение «Элизобарры» – переживания человека, начинающего новый творческий путь, который оценивает свой прошлый опыт и уже знает, что будет делать в будущем. Начинается альбом песней «Десять шагов», и именно она является, пожалуй, самой концептуальной для этого периода в творчестве В. Бутусова.

Позволю себе небольшое отступление. Последним альбомом «Наутилуса» является «Яблокитай» (1997), однако сразу после него в том же году выходит сборник «Атлантида», составленный из песен разных лет. На его обложке есть надпись «P.S. ещё 8 шагов в историю»<sup>1</sup>.

В «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А – Т.О.Р.Р» десять композиций, и первая песня называется «Десять шагов» - тоже, в общем-то, в историю.

«Десять шагов» – не только концепция альбома, это ещё и ощущения человека, начинающего, скажем так, новое путешествие.

Первая строфа – это, по-моему, о развале «Наутилуса». Если идти – то только вперёд. Но наступает момент, когда видишь, что путь не тот, и нужно делать что-то другое, а это значит – рвать отношения с теми, с кем работал или общался до этого:

Я шепнул себе только «Ура»  
Я промолвил всего лишь «Вперёд»  
И когда наступила пора  
Я сказал «До свиданья народ»<sup>2</sup>

Следующая строфа – о том, что чувствует человек, начинающий новый путь, что, наверное, чувствовал сам Бутусов, записывая «Элизобарру» после того, как поставил крест на «Нау».

Я не думал какой я боец  
Я не ведал какой я солдат

---

<sup>1</sup> В альбоме «Атлантида» на самом деле 11 композиций, но только 8 из них на тот момент были новыми для слушателя и не входили ни в какие другие альбомы «Наутилуса»: «Умершие во сне», «Груби, Гавриил!», «Абсолютно белое», «Бегущая вдаль», «Белая стена», «Заноза», «Матерь богов», «Бедная птица».

<sup>2</sup> Здесь и далее тексты альбома цитируются по [3].

Но я чувствовал скорый конец  
Сделав первый свой шаг

Предчувствие конца – это не предчувствие смерти и не предчувствие творческой смерти, это просто, наверно, неуверенность в собственных силах.

Ощущение нового пути двойственно. С одной стороны – это как бы возвращение к началу, к молодости, к тем временам, когда только начинался «Наутилус»: «Это только лишь десять шагов по недолгой весне». И в то же время, если вспомнить всё, что говорил Бутусов о своих ощущениях от концертов, от гастролей<sup>1</sup>, то понятно: новый альбом – это значит, что скоро снова начнутся концерты и гастролы: «Это первые десять шагов к ближайшей войне». Война как некое ненормальное состояние, от которого не избавиться. Не избавиться человеку, который может выразить себя только через творчество, но которому всё, что связано с реализацией своего творчества, не приносит ничего, кроме внутреннего дискомфорта.

Когда человек довольно известный неожиданно решает начать свой творческий путь заново, всегда могут появиться те, у кого такой шаг вызовет негативные эмоции:

Я слышал отчётливый крик  
Моих неизбежных врагов  
Но мне очень хотелось пройти  
Эти десять шагов

А может быть, «враги» – это мысли и чувства самого автора, которые мешают ему, которые делают каждый концерт пыткой, это внутренние ощущения, которые делают творческий путь войной.

Начинать новый путь всегда страшно. Это примерно то же самое, что навсегда покинуть родной дом, знакомое и привычное место обитания, отсюда и беззащитность от «новых богов», и мысли о возможной смерти:

---

<sup>1</sup> Например, в одном из интервью Бутусов так говорит об ощущениях от выхода на сцену: «Я немножко другой природы. Для меня концерт - это всегда мучение, преодоление. Выходя на аудиторию, пусть даже на небольшую, я очень тяжело выдерживаю этот натиск. Это исключительно личностного характера восприятие, может, даже болезнь. Есть же, например, болезнь “стеснительность”. Раньше, странным образом, это почему-то считалось положительным моментом, стеснительность путали со скромностью. А оказывается, стеснительность - болезнь. Неприятная очень. Даже не так для самого носителя, как для общества. Это асоциальное поведение. И у меня тоже своего рода отклонение от нормы. Я выхожу на сцену и понимаю, что не могу сделать того, что по идее сделать должен. А уж чего от меня ждут - тем более не могу. Меня выламывает просто от сознания того, что всё как-то задрипозно, всё затрапезно, нет праздника. А это же неправильно - так думать. Потому что человек, который требует праздника - масштаба, цыган, барства такого михалковского, - должен по своей энергетике сам всё это провоцировать, должен завести эту машину. И в этом смысле я пока ещё не дотягиваю. Вот когда преодолел себя, начну воспринимать всё бесстрастно, когда во мне вот это великодушие произойдет, тогда и смогу дать людям, которых я стесняюсь своей робостью и неуверенностью, то, что они хотят. Думаю, это произойдет когда-нибудь» [9].



И тот, кто покинет свой дом  
Беззащитен от новых богов  
И я должен готовиться к смерти  
За десять шагов

Таким образом, «Элизобарра» – «это маленьких десять шагов между старой и новой войной», между тем, что было раньше, и тем, что будет потом.

В размещённом на подарочном буклете 2000 года тексте «Десяти шагов» присутствовал ещё один куплет, не вошедший в песню:

И все, кто не спал в этот час  
Все отвернулись назад  
Я увидел в глазах страх  
И пошел наугад [2].

Трудно сказать, почему эти строки не звучат в песне. Однако смысл их вполне вписывается в общую концепцию композиции. Бутусов прекрасно знает: всё то, что он ещё сделает, всегда и почти всеми будет сравниваться с тем, что он делал в «Наутилусе». И нет смысла спрашивать у окружающих: «что делать?», потому что ответ будет: «оставить как есть». И остаётся только идти наугад. Кроме того, слово «наугад» неизбежно вызывает ассоциации с одним из самых известных альбомов «Наутилуса», который был записан в 1990 году и тоже стал «рубежным»: это был первый альбом «ленинградского» периода группы, первый альбом нового «Наутилуса». И точно так же, как «Элизобарра», он был тяжело принят поклонниками группы [8, с. 149, 163–164].

В тексте «Десяти шагов» встречается один из основных мотивов альбома – мотив сна/покоя: «Это только на десять часов беспокойный отбой», «Это просто тревожный покой перед новой войной». Поскольку «Десять шагов» – это своего рода «программное заявление», то слова о «беспокойном отбое» можно отнести и ко всему альбому в целом. Сон здесь – это своего рода передышка перед продолжением пути.

Песня «Том ждёт» в чём-то сходна с песней «Синоптики» (впервые появилась на концертном альбоме «Подъём» (1987)). В своё время она была написана как гимн питерскому року [5]. Но если в «Синоптиках» было выражено скорее впечатление от творчества ленинградских музыкантов, то в песне «Том ждёт» цитаты из их песен органически вплетаются в текст Бутусова; «Том ждёт» – это не песня восторженного провинциала, это песня уже питерского рокера.

Основной мотив песни – ожидание. Время действия – ночь «в чёрном городе». Но и день здесь как ночь, и не только потому, что погода в Питере такая, но и потому, что герой один – может быть, даже один во всём городе:

Там над городом то снег то дождь  
И не виден белый свет  
И не ясно где же день где ночь

Если рядом никого нет

В городе, где день так же тёмно, как ночь, герой тем не менее ждёт ночь – «белую ночь», такой своеобразный символ Санкт-Петербурга. В городе смешались не только день и ночь, но и времена (и в эту смесь добавляется цитата из Цоя, возможный намёк на творчество Майка и т.д.):

А над городом плывут облака  
И не видно ни черты, ни полосы  
Точно знают, где тут бург где град  
Только бронзовые псы

Прямая цитата из песни В. Цоя – это, можно сказать, ощущение предопределённости, некое предвидение – а может быть, уже принятое решение: раньше у Бутусова был опыт работы с гитаристом «Кино» Юрием Каспаряном (на альбоме «Незаконнорожденный АльХимик доктор Фауст пернатый змей»), в дальнейшем они вместе будут работать в группе «Ю-Питер»; на концертах последних лет В. Бутусов традиционно исполняет несколько песен «Кино» (в том числе и «Звезду по имени Солнце», цитата из которой включена в текст «Том ждёт»<sup>1</sup>).

В песне «Кошка, чашка, муха и лапоть» возникают явные религиозные мотивы, которые в дальнейшем будут возникать в творчестве В. Бутусова и группы «Ю-Питер» достаточно часто (так, например, дебютный альбом группы «Имя рек» сам Вячеслав Геннадьевич называет православным, особо выделяя песню «Колесницегонитель» [1]).

Среди основных мотивов песни можно назвать также и мотив сна: кошка и лапоть в песне спят, а ещё один персонаж – чашка – находится в состоянии бреда, а бред тоже относится к изменённым состояниям сознания. Любопытно, что чувствами и переживаниями, обычно свойственными человеку, в песне наделены неодушевленные предметы (что, собственно, противоречит христианским принципам). Так, чашка способна испытывать боль, а лапоть – мечтать о небе; мало того, неодушевленная чашка становится душой: «И сказала кошка чашке / Ты прости меня, душа». Кошка сожалеет о том, что разбила чашку-душу, лапоть дышит. Бог обрекает не на быстротечную жизнь, а на вечность, на бессмертие. Наверное, озвученная кошкой и лаптем молитва – это тоже определённые переживания творческого человека, находящегося на перепутье:

Обрекающий на вечность и бессмертие Господь  
Пожалей мою беспечность и страдающую плоть

---

<sup>1</sup> Почему, собственно, Том? Наверное, это вопрос для другого исследования. Но не могу не отметить следующее. В своё время в журнале «Кинопарк» была опубликована статья Артёма Липатова о Томе Уэйтсе, где я впервые прочитала один из мифов об этом музыканте. Якобы его фамилия – производное от газетного объявления о сироте («Tom waits for new parents» - «Том ждёт новых родителей»). Кто знает, может быть, и Бутусову знаком этот миф? [7].

Забери меня обратно отпусти меня домой  
Не позволь мне больше плакать и смеяться над собой

Обрекающий на вечность и бессмертие Господь  
Пожалей мою беспечность и страдающую плоть  
Положи меня на полку ближе к небу – потолку  
Буду плакать и смеяться глядя на свою судьбу

«Триллипут» – сказочный персонаж; в целом, песня своим «хулиганским» текстом отсылает к предыдущему альбому Бутусова – к «Овалам». Здесь же возникает и мотив магии, магических заклинаний, который потом появится снова в заглавной песне альбома и периодически будет появляться и в других песнях «Ю-Питера». Триллипут нарушает сон других, он приходит из другого мира, чтобы разбудить – но не тех, с кем ассоциирует себя «я»-персонаж песни, а только его соседей: «Он в полночь всех соседей будит». Повторение последних строчек песни – «трансовое повторение» - звучит как своеобразное заклинание, как попытка вызвать в этот мир фантастическое существо.

«Моя звезда» – ещё одна концептуальная песня альбома. Если проанализировать её текст, можно найти отсылки к предыдущим песням Бутусова (именно Бутусова, а не Кормильцева). Так, например, строка «Она ведёт меня на крайний Север» заставляет вспомнить «Отход на Север» и «Чугаду», мотив звезды связывает эту песню с «Овалами», где есть песни «Звёздочка» и «Звезда поэта», и с творчеством В. Цоя («Звезда по имени Солнце»).

Песня «Вот тогда любовь моя» – это восприятие творчества и творческого пути героем и его возлюбленной (или музой?). Причём восприятие это фактически полярное, и только к концу композиции достигается хотя бы какое-то согласие.

В первой части песни лирический герой собирается «когда-нибудь» спеть или найти песню, которая «спит в нём». Это можно расценивать как предчувствие нового творческого этапа. Однако после того как песня будет найдена и спета, герой собирается «забыть свой сон», может быть, потому, что сон этот – страшный (тут опять уместно вспомнить отношение В. Бутусова к концертной деятельности; возможно, такое забвение будет означать окончание очередного этапа и начало нового). А вот для героини его сон – прекрасный; возможно, таково её восприятие творчества лирического героя.

Во второй части песни герой готовится уничтожить (стереть, утопить) «песню / про любовь которая во мне есть во мне». Можно предположить, что стремление к такому уничтожению связано с тем, что «песня про любовь» пробудилась слишком неожиданно, и герою это не нравится (опять же, можно снова вспомнить об отношении Бутусова к концертам). В этой части песни сон уже представляется герою чудным, возможно, это связано с избавлением от песни, возможно, это связано с пробуждением

творчества, творческой мысли. Для героини в этой части песни сон героя становится «ужасным», можно предположить, что она смогла понять переживания лирического героя, его эмоциональное состояние передалось и ей.

В первых двух куплетах постоянный мотив – это желание героя «забыть свой сон», вне зависимости от того, прекрасен он или ужасен. Герой проходит как бы два пути: вверх и вниз, он улетает и в то же время падает. Это наводит на мысли, что сон в «Вот тогда любовь моя» – во многом близок к понятию сна в литературе барокко. Сон – это жизнь. Стремление «разобраться» «с песней про любовь» (то есть, или спеть её, или уничтожить) и «забыть свой сон» – это стремление разобраться со своим земным существованием и закончить его. Два пути, которые проходит герой, – это те две возможные дороги, которые есть у нас после смерти: вверх или вниз. На мысли о том, что «сон = жизнь», наводит и фраза «и когда я, улетая, разобью свои оковы» – какие такие оковы? Что называется, «земные оковы»? И после того, как он «разобьёт свои оковы», он забудет «этот странный сон» – то есть земную жизнь.

С другой стороны, падение героя может быть истолковано ещё и так: ему не удалось улететь, как и герою «Падшего ангела». Не удалось, возможно, из-за слишком большой привязанности к земле («нацепив свои подошвы») и из-за непонятости возлюбленной.

Разница в мировосприятии героя и героини снимается в третьей части песни, в последнем припеве: для героя сон становится «странным» (не страшным и не прекрасным, а неким другим, что, в принципе, не исключает ни первого, ни второго), для героини он снова «прекрасен». Согласия, вроде бы, ещё нет, но уже нет и противоречия. Здесь снова возникает мотив полёта, связанный с избавлением от привязанности к земле: «отстегну свои сандалии» (наводит на мысль о сандалиях Гермеса).

Лирическая героиня песни «Настасья» спит, и всё, что происходит с ней – сон. При этом героиня вполне серьёзно считает, что может не вернуться из реальности сна: «Позабудьте про эту песню, / Если я не вернусь обратно». Просьба забыть эту «песню» генетически связывает «Настасью» и «Вот тогда любовь моя», где герой тоже пытается забыть «песню про любовь», а заодно и свой сон. Не уверена, что права, но могу предположить: «Настасья» – это «женский» вариант предыдущей песни, это восприятие песни-сна героиней композиции «Вот тогда любовь моя». Кроме того, «Настасья» может отсылать и к «Инциденту в Настасьино» БГ, то есть и в этой песне прослеживается связь с творчеством питерских рок-музыкантов, как и в композициях «Моя звезда», «Том ждёт».

«Патри-парти» - очередная «хулиганская» композиция альбома. Сам Бутусов говорит, что в ней описано «народное гуляние», «патриотическая вечеринка» [4]. При этом песня явно связана с «Триллипутом» - хотя бы наличием в ней некоего фантастического существа, то ли домового, то ли чёрта:

Чёрный чёрный чёрный бородатый  
Уголёк рассыпал в уголке

Распугал девиц мохнатой лапой  
И упрыгал на кривых ногах

Некоторая фольклорность песни связывает её как с «Настасьей», где использована просторечная, «народная» форма имени Анастасия, так и с некоторыми последующими песнями В. Бутусова, в частности, с композицией «Ерёма в ответе».

«Запасные сны», по сути, должны бы стать финальной композицией альбома. Как и в «Вот тогда любовь моя», в этой песне намечена линия движения персонажа: «вверх и вниз / вниз и вверх». Эта линия движения совпадает и той, что была обозначена в песне «Десять шагов»: «от любви к войне». С «Патри-парти» её роднит фраза «станешь молодым / Мужем и женой». Здесь же снова возникает мотив «сна», как и в песнях «Триллипут», «Кошка, чашка, муха и лапоть», «Настасья». Опять появляется образ «края»: «дивный край» и «гиблый край» (в «Моей звезде» - Крайний Север, «я покидаю этот край»). Сон в данном тексте – это «дивный край» по сравнению с реальностью, с «гиблым краем». Только там можно обрести своё истинное лицо – «стать золотым». И в то же время сон – это смерть, потому что «не дыши, дитя, станешь золотым». Мелодика песни и заклинательность текста напоминают – нет, не колыбельную – скорее, может быть, заупокойную песню. Таким образом, если «Десять шагов» была своеобразной заявкой, введением к новому альбому, то «Запасные сны» - явное заключение, собирающее все песни в одно целое, словно замковый камень в арке.

Однако последней песней, давшей название всему альбому, стала песня-заклинание «Элизобарра Торр». Именно её В. Бутусов называет «финальной точкой»: «Ставит точку... На сегодняшний момент. То есть, чтобы не впасть в истерику, нужно быть ко всему готовым, грубо говоря. Чтобы быть готовым, нужно иметь возможность, время и силы подготовиться. Это философский вопрос внутреннего содержания: когда человек знает, что его ждёт – наводнение, землетрясение и всё прочее, он не теряет самообладания и не впадает в панику». И ещё: «Это часть заклинания употребляемого при расчистке местности вокруг и внутри себя от проявлений уродства и сущностей низшего плана» [6]. «Элизобарру-Торр» от других песен альбома отличает повышенная образность, причём эта образность скорее живописная, кинематографическая, чем литературная. Её текст больше похож на описание некой картины или видеоряда клипа. Подобные песни – песни-заклинания, песни-зарисовки, восприятие которых идёт скорее на образном уровне, чем на уровне культурном, интеллектуальном, - будут появляться в творчестве группы «Ю-Питер» постоянно («Эхолов»), «Сердце камня», «Колесницегонитель», «Могилы младших сестёр», «Птица Каратель», «Чёрная птица - белые крылья»). В целом, финальная песня альбома в большей степени отвечает эстетике будущего «Ю-Питера», связывает рассматриваемый проект с альбомами, которые появятся позже.

Таким образом, в альбоме «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А – Т.О.Р.Р» присутствуют черты, некоторые из которых связывают данный проект В. Бутусова с его предыдущим творчеством в составе группы «Наутилус Помпилиус» (например, обращение к питерскому року, мотив «отхода на Север»), другие задают образы и сюжеты, которые в дальнейшем будут широко представлены в песнях группы «Ю-Питер» (православие, фольклорность, магия и заклинания, кинематографичность). Именно по этой причине можно говорить о том, что альбом «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А – Т.О.Р.Р» является той сознательной вехой, которой его автор, Вячеслав Бутусов, обозначил свой переход от одного этапа творческого пути к другому.

### Литература

1. *Бутусов В.* «Есть ощущение Бога» [Электронный ресурс] Электронная статья / В. Бутусов // Православие и мир: сайт. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/vyacheslav-butusov-est-oshhushhenie-boga/> (дата обращения: 15.05.2015).
2. Вячеслав Бутусов – Элизабарра-Торр [Электронный ресурс] / Компактная дискография Наутилус Помпилиус: сайт. – Режим доступа: <http://naupaana.narod.ru/issues/e-t1/> (дата обращения: 15.05.2015).
3. Вячеслав Бутусов и DEADУШКИ: альбом «Элизабарра-Торр» (2000) [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2400> (дата обращения: 15.05.2015).
4. Комментарии к песне «Патри-парти» [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2418> (дата обращения: 15.05.2015).
5. Комментарии к песне «Синоптики» [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1344> (дата обращения: 15.05.2015).
6. Комментарии к песне «Элизабарра-Торр» [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2420> (дата обращения: 15.05.2015).
7. *Липатов А.* Том ждёт [Электронный ресурс] Электронная статья / А. Липатов // Лавка языков. Журнал небуквального перевода: сайт – Режим доступа: [http://www.vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/lipatov9.htm](http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/lipatov9.htm) (дата обращения: 15.05.2015).
8. *Порхня Л., Кушнир А.* Nautilus Pompilius [Текст] / Л. Порхня, А. Кушнир – СПб.: Амфора, 2007. – 331 с.
9. *Тульчинский Д.* Вячеслав Бутусов: покаяние неприкаянного [Электронный ресурс] Электронная статья / Д. Тульчинский // Журнал «Интервью: Люди и события»: официальный сайт. – Режим доступа: <http://interviewmg.ru/825> (дата обращения: 15.05.2015).

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.25

**А. В. ТРЕТЬЯКОВ**

Екатеринбург

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ДЕКАДЕНТСКОЙ ПОЭТИКИ  
В КЛИПЕ РОК-ГРУППЫ «АГАТА КРИСТИ»  
«ДВА КОРАБЛЯ» (1996)**

*Аннотация:* Статья представляет собой сопоставительный анализ поэзии Г. Р. Самойлова и видеоклипа В. Л. Конисевича к песне группы «Агата Кристи» «Два корабля». В данной работе выявляются как основные особенности поэтики Глеба Самойлова, так и художественное своеобразие работы Виктора Конисевича, которая, по мнению автора статьи, представляет собой постмодернистскую рецепцию декадентской культуры.

*Ключевые слова:* декаданс, постмодернизм, рок-поэзия, видеоклип, баллада.

*Сведения об авторе:* Третьяков Артём Вячеславович, кандидат филологических наук.

*Контакты:* a.tretjakovichche@gmail.com

**A. V. TRETJAKOV**

Ekaterinburg

**POST-MODERNISTIC INTERPRETATION OF DECADANCE  
IN MUSIC VIDEO «TWO SHIPS» (1996)  
OF «AGATHA CHRISTIE» ROCK BAND**

*Annotation:* The author compares lyrics of G. R. Samoylov with a music video of V. L. Konisevich that were created for the song «Two ships» of «Agatha Christie» rock band to reveal the basic features of poetry by Gleb Samoylov and peculiarity of work by Victor Konisevich, which according to the author presents Postmodernistic interpretation of Decadence.

*Key words:* decadence, Postmodernism, rock poetry, music video, ballad.

*About the author:* Tretjakov Artem Vyacheslavovich, PhD of Philological Science.

Творчество рок-группы «Агата Кристи» и прежде всего поэзия Г. Р. Самойлова (автора большинства программных текстов группы), ориентированная на **постмодернистскую** рефлексию **декадентской** культуры, давно привлекает внимание российских литературоведов и признана ими как оригинальное и самобытное явление не только в мире отечественной рок-культуры, но и в русскоязычной лирике в целом [7, с. 100-101; 16,

с. 79-86]. В связи с этим продуктивным для понимания лирики Г. Самойлова является не только филологический анализ поэзии «Агаты Кристи», но и исследование того, как её поэтика отражена в видеоклипах группы. Особого внимания заслуживает такая работа, как «Два корабля» (1996) Виктора Конисевича. Данная статья посвящена анализу неодакдентской лирики «Агаты Кристи» и её переосмыслению на примере этого клипа.

Для наиболее объективной научной интерпретации видеоклипа «Два корабля» рок-группы «Агата Кристи» мне представляется целесообразным сфокусировать внимание на *лейтмотиве падения-полёта*, через который Виктор Конисевич оригинально интерпретирует концепт самоуничтожения – один из базовых в декадентском искусстве и литературе.

Сформировавшееся в конце XIX века искусство **декаданса** опиралось на идеи И. Фихте, А. Шопенгауэра и прежде всего Ф. Ницше [15, с. 204, 206-207]<sup>1</sup>. Декаденты отвергали ценности традиционной культуры, классическую философию: разуму, логике, общественной морали, вере в Бога они противопоставили иррациональный бунт ницшеанского сверхчеловека, аполитичность, хаос, упадничество, эстетизм в ущерб этике и авторский миф – веру в вымышленный мир своей мечты [1, с. 100-101]. При этом декаденты, в отличие от своих предшественников – писателей и поэтов **романтической литературы**, стремились к трансцендентной категории романтического идеала не через спасение души, а, напротив, через деградацию личности и смерть [1, с. 100]<sup>2</sup>. Это не было проявлением фанатизма, однако, разочарованные в возможности объективного познания жизни, обретения в ней свободы и счастья **декаденты** воспевали красоту увядания жизни.

Агностицизм окружающей реальности заставлял их сомневаться даже в существовании потустороннего мира идеала:

И ветер, встав на миг единый,  
Дождем дохнул – и в миг исчез.  
Волокна серой паутины  
Плывут и тянутся с небес.

Ползут, как дни земных событий,  
Однообразны и мутны.  
Но сеть из этих легких нитей  
Тяжеле смертной пелены.

---

<sup>1</sup> Ф. Ницше в работе «Казус Вагнер» (1888) писал: «Во что я глубже всего погрузился, так это действительно в проблему decadence... Если присмотришься к признакам упадка, то поймёшь также и мораль... что скрывается за её священнейшими именами и оценками: оскудевшая жизнь, воля к концу, великая усталость» [13, с. 526].

<sup>2</sup> См. также «Цветы зла» (840-1857) Ш. Бодлера; «Пьяный корабль» (1871) А. Рембо; «Я римский мир периода упадка...» (1884) П. Верлена; «Мелкий бес» (1892-1902) Ф.К. Сологуба; «Теперь, - когда я проснулся. Записки психопата» (1903) В. Брюсова; «Вакханалия» (1906) А. Белого; «Незнакомка» (1906) А. Блока и др.



И в прахе душном, в дыме пыльном,  
К последней гибели спеша,  
Напрасно в ужасе бессильном  
Оковы жизни рвёт душа.

А капли тонкие по крыше  
Едва стучат, как в робком сне.  
Молю вас, капли, тише, тише...  
О, тише плачьте обо мне!

(З. Н. Гиппиус «Пыль», 1897)<sup>1</sup>

В связи с этим декаденты нередко подменяли образ романтического идеала изысканной декорацией, маской, а само стремление к идеалу – чем-то механизированным, сомнамбулическим, исключаящим для человека возможность свободного выбора [2, с. 413]<sup>2</sup>. Такой иронии, самоиронии оказался пропорционален гипертрофированный пессимизм: тоска, боль и отчаяние в творчестве декадентов – на бытовом и бытийном уровнях.

Образ потустороннего, трансцендентного мира идеала, к которому стремится душа лирического героя в поэзии Глеба Самойлова, имеет в основе своей агрессивную, разрушительную природу, что также органично смотрится в контексте декадентской самоиронии и концепта самоуничтожения. Это и один из наиболее самобытных антирелигиозных текстов Глеба Самойлова «Космос падает на нас» (1994; вероятно, пратекст песни «Звёздное гестапо»), построенный на цитатной перекличке с хрестоматийным как для младосимволистов, так и для русской православной церкви стихотворением В. С. Соловьёва «Милый друг» (1895):

В. С. Соловьёв:

*Милый друг, иль ты не видишь*<sup>3</sup>,  
*Что всё видимое нами,*  
Только отблеск, только тени  
от незримого очами?

Г. Р. Самойлов:

*неужто ты не видишь милый*<sup>4</sup>  
*что я надел противогаз?*  
неужто ты не слышишь глупый? –  
космос падает на нас

Это и песня «Аусвайс» (1996) – любопытная интерпретация древнеболгарского апокрифа, переосмысленного, в свою очередь, писателем-

---

<sup>1</sup> См. также стихотворения «Слепцы», «Скелеты-земледельцы», «Игра», «Амур и череп» Ш. Бодлера; «Камыши» (1895) К. Бальмонта; «Чудовища» (1903) В. Брюсова и др.

<sup>2</sup> См. также: «Недотыкомка» (1899), «Чертовы качели» (1907) Ф. Сологуба; «Электричество» 1901), «В черту» (1905) З. Гиппиус; «Умиравший костёр» (1907) В. Брюсова и др.

<sup>3</sup> Здесь и далее во всех цитируемых поэтических текстах – курсив мой (А.Т.)

<sup>4</sup> Ввиду отсутствия авторитетного издания текстов «Агаты Кристи» я оформляю их пунктуацию в соответствии с поэтической традицией, представленной в творчестве таких мэтров отечественной рок-лирики, как И. В. Кормильцев, В. Г. Бутусов и Егор Летов (см. [19], а также автографы текстов Е. Летова, опубликованные в интернете). По этой же причине текст каждой песни датируется по времени выхода альбома группы, в который песня была включена.

символистом А. М. Ремизовым в новелле «Гнев Ильи Пророка» («Лимонарь: сиречь луг духовный», 1907).

Наконец, даже наиболее религиозный текст Г. Р. Самойлова «Я вернусь» (1998) не несёт в себе надежды на обретение лирическим героем своего романтического идеала как христианского рая (русская поэтическая традиция, берущая начало в творчестве В. А. Жуковского). Возможно, здесь Глеб Самойлов создаёт одно из самых проникновенных и лаконичных описаний ада в русскоязычной лирике:

отец мой плачет  
боже мой не плачь  
боже я боюсь  
ты ищешь и светишь  
боже я вернусь  
конечно я вернусь  
но ты  
*ты не заметишь как я вернусь*

Душу, умерщвлённую смертным грехом и не очищенную покаянием, Господь не спасёт – он *не заметит её*, поэтому душу грешника ждёт «*тьма внешняя*» и «*скрежет зубовный*» – «*ибо много званых, а мало избранных*» (Мф. 22:13-14).

Наконец, сама попытка изменить что-либо в этом мире воспринимается автором текста «Два корабля» как предельно абсурдная:

корабли без капитана  
капитан без корабля  
надо заново придумать  
некий смысл бытия –  
на \*\*\*?

Декаденты первыми в искусстве начали эстетизировать не только ужасное, но и низменное, безобразное. При этом, несмотря на самоиронизацию человеческой личности (концептуальный уровень, художественное содержание), декаденты редко иронизировали по поводу художественной формы, стиля своих произведений<sup>1</sup> (в полной мере это сделают только **постмодернисты** [12, с. 766]).

Как ни парадоксально, но, именно воспевая духовное падение человека, деятели искусства **декаданса** в полной мере раскрыли самобытность своей творческой натуры, внесли вклад в развитие мирового модернистского искусства и литературы.

---

<sup>1</sup> См., например, стихотворение И. Анненского «Будильник» (1906), в котором автор обращается не только к романтической иронии по поводу недостижимости своего романтического идеала, но и пародирует сам стиль символистского видения и баллады, не предлагая взамен никакой альтернативы – ни на концептуальном, ни на жанрово-стилевом уровне.

Воспевая самоуничтожение, декаденты пытались разрушить «заклятые стены» (Ф. Сологуб) – земной реальности, где, словно в кривом зеркале, искажено всё прекрасное, что есть в человеке. Падая, декаденты пытались взлететь. Так и героиня клипа «Два корабля»: падая в воду, она затем летит вверх, побеждая законы пространства и времени.

В работе В. Л. Конисевича обращает на себя внимание и *образ дельфинов*. Морские животные не только сопровождают пловцов, но и используются людьми в качестве органических носителей ракетного вооружения. Как можно интерпретировать этот мотив?

Во-первых, воспевая идею упадка, духовного падения, **декаденты** отмечали её разрушительную природу, направленную как на них самих (аутоагрессия), так и вовне, на окружающий мир. Ф. Ницше противопоставлял христианскому милосердию и состраданию агрессивную свободу «сверхчеловека», как новую этику «*большого животного*», стремящегося избавиться от оков цивилизации и встать «*по ту сторону добра и зла*». В. Я. Брюсов открыто заявлял, что в феномене революционного переворота его интересует лишь деструктивное, а не преобразующее начало: «*Ломать я с вами буду, строить – нет*». Поэтическое творчество рок-группы «Агата Кристи» также демонстрирует широкий спектр интерпретации концептов «агрессия» и «аутоагрессия» в контексте культуры декаданса:

- всевозможные формы асоциального поведения, вплоть до совершения уголовных преступлений: «Viva Kalman!» (1989), «Праздник семьи», «Красный петух» (1991), «Пулемёт Максим», «Истерика» (1992) и др.;

- тема мазохистской гетеросексуальной любви в песнях «Вольно!» (1993) и «Извращение» (1996);

- деградация личности на почве злоупотребления алкоголем и наркотиками: «Инспектор По» (1989)<sup>1</sup>, «Кондуктор», «О, декаданс...» (1991), «Опиум для никого» (1995), «Легион»<sup>2</sup> (1997) и далее, вплоть до осмысле-

---

<sup>1</sup> Предположительно, один из лучших русскоязычных поэтических текстов о кокаине. Любопытно, что автор текста игнорирует описание наркотической эйфории и акцентирует внимание на мотиве общего физического недомогания, связанного с ожогом носоглотки и гортани при вдыхании психотропного вещества, а также с быстро формирующейся у человека наркотической зависимостью. Парадоксально, но во второй половине XX века интерес к наркотикам со стороны рокеров и других деятелей искусства получил «зелёный свет» именно через философию и эстетику **классического постмодернизма**. Так, развивая мысль Ж. Бодрийяра о том, что только смерть позволяет человеку преодолеть «гиперреальность симулякров», метр итальянского кинематографа XX века Ф. Феллини описывает процесс воздействия ЛСД на головной мозг, как своеобразную «репетицию» смерти и выхода человека за границы семиосферы [17, с. 7]. Стоит при этом отметить, что данная концепция является устаревшей и не соответствует доминирующей в современной философии и науке **парадигме неодетерминизма** [4, с. 69-87; 11; 12, с. 1089; 14, с. 15-21] (См. также: Неодетерминизм, Теория нелинейных динамик, Синергетика, After-postmodernism [12]).

<sup>2</sup> «После этой песни хочется сказать только одно: “нет” наркотикам», - прокомментировал Вадим Самойлов только что исполненную группой песню «Легион» (видеозапись концерта «10 лет жизни» в СК «Олимпийский», 21 февраля 1998 года).

ния темы наркотиков сквозь призму эсхатологического мифа в «Звёздном гестапо» (1996);

- самопародийная интерпретация (пастиш) культуры германского нацизма в сольном альбоме Г. Р. Самойлова «Маленький фриц» (1990).

Во-вторых, дистопийная семантика образа пловцов и вооружённых дельфинов органично вписывается в представление философов **атеистического экзистенциализма** о том, что любое общество, включая демократическое, является антиутопийным, поскольку социализация личности почти всегда сопутствует смерти её экзистанса, то есть лишает человека возможности реализовать свой глубинный личностный потенциал<sup>1</sup>. В свою очередь, общеизвестным является тот факт, что философия рок-культуры, рок-н-рольное мировоззрение в основе своей опирается на труды представителей атеистического экзистенциализма – Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Хайдеггера и др. [6, с. 178; 8, с. 177-178]<sup>2</sup>, а также **прозу битников**<sup>3</sup>, которые, в свою очередь, имеют общий генетический корень – **неклассическую философию** Ф. Ницше [12, с. 702].

Однако концептуальная и жанрово-стилевая составляющие клипа «Два корабля» не ограничиваются неклассической философией, модернистским искусством и представляют собой именно **постмодернистскую** интерпретацию культуры декаданса. Так, герои-декаденты здесь плавают и устремляются ввысь в образе самых обыкновенных спортсменов-ныряльщиков. Ценностная, смысловая оппозиция «личность художника - толпа», характерная для искусства **классического модернизма** [10, с. 259], в клипе уже отсутствует – перед нами «демократическая» версия декадентской культуры, характерная для постиндустриальной эпохи и искусства **постмодернизма**. Как отмечает Жан Бодрийяр, один из основоположников постмодернистской философии, человек перманентно существует в «гиперреальности симулякров» (концепция мира), поэтому его личность изначально и навсегда лишена идентичности (концепция личности) [3]<sup>4</sup>. Данный посыл, основополагающий для классического по-

---

<sup>1</sup> Вероятно, эта же концепция прослеживается в таких текстах, как «Тошнота» (1939) Ж.-П. Сартра и «Посторонний» (1942) А. Камю. Одна из наиболее самобытных интерпретаций этой концепции в современном кинематографическом искусстве – фильм Л. Хаджихалилович «Невинность» (2004), по повести Ф. Ведекинда «Mine-Naha» (1903).

<sup>2</sup> Редкий, но менее интересный феномен представляет собой русская религиозная рок-поэзия: избранная лирика А. Н. Башлачева, Ю. Ю. Шевчука, Б. Б. Гребенщикова и др.

<sup>3</sup> См. об этом: докум. фильм Дж. Алберниена «Nine Hundred Nights – Big Brother and the Holding Co. with Janis Joplin» (2001); интервью Тома Уэйтса для Бельгийского ТВ от 28.09.1977 г. и др.

<sup>4</sup> Аналогичное преломление концепция Бодрийяра получает в клипе Александра Солоха для песни «Ариведерчи» рок-группы «Земфира» (1999; образ человека, лишённого лица), что существенно углубляет семантику текста Земфиры – делает его своеобразной постмодернистской интерпретацией «Welcome to machine» («Pink Floyd», 1975). См. также тему инфляции образа лирического героя в таких постмодернистских видеоклипах, как «Гарсон № 2» (1995) А. Л. Кайдановского для группы «Аквариум» и «Knives out» (2001) М. Гондри для «Radiohead». В этом же контексте мне представляется уместным вспомнить о реактуализации мифа об андрогине в тексте В. Г. Бутусова «Настасья» (2000).

стмодернизма<sup>1</sup>, получает в работе Виктора Конисевича следующее преломление. В начале клипа пловцы меняют свои лица всякий раз, когда окунают их в воду: один пловец исчезает и его заменяет другой – это как бы один и тот же человек.

Что осталось от «я» этих ныряльщиков, взлетевших из тёмного дельфинария, и в какой вымышленный мир Идеала-декорации попадут все эти люди? Думаю, это жестокая, красивая **декадентская** самоирония – в лучших традициях Ш. Бодлера, О. Бёрдсли, О. Редона, А. Шёнберга, В. Брюсова, З. Гиппиус, раннего Мики Рофу...

И конечно же, среди взлетевших спортсменов угадывается Арлекино (первый из взлетевших – человек с нарочито утрированной мимикой, застывший в искривлённой, нехарактерной для ныряльщиков позе) – шут и злой клоун – сквозной герой в искусстве декаданса. Любопытный комментарий к этому образу даёт сам автор клипа<sup>2</sup>: «Пловец-спортсмен, это, видимо, я. Не смог отказать себе в удовольствии поплавать с дельфинами. Там 3 актёра: Вячеслав Разбегаев (думаю, Вы его узнали), Dj Инкогнио и я. Что касается мотивов декаданса – это вопрос трактовки. Я его точно не закладывал. Но, если в Вашем восприятии это считается так, - никаких возражений. Такая трактовка лишь подтверждает тезис “Пусть расцветают сто цветов и соперничают сто школ”...».

Суммируя вышесказанное, можно сказать, что видеоклип Виктора Конисевича для песни «Два корабля» рок-группы «Агата Кристи» ориентируется на следующую **жанровую доминанту: баллада** – с характерным для неё *типом конфликта: «человек и судьба»*. Конфликт этот предполагает только бытийную (не бытовую) основу: стремлению человека обрести мир счастья, романтического идеала как трансцендентной категории препятствует злой рок. Тем не менее концепт рока, злой судьбы в работе Вик-

---

<sup>1</sup> Именно органичное единство концепции мира и концепции личности в жанровой структуре произведения искусства, литературы определяет его целостность как художественной системы [9]. Данный эстетический принцип не теряет своей актуальности и сегодня: он позволяет отграничивать постмодернистское искусство, литературу (как элитарную его версию – необафокко, так и примитивистскую – соц-арт, концептуализм) от сугубо коммерческих текстов, ориентированных на квази-синтез романтической концепции личности с постмодернистской концепцией мира и тем самым реактуализирующих жанр *комикса о супермене*, игнорируя, при этом, базовые для постмодернистской философии и эстетики принципы самоиронии и самопародии: «Жизнь насекомых» (1993), «Чапаев и Пустота» (1996) В. Пелевина, «Матрица» (1999) братьев Вачовски и др. В гротескных трансформациях симулякративной реальности такой квази-постмодернистский герой-супермен способен менять социальные роли, подобно маскам, не только сохраняя свое «я», но и извлекая выгоду из своих «сверхчеловеческих» способностей. Грамотно продуманная стратегия лести современному обывателю не только обеспечивает вышеуказанным произведениям культовый статус, но и сближает их с околосектантской и сектантской литературой: «Чайка Джонатан Ливингстон» (1970) Р. Баха, «Философские сказки» (1997) Н. Козлова и др.

<sup>2</sup> С разрешения В. Л. Конисевича цитирую фрагмент его письма ко мне от 31.03.2015.

тора Конисевича предполагает весьма глубокое содержание и ориентирован на следующие типы иронии (самоиронии):

- *романтическая ирония*: идеал невозможно обрести на земле (это относится ко всем представителям искусства и литературы классического романтизма) и даже за её пределами достижимость идеала сомнительна (см., например, финал повести «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана);

- *декадентская ирония*: в чудовищном и безобразном мире земной реальности романтический идеал не только не достижим для человека, но и искажен «заклятьем стен», принимает уродливые формы, поэтому стремление к такому идеалу связано не с романтической аскезой, а, напротив, с деградацией личности или даже смерти человека, но даже в этом случае идеал может оказаться недостижимым.

- *постмодернистская ирония (самоирония, самопародия)*: мир Идеала не только недостижим – его вообще не существует, как не существует индивидуальности мыслительного процесса. Отсутствие объективной смысловой связи между словом и реальией, которую слово обозначает, превращает любое «знание» в миф, а условность семантики слова делает его пустым знаком, что, в свою очередь, отменяет любые смысловые иерархии между знаковыми системами и, наконец, превращает семиосферу в одну большую «отсутствующую структуру» [18]. Всё, что остается у человека – это слова и возможность свободно играть словами.

Однако «гиперреальность симулякров» не отменяет базовых потребностей человека, в том числе его стремления к прекрасному. В свою очередь, сущность **постмодернизма** всегда амбивалентна. Тотальной зависимости человека от мира симулякров пропорциональна не только абсолютная свобода игры, но и отсутствие у нас уверенности даже в том, что **трансгрессия** (преодоление мировой культурой «гиперреальности симулякров») невозможна. Если греческий философ Сократ мог быть уверен, по крайней мере, в том, что он «ничего не знает», то постмодернисты оказались лишены и этой последней уверенности:

всё на свете – *загадка* и *враки*  
а над нами бушует гроза [5]

Вот почему классики мирового постмодернизма не просто играют с концептом трансгрессии (Откровения, чуда) – порой они даже намекают, что рука об руку с такой игрой идёт «чудо подлинное», которое может совершиться «на самом деле» и «в любой момент»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. концептуально взаимоисключающие друг друга вступления к третьей и шестой главам в книге И. Кальвино «Невидимые города» (1972); см. также роман Саши Соколова «Между собакой и волком» (1980): главу 8-ю (притча о неожиданном урожае, концептуально противоположная библейской притче о ветхих мехах и молодом вине) и главу 18-ю (концепт весны). Об амбивалентной природе феномена трансгрессии писали и классики постмодернистской философии: «Трансгрессия радикально порывает с презумпцией линейно понятой преемственности, открывая (наряду с традиционными возможностями отрицания и утверждения в

Именно эту ситуацию близости чуда, трансгрессии, то есть достижения лирическим героем (героями) «Агаты Кристи» мира Идеала моделирует Виктор Конисевич. Насколько такое чудо возможно? – балладный конфликт произведения остаётся неразрешённым, а финал – открытым.

### Литература

1. Барковская Н. В. Апология Хаоса в русском символизме [Текст] / Н. В. Барковская // Русская литература XX века: закономерности исторического развития / отв. ред. Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО «Словесник», 2005. – Кн. 1. Новые художественные стратегии. – С. 87-119.
2. Белый А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай – М.: Издательство «Республика», 1994. – 528 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Текст] / Ж. Бодрийяр / Пер. О. А. Печенкиной. – Тула: Издательство «Тульский полиграфист», 2013. – 204 с.
4. Геллер Л. К вопросу о системах, или возможна ли экология литературы? [Текст] / Л. Геллер // Литературное произведение как литературное произведение / ред. А. Маймискутовой – Быдгощ: Издательство Ун-та им. Казимира Великого, 2004. – С. 69–87.
5. Гуницкий А. А. Пой лира [Электронный ресурс]: Текст песни / А. А. Гуницкий // Забирай: сайт. – Режим доступа: <http://www.zabirai.ru/akkordi.php?id=114724> (дата обращения: 01.04.2015).
6. Капрусова М. Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии [Текст] / М. Н. Капрусова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 4. – С. 178-186.
7. Капрусова М. Н. От Вертинского к «Агате Кристи»: лики постмодернизма [Текст] / М. Н. Капрусова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 2. – С. 113-120.
8. Козицкая Е. А. Субъязыки и субкультуры русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 169-189.
9. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности [Текст] / Н. Л. Лейдерман // Проблема жанра в англо-американской литературе (XIX – XX вв.): республ. сб. / Свердлов. гос. пед. ин-т. – Свердловск, 1976. – Вып. 2. – С. 3–27. – (Научные труды; сб. 280).
10. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература [Текст] / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий – М.: Издательство «Эдиториал УРСС», 2001. – Кн. 2. Семидесятые годы (1968-1986). – 288 с.

---

логике “да” и “нет”) – возможность т.н. “непозитивного утверждения”: как пишет М. Фуко, фактически “речь не идёт о каком-то всеобщем отрицании, речь идёт об утверждении, которое ничего не утверждает, полностью порывая с переходностью” [12, с. 1089].

11. *Липовецкий М. Н.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых [Электронный ресурс]: Электронная статья / М. Н. Липовецкий // НЛЮ. – 2005. – № 73. – Журнальный зал: сайт. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html> (дата обращения: 01.04.2015).
12. *Можейко М. А., Грицанов А. А.* Всемирная энциклопедия: Философия [Текст] / М. А. Можейко, А. А. Грицанов / гл. науч. ред. А. А. Грицанов – М.; Минск: Издательство «Интерпрессервис», «Книжный Дом», 2001. – С. 1312.
13. *Ницше Ф.* Казус Вагнер [Текст] // Ницше Ф. Полное собрание соч.: В 13 т. – М.: Издательство «Культурная революция», 2012. – Т. 5. – 480с.
14. *Пригожин И. Р.* Кость еще не брошена [Текст] / И. Р. Пригожин // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Издательство «Прогресс-Традиция», 2002. – С. 15-21.
15. *Толмачёв В.М.* Декаданс [Текст] / В.М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
16. *Уфимцева Н. П.* «Мертвецы хотят обратно»: Семантика смерти в альбоме «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» [Текст] / Н. П. Уфимцева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 79–86.
17. *Феллини Ф.* Делать фильм [Текст] / Ф. Феллини / пер. с ит. и коммент. Ф.М. Двин – М.: Издательство «Искусство», 1984. – 287 с.
18. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко / ред. М.Г. Ермакова, пер. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник. – М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432с.
19. NAUTILUS POMPIIUS: Введение в наутилусоведение [Текст]. – М.: ТЕРРА, 1997.



УДК 821.161.1-192:785.16  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-453+ЩЗ18.5  
Код 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.51

**Н. В. БАБЧЕНКО**

Киев

## **НАРУШЕНИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ЗАКОНА КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ ПРИЁМ В ЛИРИКЕ «АГАТЫ КРИСТИ»**

*Аннотация:* В статье сделана попытка анализа нарушений лексических и грамматических законов языка в лирике «Агаты Кристи». Автор приходит к выводу об использовании необычных лингвистических конструкций в текстах «Агаты Кристи» в качестве поэтического приёма.

*Ключевые слова:* «Агата Кристи», рок-поэзия, лирический субъект, лингвистический закон, поэтический прием.

*Сведения об авторе:* Бабченко Надежда Владимировна, кандидат филологических наук.

*Контакты:* n\_babchenko@ukr.net

**N. V. BABCHENKO**

Kiev

## **INFRINGEMENTS OF LINGUISTIC LAW AS A POETIC DEVICE IN «AGATHA CHRISTIE» LYRICS**

*Abstract:* The paper attempts to analyze infringements of lexical and grammatical language laws in the lyrics of "Agatha Christie". The author concludes that the unusual use of language structures in texts of «Agatha Christie» is a poetic device.

*Key words:* «Agatha Christie», rock poetry, lyric subject, linguistic law, poetic device.

*About the author:* Babchenko Nadezhda Vladimirovna, PhD of Philological Science.

Разнообразные интерпретации песенных текстов «Агаты Кристи» варьируются от восприятия текста как бессмыслицы до уверенности, что слушатель понимает внутренний мир авторов и исполнителей как никто иной. Отправной точкой для настоящей публикации послужила статья Д. Г. Скорлупкиной «“Чудеса” “Агаты Кристи”: попытка анализа абсурдного текста». Некоторые положения статьи (а именно видение её автором в текстах «Агаты Кристи» таких черт абсурда, как нарушение логики; конструирование нелепого мира вне всякой логики, абсурдные образы) могут стать предметом полемики, которая, не отрицая наработок Д. Г. Скорлупкиной, является приглашением к дискуссии. По нашей вер-

сии, нарушения логики в текстах «Агаты Кристи» являются либо контекстуально объяснимыми, либо сознательно используемыми в качестве художественного приёма.

Так, цитируемые Д. Г. Скорлупкиной строки «Ты дочь врага, и сестра врага, / Ты жена врага и мать врага» не абсурдны в свете того, что лирический герой говорит о дочери, сестре и т.д. своего врага, поскольку герой и героиня относятся к противоборствующим сторонам во время войны. Эту версию поддерживает Ю. В. Доманский [2].

Обозначенные в качестве абсурдизмов отрывки из той же песни «Агаты Кристи» «Истерика» «Я тебя люблю за то, что я люблю тебя»; «Я тебя убью, как только я убью тебя» [6] могут объясняться синтетичностью текста. «Неабсурдная» часть фразы, раскрывающая смысл, «спрятана» за прерывистым, хаотичным и эмоциональным ритмом «Истерики»: «...я тебя люблю за то, что ты не любишь меня», «...я тебя убью, как только поменяю коня».

Интерес вызывает также возможность различных подходов к анализу текста песни «Ковер-вертолет». Д. Г. Скорлупкина замечает, что «Здесь опять подключена метатекстуальная семантика: “не-быль” это одновременно и о внутритекстовой ситуации, и о самом тексте песни. <...> Здесь, как нам представляется, мы имеем дело с подобным явлением - нарушением цельности привычной текстуальной манифестации фольклорного образа и заменой его части, что вызывает ощущение “неправильности”, акцентирует внимание на самом факте нарушения» [6]. Учитывая материалы интервью с Г. Р. Самойловым [5], а конкретно – уточнение, что слово «вертолет» появилось в песне по замыслу композитора А. К. Козлова, можно допустить, что нарушение логики не было, как минимум, изначальной целью автора текста и не является значимым для понимания песни в целом.

«Одновременное нахождение в тексте взаимоисключающих элементов (короли и лепят облака на краю Земли, и “летят”, причём не “летают”, а “летят” куда-то целенаправленно, при этом оставаясь на месте, на краю Земли, и занимаясь тем же делом - лепкой облаков)» [6] объяснимо при контекстуальном рассмотрении текста в связи с трагической смертью в результате самоубийства И. Сорина (1998), которому и была посвящена данная песня [1]. Как известно, этой смерти предшествовала гибель других известных музыкантов, что раскрывает слушателю ответ на вопрос, почему «летят», а не «летают», и метафоричность образа королей, которые лепят облака на краю земли...

Обозначенная в качестве маркера абсурдности текста («большинство элементов текста не несут на себе самостоятельной семантической нагрузки, а введены именно с целью усилить ощущение абсурдности» [6]) открытость песенной лирики для множественных интерпретаций не расценивается в качестве такового маркера одним из авторитетных отечественных исследователей литературы абсурда Е. В. Клюевым: «...ситуация с абсурдным текстом – в данном случае кэрролловским – в высшей степени показательна едва ли не для любого художественного текста. С тем, пожа-

луй, отличим, что всякая конкретность на уровне содержания художественного текста естественным образом сокращает количество возможных его интерпретаций, однако некоторый спектр их все же сохраняется. Фактически ничто не мешает литературному критику “подверстать” под ту или иную текстовую фактуру более или менее угодный (удобный) ему “смысл”» [4]. Таким образом, множественность смыслов в лирике «Агаты Кристи» – ещё одна тема для возможной полемики.

Этим неполным перечислением дискуссионных моментов я ограничусь, чтобы перейти к вопросу: а относится ли творчество «Агаты Кристи» к поэтике абсурда? Ответ на этот вопрос исследователь может найти, оставив на время анализ формальных признаков абсурда и обратившись к вопросу авторского мировоззрения и авторских интенций «Агаты Кристи».

Традиционным объектом европейской поэтики абсурда является социальный протест, отчетливо наблюдаемый у многих рок-групп, но мало значимый в творчестве «Агаты Кристи», так же как и характерные для литературы абсурда демонстрация бессмысленности жизненных условностей, описания бесцельности существования человека, конфликт между отдельной личностью и обществом (см. произведения Ф. Кафки, А. Камю, Э. Ионеско, С. Беккета).

Для русской школы абсурдизма, под которой преимущественно подразумевается творчество литературно-театральной группы ОБЭРИУ, характерна меньшая социальность, а основными художественными принципами являются деструкция предметов и действий, их хаотизация, алогизм образов, гротескность мировосприятия, парадоксальность и эксцентричность. Мир представляется обэриутам раздробленным и лишённым внутренних связей, а человек – неспособным его познать, бессильным перед его дисгармонией [7].

Эстетика и поэтика «Агаты Кристи» содержит некоторые сходные с творчеством обэриутов тенденции – в частности, обращения к более ранним литературным произведениям в форме пародии либо аллюзии, самоирония. Однако это формальное сходство не является значительным. Мир, окружающий героя «Агаты Кристи», – весьма целостная и связанная, хотя порой и враждебная по отношению к нему среда. Главное отличие лирики «Агаты Кристи» от литературы абсурда – активная мировоззренческая позиция лирического героя, который, хотя и нередко находится в конфликте с окружающей действительностью и даже сам с собой, постоянно ищет и обретает смыслы, позволяющие поддерживать экзистенциальный баланс и временами даже находить хрупкую радость бытия.

В то же время нельзя не отметить, что в текстах «Агаты Кристи» объективно присутствуют частые нарушения грамматической, синтаксической и фонетической структуры текста. Чем же, если не поэтикой абсурда, можно объяснить себе их и то доказанное жизнью обстоятельство, что поэзию «Агаты Кристи» едва ли не каждый понимает по-своему?

Для лирики «Агаты Кристи», за редкими исключениями, относящимися к раннему периоду, в высшей степени характерен отказ от пропаганды каких-либо социальных идей, чёткого сюжета, конкретного лирического героя. Центральной проблемой является мироощущение, мировосприятие лирического субъекта и его способ взаимодействия с окружающей действительностью. Нередко под ними подразумевается эмоциональное состояние субъекта на некоем этапе или в некий момент. Так, в песне «Бесса мэ...» объединились, казалось бы, несовместимые вещи – мелодии арии «L'amour est un oiseau rebelle» из оперы Ж. Бизе «Кармен» (популярное название – «Хабанера») и песни в стиле болеро «Bésame mucho». В «Бесса мэ...» внимание сфокусировано лишь на эмоциональном поле, которое одно и объединяет «Хабанеру», «Bésame mucho» и музыкальные находки «Агаты Кристи». Подтверждает эту версию также сознательное разделение лирического «я» и лирического субъекта в «Бесса мэ...»: исполнение текста от имени лица женского пола вполне гетеросексуальным по сценическому имиджу и образу жизни мужчиной. Текст содержит лишь абстрактное представление слушателям эмоционального состояния без обозначения этой эмоции как исходящего из жизненных обстоятельств опыта, проживаемого конкретным лицом (рок-исполнителем). При этом эмоциональное поле слушателей включается тем сильнее, чем больше у них свободы воображать и проецировать свой собственный опыт и свои переживания, – а отсутствие в песне лирического «я» и метафоричность языка «Агаты Кристи» как раз и предоставляют максимум такой свободы.

Допускаем, что для периода творчества, отмеченного выходом альбома «Коварство и любовь», «Бесса мэ...» являлась своеобразным манифестом внимания «Агаты Кристи» к передаче эмоций и когнитивного процесса в поэтической форме. Интересны в этом отношении также тексты песен по мотивам литературных произведений, таких как «Альрауне» («Альрауне» Г. Г. Эверса), «Дорога паука» («Паук» Г. Г. Эверса), «Снайпер» («Берег» Ю. В. Бондарева). Лирический субъект этих песен может быть определён как читатель, силой воображения поместивший себя в вымышленный мир этих произведений. Помимо реминисценций как в текстах, так и в музыке, фокусировка внимания слушателя на эмоциональном состоянии достигается разнообразными, сугубо языковыми, средствами.

Рассмотрим один из примеров такого средства у классика, который, как можно полагать, оказал влияние на авторов текстов «Агаты Кристи». Это стихотворение «Я помню чудное мгновенье», в котором А. С. Пушкин использовал поэтическую конструкцию «гений чистой красоты», заимствованную из переведенного В. А. Жуковским отрывка стихотворной романтической повести «Лалла Рук» Т. Мура («Милый сон, души пленитель...») [3].

Следуя формальной логике, эпитет «чистая» (или его антоним – «грязная») не применим к слову «красота», что, впрочем, может и ускользнуть от внимания читающих привычные с детства строки. Эти слова не вызывают у читателя диссонанса ещё и по той причине, что, нарушая ло-

гику лексических и семантических связей, или скорее жертвуя ею ради более важной цели, автор сохраняет логику в последовательной передаче мыслей/чувств лирического героя. Нередко законы языка довлеют над говорящим, который вынужден в той или иной степени исказить свою мысль, для того чтобы облечь её в «правильную» форму. А этот поэтический приём возвращает нас к коммуникативной функции языка – функции передачи информации в чистом виде.

Условием для того, чтобы пренебрежение формой оставалось именно поэтическим приёмом, а не маркером абсурда и хаоса в мышлении, является очень ясная и чёткая, доступная аудитории логика повествования. Она в высшей степени присуща поэзии А. С. Пушкина и менее эксплицитна в текстах «Агаты Кристи», если подразумевать тексты в графическом виде. Ещё со школы всем известно, что «Я помню чудное мгновенье» лучше читать вслух – и при этом возникает некое праздничное настроение. В синтетическом тексте автор имеет большую свободу использования данного приёма, а именно возможность компенсировать неясности и показать логику повествования, провести слушателя по всем этапам развития эмоции с помощью музыки и интонации. Можно предположить, что многие тексты «Агаты Кристи» изначально были задуманы как синтетические, и часть смысловой нагрузки возлагалась на соотношение музыки и текста, а также просодики («Истерика», «Вечная любовь» и многие другие).

Примером нарушения формальной логики языка в пользу максимально точной передачи эмоций можно назвать почти все строки «Хали Гали Кришна». Связующим звеном элементов текста в этой песне является не их лексическая комбинаторика, а их эмоциональная окрашенность, которую можно понять в полной мере лишь благодаря вслушиванию в интонацию исполнителя. Можно сказать, что слова следуют за эмоциями, теряя своё словарное значение и подчиняясь лишь одному правилу – своего соответствия настроению, способности вызывать ассоциацию с тем или иным чувством или ощущением: «Хали Гали Кришна Хали Гали Рама» – (настроение сдерживаемой, но очень глубокой грусти, возможно, стремление достигнуть спокойствия кришнаитов и безучастности к происходящему вокруг; замена «харе» на «хали-гали» сообщает некий игровой оттенок, словно герой пытается не показывать миру весь трагизм своего положения либо пытается справиться с ним посредством иронии); «Трали Вали Крыша Где ты будешь завтра» – (усиливается контраст между детским беззаботным «трали-вали», которое лишь маска, и тревогой, почти переходящей в отчаяние – «где ты будешь завтра»); «Где ты будешь завтра Тута или тама» – (печаль, почти смирение, растерянность и намёк на детскую беспомощность героя, когда от него не зависит ситуация с «крышей», выраженный наивными «тута» и «тама»); «Хали Гали Кришна Хали Гали Рама» – (трогательная попытка преодолеть отчаяние; см. настроения первой строки «Хали Гали Кришна»).

Другие подобные «нарушения языковой логики» в текстах «Агаты Кристи» часто становились самыми известными строками – вероятно, потому, что они как раз и передавали мироощущение, включая слушателя в эмоциональное поле лирического субъекта, например:

- «Не прячь музыку, она опиум для никого, только для нас» («Опиум для никого»);
- «Давай вечером умрём весело, поиграем в декаданс» («Опиум для никого») – вызывающие ассоциацию с текстом более ранней песни «Декаданс» слова, в которых ассоциативное значение превалирует над словарным;
- «В интересах революции» («В интересах революции») – формально не связанные с текстом слова.

Таким образом, нарушения законов языка в поэзии «Агаты Кристи» приводят не к созданию ситуации абсурда, гротескности и хаотичности, а к стройной системе переживания эмоции совместно с лирическим субъектом, возможности приобщиться к его мировоззрению, минуя долгие объяснения, следуя лишь ассоциациям. Интерпретация текста зачастую возможна только в синтезе с музыкой, когда исполнитель «задаёт настроение», без которого понимание в высшей степени синтетического текста «Агаты Кристи» будет неполным. Следование логике мироощущения лирического субъекта, а не логике стихотворной формы на текстовом уровне проявляется, в частности, в сознательном нарушении лексико-грамматических связей, употреблении слов в контекстуальном значении, зачастую не совпадающем со словарным. Этот поэтический приём становится отличительной чертой песенной лирики «Агаты Кристи», придавая ей выразительную силу, лаконизм, и в то же время сохраняя некоторую недосказанность, открытость для интерпретаций и включая мощное эмоциональное поле в восприятии слушателя.

«Феномен “Агаты”», которая даже после прекращения своего существования в качестве действующей рок-группы сохраняет внимание множества почитателей и даже привлекает новых, можно отчасти объяснить заложенным в её песенной лирике принципом саморазвития. Вместо донесения до аудитории конкретных идей или смыслов слушателю позволяется побыть некоторое время рядом с автором и в доступной ему степени попытаться эмоционально проживать этот мир так, как проживает его лирический субъект. Каждый раз меняя своё мировоззрение, получая новые знания, слушатель может снова посмотреть на мир вместе с «Агатой Кристи» – но уже по-другому, возможно, чуть приблизившись к авторскому видению, и находить в нём всё новые смыслы.

### Литература

1. *Агата Кристи*. «Они летят». [Электронный ресурс] // Агата Кристи & Глеб СамойлFF & The MatriXX – Триллер: сайт. - Режим доступа: <http://agata.int.ru/index/0-110> (дата обращения: 30.08.2015).

2. *Доманский Ю. В.* «Истерика» «Агаты Кристи»: текст и контекст [текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 208-220.
3. *Жуковский В. А.* Милый сон, души пленитель [Электронный ресурс] / В. А. Жуковский // Пиши стихи правильно: сайт – Режим доступа: <http://pishi-stihi.ru/lalla-ruk-zhukovskij.html> (дата обращения: 30.08.2015).
4. *Клюев Е. В.* Теория литературы абсурда [Электронный ресурс] / Е. В. Клюев // Большая онлайн библиотека e-Reading: сайт. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=27968> (дата обращения: 30.08.2015).
5. *Роктолк.* Агата Кристи: «Ковёр-вертолёт» [Электронный ресурс] Электронная статья // Журнал «Время Z»: сайт. - Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/48/511/6/> (дата обращения: 30.08.2015).
6. *Скорлупкина Д. Г.* «Чудеса» «Агаты Кристи»: попытка анализа абсурдного текста [текст] / Д. Г. Скорлупкина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 15. – С. 219-231.
7. *Шильке В. В.* Мировоззренческие основы литературы абсурда. – [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. В. Шильке // Education and Science: сайт. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/27\\_NNM\\_2011/Philologia/8\\_92829.doc.htm](http://www.rusnauka.com/27_NNM_2011/Philologia/8_92829.doc.htm) (дата обращения: 30.08.2015).

УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**А. С. АФАНАСЬЕВ**

Казань

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО И СОВЕТСКОГО ДИСКУРСОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ**

*Аннотация:* Данная статья посвящена изучению творчества Янки Дягилевой (1966 – 1991). Мы предприняли попытку не проанализировать отдельные элементы эстетики и поэтики автора, а охватить творчество в целом, найдя при этом одну центральную проблему. Такой проблемой для нас стала проблема самоидентификации. Одним из способов её репрезентации становятся в тексте вычленяемые советский и национальный дискурсы. Выводы, к которым мы пришли в результате исследования, следующие: трагический пафос творчества Я. Дягилевой поддерживается советским дискурсом, чьим центром становится оппозиция «деклассированные элементы/советское государство». Национальный дискурс пытается трагический пафос разрушить, однако он способен лишь смягчить его, но никак не искоренить.

*Ключевые слова:* рок-поэзия, Янка Дягилева, дискурс, советское, национальное, самоидентификация.

*Сведения об авторе:* Афанасьев Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета.

*Контакты:* 420008, Казань, Кремлевская, 18; a.s.afanasyev@mail.ru.

**A. S. AFANASYEV**

Kazan

## **INTERACTION OF NATIONAL AND SOVIET DISCOURSE IN POETRY BY YANKA DIAGILEVA**

*Abstract:* This article is devoted to studying the works of Yanka Diaghileva (1966 – 1991). We have not attempted to analyze the individual elements of aesthetics and poetics of the author, and embrace creativity as a whole, at the same time finding one central problem. Such a problem for us was the problem of self-identification. One of the ways to become representation text and isolate the Soviet and national discourse. The conclusions we reached as a result of the study, the following: the tragic pathos of creativity Ya. Dyagileva supported Soviet discourse, whose center becomes the opposition «lumpen ele-



ments/Soviet state». The national discourse is trying to destroy the tragic pathos, but he is only able to soften it, but not eradicated.

**Key words:** rock poetry, Yanka Diagileva, discourse, Soviet, national, self-identification.

**About the author:** Afanasyev Anton Sergeevich, PhD of Philological Science, Assistant at Kazan (Privolzhsk) Federal University, Department of Russian Literature and Methods of Teaching.

Ю. В. Доманский в статье «Рок-поэзия: перспективы изучения», вошедшей в 14-й выпуск сборника научных трудов «Русская поэзия: текст и контекст» [9], обозначил своеобразные «ниши» для роковеда, то есть те сферы и области русского рока, которые на данный момент изучены крайне мало или не востребованы вообще: визуальная составляющая рок-текста, автометатексты и рок-кино. Всё это было названо ученым «рок-маргиналиями». По нашему мнению, к числу подобных «рок-маргиналий» можно отнести и феномен русской женской рок-поэзии.

Вопросов в этой области больше, чем ответов. Существует ли русская женская рок-поэзия как литературное и культурное явление, и, если существует, нужно ли её изучать? Какова история русской женской рок-поэзии и кого нужно к ней относить? В чём отличие эстетики и поэтики мужской рок-поэзии от женской рок-поэзии и есть ли они, эти самые отличия? Целью данной статьи не является решение подобных концептуальных вопросов. Эта тема отдельных конференций. Обратимся к конкретным фактам.

Проанализировав все вышедшие на данный момент сборники научных трудов «Русская рок-поэзия: текст и контекст» (их вышло 15, включая «метанаучный» сборник под номером 13; именно они на сегодняшний день максимально репрезентируют современное состояние дел в роковедении и собственно намечают пути исследования), можно увидеть такую статистику: творчеству представительниц женской рок-поэзии посвящены 20 монографических статей, причём в 16 из них анализируются тексты двух поэтесс – Янки Дягилевой ([2], [3], [8], [10], [13], [14], [16], [17]) и Дианы Арбениной ([1], [5], [6], [7], [11], [15], [19], [21]) (таким образом, по 8 статей на каждую). В 4-х оставшихся статьях рассматриваются «нераздельно-неслиянное» творчество Д. Арбениной и С. Сургановой [12], отдельное творчество С. Сургановой [4], О. Арефьевой [18] и Жели [20].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что, с одной стороны, исследования по русской женской рок-поэзии ведутся достаточно активно (особенно в последние пять лет): наметились основные имена поэтесс, озвучены отдельные черты их поэтики. С другой стороны, безусловно, круг имен нуждается в расширении (как нам кажется, сюда нужно включить З. Рамазанову, Мару, Ю. Теунникову, М. Пушкину, Ю. Тузову, Д. Вагапову, коллективное творчество группы «Колибри» и т.д.), а также ещё не начат поиск общих проблем, затрагивающих творчество большинства рок-поэтесс, и выявление способов и форм их репрезентации. Для нас

подобной проблемой стала проблема самоидентификации. Целью данной статьи является анализ национального и советского дискурсов в творчестве Янки Дягилевой сквозь призму проблемы самоидентификации.

Как уже неоднократно отмечалось, песенное наследие Янки Дягилевой, жизнь которой трагически оборвалась в 24 года, составляет всего 29 композиций. Однако корпус текстов может быть значительно расширен за счёт привлечения стихотворений Я. Дягилевой, то есть текстов, не положенных на музыку и в таком виде не зафиксированных на плёнке в авторском исполнении. Данный подход позволяет наиболее полно охватить творческое наследие Я. Дягилевой, что мы и постараемся сделать.

Янка Дягилева – представительница сибирского рока, точнее, одной его разновидности – панк-рока, возглавляемого на протяжении большого времени Егором Летовым. В разное время для Я. Дягилевой он был аранжировщиком, продюсером, возлюбленным, она давала совместные концерты с группой Е. Летова «Гражданская оборона». Всё это не могло не повлиять на стилистику песен Я. Дягилевой, причём это влияние сказывалось на музыкальном решении композиций («электрическая» Янка звучит как «Гражданская оборона»), а также на некоторых чертах эстетики и поэтики стихотворных текстов.

Общеизвестно, что в основе эстетики панк-культуры лежит идея протеста как такового (от социального до экзистенциального). Для сибирского панка был характерен в том числе социально-политический протест, борьба против системы. Как и в творчестве Е. Летова, у Я. Дягилевой в основе советского дискурса находится оппозиция «Я/советское».

Композиций, где вычленяется советский дискурс, не так много, поэтому позволим себе их перечислить: «По трамвайным рельсам». «Порешите нас твёрдой рукой...», «Деклассированным элементам», «Как жить».

В композиции «По трамвайным рельсам» уже в первой строфе обнаруживается внутренний конфликт между советским урбанистическим бытом и истинным бытием лирической героини: «Нашим теплым ветром будет чёрный дым с трубы завода / Путеводною звездой будет жёлтая тарелка светофора»<sup>1</sup>. Внешний конфликт может, по мысли героини, произойти между «нами» («А мы пойдём с тобою погуляем по трамвайным рельсам») и представителями правоохранительных органов: «Надо будет сжечь в печи одежду, если мы вернёмся / Если нас не встретят на пороге синие фуражки // Если встретят, ты молчи, что мы гуляли по трамвайным рельсам / Это первый признак преступления или шизофрении / А с портрета будет улыбаться нам железный феликс». Именно они будут вершить наказание «за прогулку по трамвайным рельсам», символизирующую проявление свободы в несвободной стране.

---

<sup>1</sup> Все тексты Я. С. Дягилевой цитируются по электронному «сборнику Якова Соколова». Режим доступа: [http://yanka.lenin.ru/knigi/yaha\\_txt.htm](http://yanka.lenin.ru/knigi/yaha_txt.htm) (дата обращения: 20.05.2015).

Мотив физического устранения, являющийся вариантом мотива наказания, становится смысло- и структурообразующим для стихотворения «Порешите нас твёрдой рукой...»: «Расселите нас в жёлтых домах / Дайте ордер – крутые статьи / Чтоб сходить не смогли в Мавзолей / И на выборах голос подать / Чтоб ускорить истории шаг / Чтобы взять к коммунизму разбег / Порешите нас твёрдой рукой». Экзистенциальный трагизм Я. Дягилевой приобретает в этом стихотворении социальную основу: нерасчлененное «мы», противостоящее советской системе, понимает свою обречённость в этой борьбе и предлагает государственной машине своеобразные варианты устранения людей, не желающих встраиваться в неё. В данном стихотворении невозможность разорвать замкнутый круг этих отношений и изменить их исход выражается излюбленным приёмом Я. Дягилевой – синтаксическим параллелизмом: «Порешите нас твёрдой рукой / Отвезите нас к грязной стене / Утащите в подвал под Кремлём / Преподайте отцовский наказ».

Трагизмом пропитана вся художественная ткань стихотворения «Деклассированным элементам». Именно здесь Я. Дягилева расширяет то нерасчлененное «мы», которое мы обнаруживали в предшествующих текстах. В советском дискурсе для обозначения людей, не желающих вписываться в заданные государством рамки, было особое словосочетание – деклассированные элементы. Трагизм их судьбы предопределён: «Первым классом школы жизни будет им тюрьма / А к восьмому их посмертно примут в комсомол», а вся жизнь – это бесконечные подземные переходы и коридоры. Те, кто наверху, должны «по приказу бить заразу из подземных дыр».

Особняком среди всех произведений, содержащих советский дискурс, стоит стихотворение «Как жить», которое целиком проникнуто иронией по отношению к советской действительности. В нём не наблюдается оппозиция «деклассированные элементы/советское государство», как это было в рассмотренных нами выше текстах. Здесь достаточно явно иронизируются основные приметы взаимоотношений советского общества и человека как такового, без его классовой принадлежности. Так, высмеиваются:

1. регламентированность жизни: «Как жить – на собрании подскажут / Что пить почитай в Указе / Что есть – в “Полезных советах” <...> Где жить разузнай в исполкоме <...> Что петь тебе скажут в горкоме <...> С кем спать – спроси у ячейки / Дадут там ответ достойный».

2. решение проблем путем отправки писем на радио или телевидение: «Что не так – обратись в газету / И в радиопередачу / Помогут отцовским советом / И недруги все заплачут».

3. не знающий границ альтруизм: «Зарплату отдай в фонд мира – / Пусть в мире смеются дети!»

4. взаимоотношение с начальством: «С начальством будь скромным и смиренным: / Оно за тебя в ответе».

5. слепое и бездумное участие в социально-политической жизни страны: «Вступай в ДОСААФ скорее / Крепи страны оборону: / В месяц тридцать копеек – / И за оборону спокоен».

Последние две строфы, поющие славу партии и Ильичу, в контексте всего предыдущего текста также звучат иронически:

Партии нашей – Слава!  
Пройдя поклонись обкому  
Да здравствует наша держава  
Великие наши законы

В жизнь Ильича заветы  
Вперёд – снами алые стяги  
Все мы за мир в ответе  
Поднимем повыше флаги!

Кроме этого, стоит обратить внимание и на интонацию нарочитого дидактизма, характерную для советского дискурса и подверженную в данном случае ироническому осмыслению.

Таким образом, для Янки Дягилевой при работе с советским дискурсом характерно выстраивание оппозиции «деклассированные элементы/советское государство», итог этого противостояния предопределен изначально, отчего основным пафосом становится пафос трагический. Исключением является стихотворение «Как быть», в котором образ жизни советского общества иронически высмеивается.

Наряду с советским дискурсом в творчестве Я. Дягилевой вычленяется и национальный дискурс, ориентированный главным образом на русскую фольклорную традицию. И если относительно одного из источников советского дискурса нами было отмечено творчество Е. Летова, то при выстраивании национального дискурса Я. Дягилева ориентируется на модели А. Башлачёва. Это касается в первую очередь жанровых стратегий и языковых игр с распространенными цитатами из фольклора.

Хронологически одним из интересующих нас произведений является стихотворение «На дворе трава, на траве дрова». В данном случае скороговорка является отправным пунктом, задающим внутреннюю рифму и аллитерацию всему стихотворению.

На дворе трава, на траве дрова  
Два пустых ведра да в стене дыра  
Дверная петля да мокрая земля.  
На земле изба, на избе труба  
Из трубы дымок, на дверях замок  
У дверей песок, да прогнил порог  
И травой зарос. У порога пёс,  
Да облезлый кот у косых ворот  
У ворот вода, что течёт туда,

где ни дворов, ни дров  
ни котов, ни псов,  
ни стихов ни слов...

Перед нами возникает статичная картина деревенского быта, окрашенная в цвета неустроенности и заброшенности. Даже намеченное в финале стихотворения движение (декларативно – «где течёт вода» и графически – смещением текста вправо относительно начала) не приводит к изменению настроения, потому что это движение из небытия в небытие («У ворот вода, что течёт туда, / где ни дворов, ни дров / ни котов, ни псов, ни стихов ни слов...»).

Обыгрывание другого фольклорного жанра – сказки – для Я. Дягилевой более частотно. Это и прозаическая «сказка-картинка» «Холодильник», отсылающая нас к литературной сказке Г.-Х. Андерсена «Снежная королева», и ставшая хрестоматийной «сказочка хуёвая» из композиции «Выше ноги от земли». Но нам бы хотелось остановиться на стихотворении «Ударение на слоге выше прописной строки», отсылающее к другому авторскому произведению – сказке С. Козлова «Ёжик в тумане», ставшей известной благодаря одноимённому мультфильму Ю. Норштейна. В основе сюжета стихотворения Я. Дягилевой – несостоявшийся поход ёжика в гости к Мише:

Растворимый серый ёжик, что от пепла был рождён  
Собирался в гости к другу, да метлою был сметён  
Вместе с грустными сверчками и обрывками стихов  
Вместе с нотными значками и коллекцией бычков  
Подхватили, закружили и сложили в уголок  
Поразмыслив, вокруг кучи очертил квадрат мелок

Чуть ниже по тексту можно увидеть уже встреченный нами мотив разрушающегося дома: «Встали стенки, села крыша, прилегло к двери крыльцо».

Однако финал этого текста несёт вариативный характер разрешения создавшейся ситуации:

У оконца ёжик пишет другу Мише письмо  
Миша, может будет буря, может рухнет потолок  
Может, зря я растерялся, затерявшись в уголок  
Может, завтра будет лето, вторник выйдет за средой  
Может, камень обернётся родниковой водой...

Как мы видим, здесь предполагается трагический исход («Миша, может будет буря, может рухнет потолок»), абсурдистский («вторник выйдет за средой») и сказочно-волшебный («Может, камень обернётся родниковой водой...»).

Национальный дискурс вычленяется не только через обращение к жанрам детского фольклора, но и через феномен стилизации, когда

Я. Дягилева использует традиционные для текстов устного народного творчества приёмы. Ярким примером может служить «Нюркина песня», где встречаются:

1. синтаксический параллелизм:

Разложила девка тряпки на полу  
Раскидала карты-крести по углам  
Потеряла девка радость по весне  
Позабыла серьги-бусы по гостям

2. слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «конячок», «звездочка», «котейка»;

3. повторы уточнения/дополнения: «карты-крести», «серьги-бусы», «разревелась-раскачалась»;

4. отсутствие рифмы.

Кроме того, в данном тексте в финале появляется цитата из русской народной песни «То не ветер ветку клонит / Не дубравушка шумит».

Таким образом, национальный дискурс в творчестве Я. Дягилевой вычленяется через жанровые стратегии, образную систему и феномен стилизации. Именно выстраивая национальный дискурс, поэтесса стремится избавиться от трагизма бытия, но, на наш взгляд, происходит лишь смягчение этого трагизма, а не его искоренение<sup>1</sup>.

Подведём некоторые итоги. В данной статье мы попытались рассмотреть творчество Я. Дягилевой сквозь призму проблемы самоидентификации и пришли к выводу, что, с одной стороны, ряд произведений Я. Дягилевой реализует панк-культурную эстетику и поэтику, с другой стороны, не менее значима для мироощущения и творчества поэтессы фольклорная парадигма. Анализ взаимодействия советского и национального дискурсов может считаться первым шагом к разработке биографического мифа Янки Дягилевой.

### Литература

1. *Аверина Н. Е., Абузова Н. Ю.* Рок-альбом «Цунами» Д. Арбениной как лирический цикл [Текст] / Н. Е. Аверина, Н. Ю. Абузова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 215–222.*

2. *Багичева В. В.* Концепт «жизнь» в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 138–145.*

3. *Багичева В. В., Багичева Н. В.* Концепт «смерть» в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева, Н. В. Багичева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 54–68.*

---

<sup>1</sup> См. схожее суждение А. С. Мутиной [13].

4. *Валов И. И.* Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами [Текст] / И. И. Валов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 286–292.

5. *Валов И. И.* Образы Магадана, Москвы и Санкт-Петербурга в произведениях Дианы Арбениной [Текст] / И. И. Валов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2012. – Вып. 13. – С. 198–206.

6. *Галичева Т. О.* Мотив дороги в песенном творчестве Д. Арбениной (рок-группа «Ночные снайперы») [Текст] / Т. О. Галичева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С. 47–57.

7. *Галичева Т. О.* Треугольник: О любовном «триптихе» Д. Арбениной [Текст] / Т. О. Галичева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 207–215.

8. *Доманский Ю. В.* «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 153–166.

9. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: перспективы изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 7–36.

10. *Клюева Н. Н.* Метрико-ритмическая организация песенной поэзии Янки Дягилевой [Текст] / Н. Н. Клюева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 145–153.

11. *Корнеева Е. В.* Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме «Ночные снайперы» «Детский лепет» [Текст] / Е. В. Корнеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 7. – С. 162–171.

12. *Матвеева Н. В.* Лирика русских поэтов XX века в творчестве рок-групп «Ночные снайперы» и «Сурганова и оркестр» [Текст] / Н. В. Матвеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 271–280.

13. *Мутина А. С.* «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) [Текст] / А. С. Мутина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 187–191.

14. *Мюллер М. К.* Принцип монтажа в песенной лирике Янки Дягилевой [Текст] / М. К. Мюллер // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 227–239.

15. *Норлусенян В. С.* Особенности функционирования изобразительно-выразительных средств в текстах песен альбома «Детский лепет» группы «Ночные снайперы» [Текст] / В. С. Норлусенян // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 88 – 92.

16. *Ройтберг Н. В.* Специфика репрезентации концепта «страх» в русском языковом пространстве (на примере произведений Я. Дягилевой)

[Текст] / Н. В. Ройтберг // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 239–247.

17. *Ройтберг Н. В.* Экзистенциальное начало в поэтике произведений Я. Дягилевой [Текст] / Н. В. Ройтберг // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 167–172.

18. *Темиршина О. Р.* Метафора как способ организации семантического пространства (на примере альбома О. Арёфьевой «Колокольчики») [Текст] / О. Р. Темиршина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 181–191.

19. *Фёдорова О. Д.* «Дезертир сна» Дианы Арбениной как особое жанровое образование [Текст] / О. Д. Фёдорова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 233–237.

20. *Шостаков Г. В.* Циклообразование в альбоме Жели «Навсегда» [Текст] / Г. В. Шостаков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 296–306.

21. *Юрченко А. В.* Семантика запаха и его функции в песнях Дианы Арбениной [Текст] / А. В. Юрченко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 280–286.



УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**М. К. МЮЛЛЕР**

Базель

## **ОТКАЗ ОТ КЛАССИЧЕСКОГО ТРОПА В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ**

**Аннотация:** Одной из основных характеристик, отличающих классический поэтический текст от непоэтического, считается широкое использование тропов – метафор, сравнений, аллегорий. Так же, как и в текстах других поэтов, тропы играют важную роль в песенной лирике Янки Дягилевой. Однако если говорить о специфической структуре Янкиных тропов, то она во многих случаях существенно отличается от структуры традиционного тропа. Вместо этого тропы в её текстах часто в большей степени имеют сходство с «абсурдными» тропами, встречающимися в поэзии русских авангардистов.

**Ключевые слова:** Янка Дягилева, рок-поэзия, русский рок, русский панк, сибирский рок, сибирский панк, Русский авангард.

**Сведения об авторе:** Мирьям Кристина Мюллер, магистр по специальности «Славистика» и «Англистика».

**Контакты:** Slavisches Seminar der Universität Basel, Nadelberg 8, 4051 Basel, Швейцария, m.c.mueller@unibas.ch.

**M. K. MULLER**

Basel

## **THE REJECTION OF THE CLASSICAL TROPE IN THE LYRICS OF YANKA DYAGILEVA**

**Abstract:** One of the basic features that distinguish a classic poetic from a non-poetic text is the cumulative use of tropes: metaphors, similes, allegories. Like other poets, Yanka Dyagileva makes extensive use of tropes in her song poetry. As regards their specific structure, however, Yanka's tropes often deviate substantially from the traditional trope. Instead, many of Dyagileva's tropes bear great resemblance to the so-called *absurd* tropes that have been introduced to Russian literature by the poets of the Russian avant-garde.

**Key words:** Yanka Dyagileva, rock poetry, Russian rock, Russian punk, Siberian rock, Siberian punk, Russian avant-garde

**About the author:** Miriam Christina Muller, Master in «Slavistics» and «Anglistics».

Одной из основных характеристик, благодаря которым классический поэтический текст отличается от непоэтического, считается (кроме риторических фигур, образующихся путем специфического расположения и повторения отдельных слов и целых групп слов) широкое использование так называемых *тропов* – то есть «слов или выражений, употребляемых *не в истинном значении*, а в переносном, фигуральном смысле»<sup>1</sup> [8, с. 451]. К тропам относится большое число различных семантических фигур. Принято проводить различие между двумя видами тропов. К первому виду относятся «языковые средства, при помощи которых целый текст кажется изображением» [5, с. 143]; в эту категорию входит аллегория. Во вторую группу входят языковые средства, «служащие, в виде текстовых элементов, для наглядного объяснения отдельных пунктов» [5, с. 143] – к этой категории относятся такие фигуры, как метафора, сравнение, метонимия и синекдоха. Также проводят различие между *тропами, передвигающимися границы* (нем. *Grenzverschiebungs-Tropen*) и так называемыми *прыгающими тропами* (нем. *Sprungtropen*) [8, с. 451]. К первой группе, где «существует <...> связь между сказанным и подразумеваемым» [8, с. 451], относятся такие выражения, как синекдоха или метонимия. Ко второй группе принадлежат те тропы, в которых «подразумеваемый смысл перепрыгивает в другие области представления или изображения» [8, с. 451] – то есть, к примеру, метафора, сравнение и аллегория<sup>2</sup>.

Так же, как и в текстах других поэтов, в песенной поэзии Янки Дягилевой применение тропов является важным средством создания лирического текста. Однако при тщательном исследовании различных тропов, использованных в её песнях, обнаруживается, что их структура часто отличается от организующего принципа традиционных тропов. Мы проиллюстрируем этот тезис на примере метафоры и сравнения. Сначала обратим внимание на метафору. В классической поэзии метафора функционирует следующим образом [5, с. 151 et seq.]: во-первых, речь идёт об определённом предмете, который посредством метафоры «наглядно объясняется, делается более чётким или оценивается» [5, с. 149]. Данный предмет, в свою очередь, более подробным образом характеризуется за счёт другого предмета, имеющего как минимум одно свойство (так называемое *tertium comparationis*), являющееся также и атрибутом первого, то есть изображаемого предмета [8, с. 460]. При сопоставлении изображающего предмета с изображаемым особенно подчёркиваются общие для них обоих свойства. Кроме передачи специфической информации об изображаемом предмете, его сопоставление с изображающим дополнительно служит для того, чтобы пробудить «эмоциональные воздействия и образные представления» [8, с. 282]. В то время как изображаемый предмет, как правило, явля-

---

<sup>1</sup> Все цитаты из немецких источников, использованных в данной статье, на русский переведены автором статьи.

<sup>2</sup> Благодарю Анастасию Каменеву за помощь с переводом немецкого оригинала на русский язык.

ется существительным, изображающий предмет может быть выражен с помощью разных частей речи – например, второго существительного (*пылание страсти*), глагола (*страсть пылает*) либо прилагательного (*пылающая страсть*) [ср. 5, с. 151 или 7, с. 255].

Вышеупомянутый принцип организации традиционного тропа, однако, не соблюдается в большинстве метафор, использованных в Янкиных текстах. Вместо того, чтобы сопоставлять две категории, имеющие ясное, чётко определённое *tertium comparationis*, Дягилева во многих случаях ассоциирует между собой такие изображающие и изображаемые предметы, при сопоставлении которых не обнаруживается никаких общих свойств. Таким образом, изображающий предмет теряет свой информативный характер, а метафора кажется не поддающейся разгадке, или – пользуясь термином, часто употребляющимся при интерпретации модернистской лирики – *герметичной*. Ниже приведены несколько примеров метафор, в большом количестве встречающихся в песнях Дягилевой. Для упрощения все фигуры приводятся в именительном падеже, даже если в оригинале они частично просклонены:

- босые идеи [«Декорации», ст. 5]<sup>1</sup>;
- истлевшая осень [«Крестом и нулем», ст. 13];
- злодейская масть [«На дороге пятак», ст. 23];
- узколобая весна [«Берегись», ст. 3];
- локти устали [«Стаи летят», ст. 7];
- пропасть весны [«Столетний дождь», ст. 7];
- православная пыль [«Ангедония», ст. 31];
- прозрачные времена [«Reggae», ст. 16],

Подобный отказ от принципов, по которым организуется классический троп, наблюдается и в плане сравнений, которыми Дягилева оперирует в своих текстах. В принципе, сравнение строится по тем же правилам, что и метафора: изображающий предмет ассоциируется с изображаемым, причём «высказанное или невысказанное *tertium comparationis*» является «точкой сравнения или соприкосновения между обеими сферами аналогии» [8, с. 460]. Однако, в отличие от метафоры, при построении сравнения требуются такие союзные слова, как, например, *как, чем, будто* или *словно*; кроме того, сравнение в русском языке также может выражаться творительным и родительным падежами.

Пользуясь сравнениями, как и в случае с метафорами, Дягилева в своих песнях постоянно ассоциирует между собой категории, при сопоставлении которых не обнаруживается никаких общих свойств. Особенно наглядно это иллюстрируется на примере второй строфы «Нюркиной песни» 1989 года, в которой перед нами предстает ряд таких не поддающихся разгадке сравнений:

---

<sup>1</sup> В данной статье все тексты Янки Дягилевой цитируются по: [1].

По глазам колючей пылью белый свет  
По ушам фальшивой трелью белый стих  
По полям дырявой шалью белый снег  
По утрам усталой молью белый сон

В качестве ещё одного примера приводим третью строфу той же песни. Третья строфа, как и вторая, формально является сравнением; так же, как и во второй строфе, сравнение здесь выражается творительным падежом. В отличие от вышеприведенного примера, в данном случае имеется общее *tertium comparationis* (в качестве которого здесь выступает глагол *развернуться*). Однако глагол *развернуться* – независимо от того, понимаем ли мы его в собственном либо в переносном смысле – не может пониматься как характеризующее свойство ни в связи с изображающим предметом (*бабская правда*), ни в связи с изображаемым (*стена*). Таким образом, сравнение все-таки остается герметичным:

Развернулась бабской правдою стена  
Разревелась-раскачалась тишина

При этом необходимо заметить, что и метафоры, и сравнения, встречающиеся в Янкиных текстах, редко появляются поодиночке, а значит, редко находятся в таком семантическом окружении, которое бы содействовало облегченной интерпретации герметичных тропов. В большинстве случаев они, наоборот, оказываются окружены множеством других нелегко разгадываемых тропов. Дитер Бурдорф [5, с. 154], наблюдая тот же феномен в стихотворении немецкого поэта Пауля Целана, говорит о так называемых *стаях метафор* (нем. *Metaphernschwärme*<sup>1</sup>), в которые «сжимаются» отдельные фигуры. В Янкиных песнях обнаруживается большое количество таких *стай метафор*. В качестве примера приводим четвертую строфу песни «Столетний Дождь», сочинённой Дягилевой в 1988 году:

Столетний дождь  
По тихой полосе бредут слова  
И рушится измятая листва  
Исполнен предпоследний приговор  
Все взносы за апрель вознесены  
И сны висят над прорубью весны

В ряде метафор, приведённых в данном фрагменте, не только сложно найти какое-нибудь *tertium comparationis*; скорее здесь вообще практически невозможно определить какой-либо изображаемый предмет. Создается впечатление, что строфа содержит только изображающие предметы, информативный характер которых, однако, теряется за отсутствием изобра-

---

<sup>1</sup> Бурдорф использует термин, впервые введенный Герхардом Нойманном в своей статье об *абсолютной метафоре* в текстах Стефана Малларме и Пауля Целана [6].

жаемого предмета<sup>1</sup>. Из всех присущих им функций сохраняется лишь упомянутая выше функция пробуждения эмоций и образных представлений.

Подобная тенденция отказа от организационных принципов, присущих традиционному тропу, выявленная нами в текстах Дягилевой, наблюдалась калининградскими исследователями А.Н. Черняковым и Т.В. Цвигун и в песенной лирике Егора Летова, бывшего коллеги и друга певицы: «Одним из наиболее характерных для идиостиля Летова оказывается такой принцип построения тропа, в основе которого лежит по возможности более полный отказ от денотата, приближающий сам троп к абсурдности, алогичности» [4, с. 101]. При этом исследователи указывают на то, что данный принцип построения тропа используется не только в текстах сибирских рок-поэтов, но был введён в русскую литературу уже в начале XX века поэтами русского авангарда<sup>2</sup>: «Принцип алогичного, абсурдного построения тропа является одним из значимых в авангардистских теориях, связанных с концепцией *заумного языка* и поэтикой абсурда» [4, с. 102]. В качестве иллюстрации этого тезиса Черняков и Цвигун в своей статье приводят многочисленные фрагменты стихотворений таких авангардистских поэтов, как Алексей Кручыхты, Александр Введенский и Даниил Хармс. Из множества этих примеров мы процитируем четыре строки из стихотворения «Искушение» Даниила Хармса [3, с. 59, ст. 13-16], сочинённого в 1927 году и содержащего две не поддающиеся разгадке «абсурдные» метафоры:

Наши руки многогранны,  
наши головы седы.  
Повернув глаза к востоку,  
видим нежные следы.

В данном фрагменте мы находим два выражения (*руки многогранны, нежные следы*), при рассмотрении которых – точно так же, как и в упомянутых выше текстах Янки – не обнаруживается никакого *tertium comparationis*, ничего общего у изображающего предмета с изображаемым. Таким образом, оба тропа утрачивают свою характерную, по сути дела, функцию передачи информации и производят впечатление многозначных и герметичных, или – обратимся снова к терминологии Чернякова и Цвигун – алогичных и абсурдных.

Хотя Дягилева, как мы показали выше, часто пользуется герметичными и, таким образом, характерными для авангардной поэзии тропами, нельзя при разговоре о риторических фигурах в текстах Янки не прини-

---

<sup>1</sup> Ту же динамику описывает Бурдорф [5, с. 154] в связи с проанализированным им стихотворением Целана.

<sup>2</sup> К слову, абсурдный троп не является единственным авангардистским приёмом, обнаруживаемым в Янкиных текстах. Ср. нашу статью о принципе монтажа в песнях Янки Дягилевой [2].

мать в учёт того, что здесь присутствуют и фигуры, построенные в соответствии с организационными принципами традиционных тропов. К примеру, в творчестве певицы можно найти тексты, которые могут быть легко определены как классические аллегории – то есть двусмысленные тексты, в которых «абстрактный комплекс представлений» иллюстрируется «при помощи последовательности изображений и действий» [8, с. 9]. Особенно наглядным примером Янкиной аллегории, образованной по традиционным правилам, является текст песни «Про паучков», сочинённой в 1987 году. В песне речь идёт о группе пауков, запертых вместе в банке. Единственная цель пауков – убежать из своей тюрьмы и обрести свободу. Однако стенки сосуда слишком скользкие, чтобы взобраться по ним наверх и приблизиться к небу, хотя оно постоянно кажется через горлышко банки таким близким. В отчаянии пауки начинают убивать и пожирать друг друга. Мухе, которая благодаря своим крыльям могла бы вырваться из темницы, не дают улететь на свободу: пауки, ожесточенные и завистливые, удерживают её за крылья.

История про пауков открывается перед слушателем как символическое изображение второго, более абстрактного комплекса значений не с самого начала (или, по крайней мере, не вполне однозначно). В первых трёх строфах нет никакого указания на второй слой значений, иллюстрированный с помощью первого, буквального слоя. На аллегорическое значение сперва указывают лишь «внутритекстовые признаки, не четко верифицируемые» [5, с. 145]. Только в четвёртой строфе становится совершенно ясно, что песня должна быть понята как аллегория. Внезапно заменяя повествовательную точку зрения третьего лица точкой зрения первого лица, Янка здесь неожиданно перемещает фокус с пауков-каннибалов на человеческое общество, к которому лирический субъект, пользуясь притяжательным местоимением первого лица, причисляет и самого себя:

Пауки в банке  
Смотрели в небо  
До края было полчаса,  
Почти полсилы  
А наше время истекло.

Приходя – после подробного описания пауков, бегающих кругами и убивающих собственных сородичей, – к выводу, уже не относящемуся к какому-либо животным, а касающемуся человечества, певица даёт слушателю понять, что и весь предыдущий текст является рассказом не о звериных инстинктах выживания, а о безднах человеческой души. Итак, песня про паучков становится песней о людях, которые, находясь в отчаянии из-за своего безнадежного положения, губят друг друга, чтобы не быть одинокими в беде. Однако таким образом они лишь приближают – на это указывает последняя строка четвёртой строфы, которая в заключительной строфе повторяется ещё два раза – свою собственную неизбежную гибель.

Однако аллегории не являются единственными традиционными тропами, встречающимися в Янкиных текстах. Наблюдаются, к примеру, и случаи употребления метафор, образованных по классическим правилам и вследствие этого легко поддающихся разгадке. При этом стоит обратить внимание на особенное пристрастие певицы к персонификации – то есть к определенному виду метафоры, при котором «нечеловеческое явление или абстрактное понятие <...> изображается специфичными человеческими характеристиками» [5, с. 150]. Примером классической персонификации могут служить третья и четвёртая строки песни «Гори, гори ясно» 1988 года, которые, между прочим, являются цитатой из советской песни «Гимн демократической молодёжи мира»:

Эту песню не задушишь, не убьёшь  
Эту песню не задушишь, не убьёшь

В данном примере легко определяются все основополагающие элементы метафоры: изображаемым предметом является сама песня, к которой относятся процитированные строки. Изображающий предмет представлен с помощью двух глаголов, которые в своём буквальном значении могут быть применены только к живым существам, а не к таким неживым объектам, как песня: *задушить* и *убить*. В качестве *tertium comparationis* в итоге выступает тот факт, что как человек, так и исполняемая песня могут перестать существовать вследствие применения насилия – в случае с песней относящегося, разумеется, к исполняющему её человеку. В отличие от множества метафор, использованных в Янкиных текстах, трактовка смысла тропа здесь очевидна: никакая земная власть – независимо от того, в каких масштабах она применяет насилие – не может помешать этой песне быть исполненной и разойтись по всему свету. Песня не может перестать существовать. Кроме этого, однако, процитированные строки имеют ещё вторую функцию: окружая цитату из советской песни многочисленными мрачными изображениями насилия и разрушения, Янка в то же время издевается над лицемерным оптимизмом, который – так, по крайней мере, здесь предполагается – выражается в «Гимне демократической молодёжи мира». Таким образом проявляется отрицательное отношение певицы к советской системе, которое звучит и в других местах в Янкином творчестве.

Наконец, в качестве ещё одного вида классического тропа, неоднократно наблюдаемого в песнях Дягилевой, мы рассматриваем метонимию – риторическую фигуру, в которой «вместо собственного слова используется другое слово, содержание которого имеет реальное, логичное, каузальное или временное отношение к собственному слову» [7, с. 256]. Приведём подобные примеры метонимии, встречающиеся в двух разных песнях певицы. Как в песне «По трамвайным рельсам» 1988 года, так и в песне «Я стерженю» того же года, употребление Янкой метонимии приводит к тому, что человек как бы приравняется к своей одежде. В первой песне, «По трам-

вайным рельсам», описывается бегство лирического субъекта из *клетки* и, по трамвайным рельсам, в свободу. В третьей строфе Янка поёт:

Надо будет сжечь в печи одежду, если мы вернёмся  
Если нас не встретят на пороге синие фуражки

Во второй песне, «Я стерженею», мы встречаем похожее выражение в последней строфе. Первые две строки выглядят следующим образом:

Я неуклонно стерженею  
С каждой шапкой милицейской с каждой норковой шапкой

В обеих песнях речь, по сути дела, идёт о советской милиции. Однако вместо милиционеров упоминается только их характерный головной убор: фуражка или, в холодный сезон, тёплая шапка-ушанка. Путем редуцирования образов милиционеров к предмету их форменной одежды – человека к объекту – выражается негативное отношение к описанной (или, точнее говоря, к *переписанной*) институции, которое не только многократно звучит в других местах в обоих текстах, но и представляется совершенно легитимным в контексте остальных строк, так как милиция в обоих текстах представляет систему, не только ограничивающую лирический субъект в его физической и духовной свободе (ср. «По трамвайным рельсам», ст. 5: «Если нам удастся, мы до ночи не вернёмся в клетку»), но и словно лишаящую его собственной личности, как показывают седьмая и восьмая строки песни «Я стерженею»: «Я обучаюсь быть железным / Продолжением ствола <...>». В данной песне, необыкновенно точно критикующей советское общество, боль и гнев лирического субъекта, которые он ощущает из-за насильственного извращения собственной личности, порой становятся настолько сильными, что выражаются совсем конкретно, без использования всяких абстрагирующих тропов. Песня заканчивается следующими строками: «Я неуклонно стерженею с каждым шагом / Я неуклонно стерженею с каждым разом / Я неуклонно стерженею с каждым часом».

#### Литература

1. Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов – М.: ТОО «Дюна», 1994. – 300 с.
2. Мюллер М. К. Принцип монтажа в песенной лирике Янки Дягилевой [Текст] / М. К. Мюллер // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014. – Вып. 15. – С. 227–238.
3. Хармс Д. Полет в небеса: стихи, проза, драмы, письма [Текст] / Д. Хармс – Ленинград: Советский писатель, 1991. – 558 с.
4. Черняков А. Н., Цвигун Т. В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда [Текст] / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 100–108.



5. *Burdorf D.* Einführung in die Gedichtanalyse [Текст] / D. Burdorf – Штутгарт: Verlag J. B. Metzler, 1995. – 274 с.
6. *Neumann G.* Die ‚absolute‘ Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans [Текст] / G. Neumann // Poetica – Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1970. – Вып. 3. – С. 188-225.
7. *Rüdiger H., Koppen E.* Kleines literarisches Lexikon: Sachbegriffe [Текст] / H. Rüdiger, E. Koppen – Берн: Francke, 1966. – 458 с.
8. *Schweikle G., Schweikle I.* Metzler Literatur Lexikon [Текст] / G. Schweikle, I. Schweikle – Штутгарт: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984. – 497 с.

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 самодостаточный 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 свертхтекстовые 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 лютый 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-кразированная, 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 определённно 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.

УДК 821.161.1-192(Петров Е.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**А. С. НОВИЦКАЯ**

Калининград

## **МОТИВ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГОРА ЛЕТОВА**

**Аннотация:** В статье рассматривается мотив возвращения в творчестве Егора Летова, прежде всего в песенных текстах, созданных на протяжении 1989-2005 годов.

**Ключевые слова:** Егор Летов, рок-поэзия.

**Сведения об авторе:** Новицкая Анна Сергеевна, выпускающий редактор ООО «Новый Калининград.Ru».

**Контакты:** 236022, г. Калининград, ул. Гаражная, д. 2, оф. 308;  
eilar-vaas@yandex.ru

**A. S. NOVITSKAYA**

Kaliningrad

## **THE CONCEPT OF COME-BACK IN THE ART OF EGOR LETOV**

**Abstract:** This research analyses concept of come-back in the art of Egor Letov, above all - his lyrics written about 1989-2005.

**Key words:** Egor Letov, rock poetry.

**About the author:** Novitskaya Anna Sergeevna, Managing Editor of LLC «Novy Kalaninograd.Ru».

Для раннего творчества Егора Летова (до 1989 года [2]) использование мотива возвращения не характерно; до конца 80-х годов автора занимают совершенно иные проблемы, в это время он активно исследует категории семейности и гражданственности [1], его тексты полны протестного духа. Однако чем дальше, тем более становится очевидной склонность автора делить созданное им художественное пространство на «здесь» (пространство бытия) и «там» (пространство небытия). В текстах Летова пространство очень чётко организовано, он постоянно передвигает своего лирического героя из точки в точку, помещая его в ситуации, которые позволяют герою проявиться в том или ином качестве [3]. После 1989 года всё более личными, «внутренними» становятся тексты Летова: в конце концов его ожидает «скорый поезд вглубь себя» («Всё это с тобой», альбом «Зачем снятся сны», 2007 год), но до этого момента ещё много времени, на протяжении которого тексты Летова ориентированы на реципиента. Можно говорить о том, что чуть ли не впервые мотив возвращения можно наблюдать в тексте песни «Армагеддон-Попс» (одноимённый альбом,

1989 год): «злая собачка умерла восвояси». Восвояси - это ещё не совсем «домой», но уже близко. Как мы уже отмечали ранее [4], лирический герой Летова, существуя в пространстве бытия, вечно стремится к недостижимому посмертному состоянию, которое означает полную свободу от государства, семьи и любой другой системы, чистую, абсолютную свободу. В этом пространстве небытия герой присутствует до рождения и туда стремится во время физического существования. Поэтому смерть воспринимается не только как освобождение от физического тела и связанных с ним неудобств, но и как возвращение к исходному состоянию – «домой».

Так же не вполне явно этот мотив заметен в строке песни «Заговор» (альбом «Русское поле экспериментов», 1989 год): «Все мы растем вовнутрь земли» - где земля выступает как пространство не только рождающее, но и принимающее обратно. То же самое видим в тексте песни «Русское поле экспериментов» (одноимённый альбом, 1989 год): «Набить до отказа собой могилу / Это значит наследовать землю». Наследовать - делать своим. Могила - это уже «своё» пространство, но это ещё не «домой».

Более очевидно мотив возвращения начинается звучать с 1989 года. Например, в песне «Всё совсем не то» (альбом «Армагеддон-Попс», 1989 год): «Вот листья распустились, я вернулся с полигона / Суеверно прятать седину» - это в первом куплете, а в третьем, заключительном, уже «Вот листья распустились, я вернулся с полигона / Вместе с верной пулей в голове» - и мы видим, что возвращение героя вновь совпадает со смертью, возвращение обозначает переход к небытию, - но это не «домой», что раскрывают следующие за этими строки: «Мазнуло по губам, да только в рот и не попало / Значит - где-то рядом, в полшага... / Но - / Всё совсем не то». Желанное пространство для героя пока ещё недостижимо.

Наиболее зримо концепт возвращения проработан Летовым в тексте «Маленький принц возвращается домой» (альбом «Прыг-скок: детские песенки», 1990 год). Лирический герой - Маленький принц - совершает дорогу (очевидно, после описанного Экзюпери укуса) именно домой, через смерть - в долгожданное небытие. По дороге он совершает ряд игровых действий («Приплясывал с саблей, как Ленин в Октябре / Катался на лодочке, лазил по верёвочке»), проходит инициацию огнём и водой («Закусывал пожаром, запивал наводнением»), что, очевидно, необходимо для возвращения. Текст является описанием процесса, но никак не итога: Летов не доводит своего лирического героя до «дома», оставляя в движении.

После этого концепт появляется вновь значительно позже, в тексте песни «Зёрна, факел и песок» (альбом «Солнцеворот», 1995 год): «Сквозь калёный лёд, сквозь крошечный полдень долгий путь домой сквозь небеса», «тяжкий путь домой сквозь облака», «жаркий путь домой сквозь холода»<sup>1</sup>. «Дом» здесь значит - небо и даже дальше. Небо у Летова в прин-

---

<sup>1</sup> Летов вообще очень любит оксюморон: «воздвигни яму», «добровольные заключенные», «слепые очевидцы», «в сырой земле тепло и солнечно» и т.д.

ципе означает небытие: «бездонная газета прошуршала над сухой землёю, дерзко канув в синеве», «хуй на всё на это и в небо по трубе», «плюшевый Мишутка лез на небо прямо по сосне» и многое другое. Стремясь в небеса, летовский герой покидает пространство физического бытия.

Позднее, в стихотворении «Где бы ты ни был»<sup>1</sup> (альбом «Реанимация», 2005 год): «Они возвращаются молча стоят наблюдают», «В один из дней / Они возвращаются / Всегда / Смотрят сквозь тебя и молчат». Некие неназванные «Они» «Бесшумно летят над морозной землёй / С серебряными лицами / Никогда не спят / Не касаясь морозными пятками земли / Не примяв травы / Не замутив воды» - и являются вестниками (если не катализатором) конца света:

Термиты пожирают столы тела  
Постройки строения  
Пока они не рухнут  
двери стены тела  
В один из дней  
<...>  
Термиты пожирают пока само не рухнет.

Этот текст совершенно конкретно перекликается со стихотворением 1985 года, где чудовищный апокалиптический персонаж уничтожает всё, над чем проносится:

Кто это летит  
Не касаясь морозными пятками  
Калёной землицы  
Над сыпучими песками  
Над измученной листвой  
Над зажмуренными окнами  
Над заснеженными крышами  
И лицо у него самодельное  
Из бумаги и мёрзлой воды  
Звери воют от ужаса  
Падают замертво  
Он летит сквозь деревни посёлки леса города  
Кто же это и куда?

Правда, здесь персонаж пока ещё совершает движение только в одном направлении. Летов, увеличив число персонажей, позволяет им вернуться спустя десять лет и завершать свою разрушающую деятельность.

Альбом 2007 года «Зачем снятся сны» является последним в творчестве Летова<sup>2</sup>, хотя в контексте всего творчества вряд ли задумывался как

---

<sup>1</sup> Второе название из черновиков – «За спиной».

<sup>2</sup> Егор Летов умер 19 февраля 2008 года.

подводящий итоги. Текст песни «Слава психонавтам» содержит строки: «Привычная болезнь - не вернуться назад / Паническая жажда выздоравливать отсюда». Автор изображает смерть как способ перехода «туда» и декларирует нежелание лирического героя совершить переход обратный, вернуться в пространство бытия.

Впрочем, иногда из той стороны можно вернуться в обитаемое пространство («Моя мёртвая мамка вчера ко мне пришла / Всё грозила кулаком, называла дураком» (песня «Дурачок») или «В поле дождик бродил живой <...> / Поднимал в последний неравный бой / Тех, кто погиб молодым / Вырывал из несбыточных снов / Вырывал из некошенных трав...» (песня «Пой, революция»)) - но эта тенденция ограничивается чуть ли не двумя приведёнными примерами. «Ведь никто не возвратился оттуда», - говорит и сам Летов в тексте «Небо как кофе» (альбом «Небо как кофе», 2005 год).

Любопытно, что этот же мотив - и в том же ключе - можно наблюдать и у Янки Дягилевой в тексте «Домой» (альбом «Продано!», 1989 год) - несомненно, что художественные пространства, созданные Летовым и Дягилевой, имеют немало точек соприкосновения.

Тексты Летова, имеющие большое количество уровней прочтения, допускают большое количество толкований, так что необходимо быть достаточно осторожным с неочевидными трактовками. Так, в рамках означенной темы можно предположить, что «всё летит в пизду» в песне «Винтовка» (альбом «Армагеддон-Попс», 1989 год) - ещё один (своеобразный) образ возвращения к исходному, однако, скорее всего, здесь мысль Летова не простиралась так далеко и «в пизду» обозначает просто тотальный распад.

Подводя итог, можно с уверенностью заключить, что желанное пространство «дома» для лирического героя Летова остаётся недоступным: оно ни разу не изображается ни в одном тексте. Все действия героя могут быть направлены на то, чтобы вернуться домой, но удаётся ли ему это - Летов не упоминает. Возможно, для него это вообще не важно, так как само движение здесь оказывается несравнимо важнее достижения.

### Литература

1. *Новицкая А. С.* Основные категории творчества Егора Летова [Текст] / А. С. Новицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 172–179.

2. *Новицкая А. С.* Основные этапы творчества Егора Летова [Текст] / А. С. Новицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 322–329.

3. *Новицкая А. С.* «Партизан» и «Превосходный солдат»: лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. [Текст] / А. С. Новицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 11. – С. 155–161.

4. *Новицкая А. С.* Смерть в художественной картине мира Егора Летова [Текст] / А. С. Новицкая // Проблемы филологии и журналистики: Сб. тезисов и докл. международной научно-практич. конф. молодых учёных РГУ им. И. Канта. - Калининград, 2006. - С. 54–58.

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**Г. В. ШОСТАК**

Брест

**ЕГОР ЛЕТОВ И МИША ПАНК:  
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ  
(НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМА ГРУППЫ «РОВНА»  
«НИКАК НЕ НАЗЫВАЕТСЯ»)**

***Аннотация:*** В статье рассматривается преемственность традиций между основателями сибирского панка, омской группой «Гражданская Оборона», и её последователями и продолжателями (на примере ровенской группы «Ровна»). Автор выявляет сходства и различия между творчеством лидеров упомянутых групп – Егора Летова и Миши Панка, сопоставляет цитаты обоих рок-поэтов.

***Ключевые слова:*** Егор Летов, Миша Панк, панк-рок, цитата, центонный стих, реминисценция.

***Сведения об авторе:*** Шостак Геннадий Владимирович, кандидат педагогических наук, журналист, обозреватель музыкально-информационного портала «Наш НеФормат» (<http://www.nneformat.ru>).

***Контакты:*** Республика Беларусь, 224000, г. Брест, ул. Интернациональная, 25, кв. 6. shostak\_gennadi@tut.by, shostak1964@brest.by.

**G. V. SHOSTAK**

Brest

**EGOR LETOV AND MISHA PUNK:  
THE CONTINUITY OF TRADITIONS**

***Abstract:*** The article discusses the continuity of traditions among the founders of the Siberian punk, Omsk group «Grazhdanskaya oborona» and its followers and successors (for example, Rovno group «RovnA»). The author reveals the similarities and differences between the work of the leaders of these groups - Egor Letov and Misha Punk and compares quotes of both the rock poets.

***Key words:*** Egor Letov, Misha Punk, Punk Rock, quote, centon verse, Reminiscence.

***About the author:*** Shostak Gennady Vladimirovich, Candidate of Pedagogy, journalist, a reviewer of the musical-information portal «Our NeFormat» (<http://www.nneformat.ru>).



Культовые исполнители и группы неизбежно порождают эпигонов и последователей. Первые стараются во всем слепо копировать законодатель стилия. Вторые, отталкиваясь от сложившейся традиции, с различной степенью успеха создают нечто новое, оригинальное, в исключительных случаях не имеющее ничего общего с первоисточником.

В конце 80-х – начале 90-х гг. минувшего века погоду на андеграундной сцене Советского Союза (а затем и постсоветского пространства) определяла группа из Омска «Гражданская Оборона», с которой принято связывать сибирскую волну русского панк-рока. Во всех уголках некогда единой страны – в Санкт-Петербурге и Якутске, Барнауле и Тюмени, Минске и Гомеле, Киеве и Донецке, Актюбинске и Павлодаре – у Егора Летова появлялись подражатели и продолжатели. Некоторым из них удалось обрести статус новых законодателей в отечественном роке.

Группа «РовнА» примечательна тем, что является абсолютным ровесником независимой Украины: дата её создания – 1 декабря 1991 года. Место рождения коллектива – город Ровно – подсказывается названием.

В Интернете, в том числе на страничках «РовнА» и её лидера Миши Панка (так он сам себя позиционирует) в социальной сети «VK», информации о группе крайне мало. На первый взгляд, для эпохи новейших информационных технологий – нонсенс. Но этому есть объяснение: недостаток информации позволяет «РовнА» поддерживать андеграундный статус. Иначе говоря, участники группы размещают в Сети крайне ограниченный объём информации о себе, сообщая лишь о том, о чём сами считают нужным. Записи спонтанно распространялись сугубо среди знакомых. Поэтому никто точно не знает, сколько сегодня альбомов у «РовнА». Ещё в 2013 году музыканты группы обещали разместить на своей страничке в «VK» свою антологию.


Пока же в Интернете доступен альбом 2013 года «Никак не называется». Он являет собой дань глубокого уважения и памяти основателя и лидера «Гражданской Обороны». Альбом назван по песне Егора Летова, свою кавер-версию которой и предложила «РовнА». Важно отметить, что данная песня была создана в середине 80-х гг., когда её автор придерживался анархистских взглядов и активно их проповедовал (достаточно вспомнить такие песни, как «Анархия», «Анархия (Да будет)», «Новый 37-й»).

Судя по материалу альбома, Миша Панк был и остается ярким фанатом раннего Егора Летова и его проектов. Между тем можно не только провести аналогии между двумя авторами, но и выявить некоторые различия.

Что общего между Егором Летовым 80-х гг. и Мишей Панком?

Во-первых, мировоззренческая позиция. Своё жизненное credo Миша Панк формулирует с помощью летовских строк:

При любом Госстрое я партизан.  
При любом режиме я **анархист**.

Символ  в логотипе группы, обозначающий фразу Прудона «Анархия – мать порядка», также характеризует мировоззренческую позицию Миши Панка.



Во-вторых, музыкальная и исполнительская составляющие. Миша Панк в своих песнях не просто ориентируется на музыкальный язык Егора Летова (мелодические обороты, гармоническая структура, нарочито грязный звук и т.п.), но в точности воспроизводит манеру пения лидера «Гражданской Обороны».

В альбоме же дух Летова зримо или незримо присутствует во всех 15 треках, будь то песни, принадлежащие Мише Панку, или каверы на композиции группы «Гражданская Оборона» и омско-тюменского проекта «Инструкция По Обороне» (в последнем Егор Летов также принимал участие).

В-третьих, ценностные ориентиры. Можно выделить главные для обоих авторов тесно связанные между собой парадигмы: *война, противостояние системе, смерть*:

Егор Летов  
 Достойное время, ни шагу назад  
 Да здравствует наш грандиозный парад  
 С мечтою о счастье мы в ногу идём  
 И наши победные гимны поём  
 Мы монотонны и однолики  
 Ведь всё, что мы любим – это наш  
 великий  
 Хороший царь и знакомая вонь  
 «Хороший царь и знакомая вонь»<sup>1</sup>  
 Всего два выхода для честных ребят  
 Купить автомат и убивать всех подряд  
 Или покончить с собой, с собой, с собой  
 Если всерьёз воспринимать этот мир  
 <...>  
 Мой друг повесился у вас на глазах  
 Он сделал харакири у вас на крыльце  
 И он истёк надеждой и всем, чем мог  
 А все вы остались такими же  
 «Харакири»  
 У каждого из нас быть могут разные  
 ходы,  
 Но цель у нас едина – суицид.  
 «Суицид»

Миша Панк  
 Ты жив или мёртв, всё равно ты  
 не нужен  
 Ты спишь, жрёшь, пьёшь, срёшь,  
 твой мозг не загружен  
 Таких долбоёбов, как ты, завались  
 Спаси от себя этот мир, застрелись  
 Но нужно прогнать депрессивные  
 Мысли  
 Пусть ты долбоёб, но ты создан для  
 Жизни  
 Ты точно не нужен ни в аду,  
 ни в раю  
 А хочется содохнуть, погибни в бою  
 «Про долбоёбов»<sup>2</sup>  
 Как система пыталась исправить  
 меня  
 Я всю жизнь повторял: всё это  
 хуйня  
 На мораль и порядок ложил много  
 раз  
 Всем всегда повторял: лишь только  
 здесь и сейчас.  
 Не хотел быть другим, не стремился

<sup>1</sup> Здесь и далее за исключением оговорённых случаев песни Егора Летова цитируются по фонограмме: «Гражданская Оборона»: MP3 Collection (CD-rom, Comp, Ltd, Unofficial MP3), Fresh studio, 2009.

<sup>2</sup> Здесь и далее песни Миши Панка приводятся по фонограмме альбома «Ровна» «Никак не называется» / файл 2013 – Ровна - Никак не называется (mp3).rar / Fayloobmennik.net [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.fayloobmennik.net/3274707/> (дата обращения – 29.04.2015).

Мир или война?  
Мир или война?  
Мир или война?  
Мир или война?  
Война!

Несмотря ни на что, как и все, я

к добру

умру...

«Wild Thing II»

«Война»

А. С. Новицкая изучает социальную поэтику лидера «Гражданской Обороны». По её наблюдению, «в художественном пространстве Летова герой резко противопоставлен двум общественным лагерям (тоже враждующим между собою): представителям власти (“серым униформам”) и законопослушным “почтенным гражданам”» [4, с. 80]. Сказанное может быть отнесено и к песням Миши Панка, входящим в рассматриваемый альбом.

В-четвёртых, поэтика. В соответствии с законами стиля, как и Егор Летов, Миша Панк часто прибегает в текстах песен к обценной лексике. При этом для обоих мат – не самоцель, а «средство борьбы».

Ещё один приём, к которому вслед за Егором Летовым прибегает Миша Панк - стилизация, то есть сознательное использование выразительных средств, характерных для определённого стиля. Так, «Песня смелых» – образец мастерской стилизации революционного марша. Правда, образ борцов-героев подаётся автором в пародийно-сниженном ключе: нынче и бороться не за что, и героизм какой-то картонный...

В-пятых, лидеры «Гражданской Обороны» и «РовнА» проявляли одинаковый подход к тиражированию своей продукции, а именно – D.I.Y.<sup>1</sup>: альбомы создавались в домашних условиях. Разница заключалась в средствах звукозаписи и тиражирования: так, в 80-е гг. компьютер, не говоря уже о CD-writer'е, был доступен далеко не каждому. Поэтому студия Егора Летова «ГрОб-Records» состояла из двух катушечных магнитофонов, посредством которых переписывались альбомы «Гражданской Обороны» и летовских проектов. Нынче же записи можно осуществлять с использованием не только магнитофонов, но и компьютерной техники. А тиражировать их стало намного проще благодаря Интернету и CD-writer'ам. Так поступили «РовнА», выложив альбом на файлообменник и разместив ссылку на различных Интернет-ресурсах.

Есть между обоими *представителями* стиля и различия.

Во-первых, у Егора Летова преобладают песни мрачные, депрессивные, но есть и проникнутые тонким юмором, даже весёлые и жизнерадостные, хотя их не так много. Миша Панк, наоборот, по-детски радуется жизни и заражает своей радостью других; приступы депрессии имеют место, но они редки и скоропреходящи.

---

<sup>1</sup> D.I.Y. (сокращение от англ. do it yourself – сделай сам) – один из принципов андеграундной панк-культуры: музыканты сами записывают альбомы, сами же их продюсируют и тиражируют, не обращаясь к услугам издающих компаний.

Во-вторых, с музыкальной точки зрения, «РовнА» всё же звучит на порядок легчевеснее «Гражданской Обороны».

В-третьих, Егор Летов, при всей эпатажности поведения, был чужд внешнего эффекта. Его жизнь и творчество находились в неразрывном единстве. Миша Панк иногда рассчитывает на создание впечатления как такового. Так, надпись в чёрном квадрате на фронтоне обложки к альбому «Никак не называется» гласит: «Внешняя часть оригинальной обложки альбома не может быть воспроизведена по причинам морально-этического и юридического характера».



Наконец, в-четвёртых, Миша Панк, хоть изредка и в ироничном ключе, касается тематики, которой Егор Летов принципиально избегал. По наблюдению М. М. Нокс, «...при обилии инвективной лексики в текстах Летов абсолютно антиэротичен...» [5]. Иначе говоря, тема взаимоотношений мужчины и женщины в поэзии Егора Летова не затрагивается совсем (ранняя песня «Я ненавижу женщин», написанная в соавторстве с Константином Рябиновым, может восприниматься либо как шутка, либо как протест против всего и вся). Для героя Миши Панка женщина – неотъемлемая часть жизни:

Взяла сложилась песенка, как много лет подряд  
Сюжет не примечательный, но я не виноват  
Для всех, кто был проглаженный железным утюгом  
Мотив не интересный, с детства каждому знаком  
Про любовь  
Про цветы  
Твоя пизда ушла и без пизды остался ты  
«Песенка»

... Не пророк, не пропоп, не спаситель людей  
Так же больше всего обожаю блядей  
«Wild Thing II»

Преемственность традиции проявилась не только в музыкальном, исполнительском и поведенческом субтекстах, но и посредством включения в репертуар «РовнА» кавер-версий песен «Гражданской Обороны» и «Инструкции По Обороне», а также через прямые и превращенные цитаты.

Альбом содержит три кавера и один, если так можно выразиться, полукавер. Он открывается кавер-версией песни Кирилла Рыбьякова<sup>1</sup> «Будущего нет»<sup>2</sup>. Несмотря на пессимистическое настроение, песня исполняется с улыбкой Чеширского кота, которая слышна в каждом произнесенном слове, в каждом пролетом звуке: Миша Панк и его коллеги по группе переиграли песню 25-летней давности, поместив в иной культурный контекст. При этом «Ровна» удалось воспроизвести композицию «близко к первоисточнику». А вот в каверах на летовские «Никак Не Называется» и «Человек - Это Гордо Звучит» (с цитатой из песни «Страна Дураков») мелодия и гармония в некоторых местах воспроизведены весьма и весьма приблизительно. Впрочем, точность интонирования для Миши Панка – вопрос не принципиальный. Ибо, как утверждал известный эстонский социолог, философ и музыкальный критик Н. П. Мейнерт, «...отнюдь не уровень музыкальной грамотности определяет ведущих музыкантов в роке, а умение воспользоваться всеми доступными средствами для доказательства своей правоты» [3]. Мише Панку, как и Егору Летову, это удаётся. О так называемом полукавере будет сказано ниже.

Е. А. Козицкая выделяет типичные черты рок-мировосприятия: трагическое ощущение катастрофичности окружающего мира, болезненное переживание тотальной девальвации идеальных, высоких ценностей в реальной практике сегодняшнего дня, сложное отношение к культурному наследию прошлого [2, с. 50]. Эти черты проявляются через обращение к «чужому» слову, через использование цитат, переосмысленных и зачастую иронически сниженных.

У Миши Панка цитаты из Егора Летова выполняют прежде всего коммуникативную функцию, чаще актуализируются, реже иронически переосмысливаются.

Название «Поезд» отсылает к песне Егора Летова «Поезд ушёл». Цитат, как таковых, здесь нет. Однако Миша Панк реализует центральную для лидера «Гражданской Обороны» метафору жизни как стремительного и неумолимого движения к смерти.

Наглядной иллюстрацией диалога Миши Панка с Егором Летовым может служить монументальная композиция «Здорово и Вечно II» («19-02-2008»), которую – с определённой долей условности – можно назвать полукавером на песню «Гражданской Обороны» «Здорово и Вечно». Недаром в подзаголовке указывается дата смерти лидера «Гражданской Обороны» – 19 февраля 2008 года. В каждом из четырёх куплетов содержится либо прямая отсылка к первоисточнику, либо реминисценция. Поэтому нам представляется целесообразным рассмотреть вербальный субтекст песни целиком:

---

<sup>1</sup> Кирилл Рыбьяков – тюменский музыкант и поэт, основатель групп «Аль-Джихад Аль Ислами», «Кооператив Ништяк», впоследствии – проекта «Рыбья кровь»; также участвовал в проекте «Инструкция По Обороне», для которого написал песню «Будущего нет».

<sup>2</sup> «Будущего нет» («No future») – тезис, провозглашенный вокалистом британской группы «Sex Pistols» Джонни Роттенем (Джоном Лайденом), ставший впоследствии девизом панков всего мира.

Зашиться, запереться, выпить водки грамм по двести  
Хотелось свежих новостей – пришли дурные вести  
Погибнуть где-то в сорок, как Высоцкий и Джон Леннон  
Стремился к новой жизни – получай под зад коленом

Первая строка приведённой строфы содержит смысловую и ритмическую цитату из песни Егора Летова «На хуй». Написана она в 2003 году, но для лидера «Гражданской Обороны» является знаковой. Для сравнения приведём две строки первого куплета:

Проснуться, протрястись, похмелиться и нажраться  
А на утро проблеваться, похмелиться и нажраться...<sup>1</sup>

В третьей строке своей песни Миша Панк прозрачно намекает на «текст смерти» лидера «Гражданской Обороны». Джон Леннон и Владимир Высоцкий ушли из жизни «где-то в сорок»: первый в 39 лет, второй – в 42 года. Егор Летов умер в возрасте 43 лет.

В последующих куплетах Миша Панк с помощью прямых цитат выражает отношение к смерти своего кумира:

Важнейшим из искусства для меня остался звук  
Такое ощущение, что умер лучший друг  
Нетленная душа, бя, вредоносный атавист  
В любом Госстрое партизан, извечный анархист

Всё то, что у тебя внутри, не переехать танком  
Я вырос и подохну типичным злобным панком  
Из каждого аккорда прёт реальная свобода  
Религии злой опиум для нашего народа

Он был одним из тех, кто так же, как и мы  
Не пережил суровой северной зимы  
Вот вечная весна вокруг, как красная ворона  
Источник правды и добра – моя, бя, оборона

В приведённых строфах автор цитирует несколько песен Егора Летова:

У всех нас лишь одна материальная природа  
Религия – злой опиум для нашего народа  
А нетленная душа, бя, вредоносный атавизм  
Мы распнём Христа по новой и даешь атеизм!  
«Новая Патриотическая»

---

<sup>1</sup> Текст песни приводится по: *Летов Е.* На хуй [Электронный ресурс] // Гражданская оборона, официальный сайт группы. Тексты песен. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1098884785.html> (дата обращения: 29.04.2015).

.. При любом Госстрое я партизан  
При любом режиме я анархист  
«Новый 37-й»

Вечная весна в одиночной камере  
«Вечная весна»

О, моя оборона!  
Солнечный зайчик стеклянного глаза  
О, моя оборона!  
Траурный мячик нелепого мира  
Траурный мячик дешёвого мира  
«Моя оборона»

Также в песне практически без изменений, но в другой тональности перепевается/переигрывается кода оригинала – «Здорово и Вечно» Егора Летова.

Здесь мы имеем дело с так называемым опосредованным цитированием (в последние годы в литературоведении получает распространение термин «трехчленное заимствование» [1, с. 70]), при котором тот или иной фрагмент чужого текста цитируется сквозь призму восприятия того или иного автора. Так происходит, например, с цитатой из «Манифеста коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса, превратившейся в штамп массового сознания. Эта цитата «перекочёвывает» от Егора Летова к Мише Панку почти в неизменном виде. А заимствуемые им строки «Обещает быть весна гордой. Ждёт отборного зерна пашня...» принадлежат Роберту Рождественскому, но воспроизводятся в интерпретации Егора Летова, который в следующей строке заменил местоимение «я» на «мы»: «И живём мы на земле доброй...».

Также в проигрышах между куплетами цитируется рифф из композиции «I Wanna Be Your Dog» Игги Попа и группы «The Stooges», которых лидер «Гражданской Обороны» очень любил.

В песне «ПиздЁж», завершающей альбом, с помощью летовских цитат Миша Панк высказывает своё отношение к окружающей действительности:

В кругу тысячелетий, в потоке дней и рож  
Всех нас окружает один сплошной пиздёж  
Мы ждём, что просветленьё наступит наконец  
Но снова не заметили крадущийся пиздец

В строках первой строфы без труда обнаруживается ритмическая цитата из песни Егора Летова «Всё летит в пизду»:

Винтовка это праздник  
Всё летит в пизду

Вторая строфа – центон, в котором снова встречается опосредованное цитирование:

Открыл глаза и вижу чёрный понедельник  
А ночью мне приснилось, что отменили деньги  
Хотели быть мудрее, жить в любви и мире  
Но мы всего лишь жертвы растущей энтропии

В первой строке сращиваются несколько видоизмененная цитата из песни Владимира Высоцкого «Она была в Париже» и реминисценция песни Егора Летова «Здравствуй, чёрный понедельник», которая, в свою очередь, является антицитатой названия романа Курта Воннегута «Прощай, чёрный понедельник!». Сон про отмену денег снова-таки можно воспринимать как аллюзию на песню Егора Летова «Всё идёт по плану»:

А при коммунизме всё будет заебись  
Он наступит скоро, надо только подождать  
Там всё будет бесплатно, там всё будет в кайф...

Последняя же фраза заставляет вспомнить припев песни Летова «Энтропия»: «Энтропия растёт».

Подвергнув анализу альбом группы «РовнА» «Никак не называется», мы можем сделать следующий вывод: наиболее цитируемым поэтом в песнях Миши Панка является Егор Летов. При этом встречаются два вида цитирования: прямое или непосредственное, при котором Миша Панк точно, приблизительно или нарочито искаженно воспроизводит фрагмент летовского текста, либо намекает на него; опосредованное (оно же – трёхчленное заимствование), при котором тот или иной фрагмент чужого текста цитируется сквозь призму восприятия лидера «Гражданской Обороны».

На наш взгляд, сегодня роковедение не должно сосредотачиваться исключительно на мэтрах отечественного рока. В поле его зрения должны попадать и малоизвестные авторы. Сопоставление поэтики первых и вторых открывает перед исследователями широкие перспективы.

### Литература

1. *Гавриков В. А.* А. Непомнящий как представитель русского пост-рока [Текст] / В. А. Гавриков // Рок-поэзия Александра Непомнящего: Исследования и материалы / Ред. кол.: Д. И. Иванов, Ж. Н. Колчина, Е. Б. Ершова. – Иваново: издатель Епишева О. В., 2009 [Проблемы Современной литературы: теория и практика. Вып. 1]. – С. 63–75.

2. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С. 49–56.

3. *Мейнерт Н. П.* Нужны ли бабушкины сказки? Рок-музыка: взгляд социолога [Электронный ресурс] Электронная статья / Н. П. Мейнерт // Наш НеФормат: музыкально-информационный портал. – 28 октября



2003. – Режим доступа: <http://www.nneformat.ru/archive/?id=738/> (дата обращения: 29.04.2015).

4. *Новицкая А. С.* Категория гражданственности в стихотворениях и текстах песен Егора Летова [Текст] / А. С. Новицкая // 8 ½: Статьи о русской рок-песенности: Сб. науч. ст. / Под ред. С. В. Свиридова. – Калининград: РГУ им. И. Канта, 2007. – С. 80–85.

5. *Нокс М. М.* I love you, I want you, I need you... [Электронный ресурс] Электронная статья / М. М. Нокс // Янка Дягилева. Статьи, воспоминания, интервью: сайт. – Режим доступа: [http://yanka.lenin.ru/stat/love\\_you.htm](http://yanka.lenin.ru/stat/love_you.htm) (дата обращения: 29.04.2015).

УДК 821.161.1-192  
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**А. В. ЛЕКСИНА**

Коломна

**ЗЕРКАЛА СМЫСЛА «В ТРАУРЕ НЕБА»:  
ВАРИАНТЫ ПРОЧТЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА  
ВЕНИ Д'РКИНА**

**Аннотация:** В статье предлагаются варианты прочтения смыслов рок-композиций Вени Д'ркина. При анализе композиций, наряду с традиционными подходами, используются семантический, аксиологический и антропологический подходы.

**Ключевые слова:** рок-композиция, цитация, аксиология, автometapatekst, смыслообразующие доминанты поэтики, антропологический миф.

**Сведения об авторе:** Лексина Анна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики ГАОУ ВПО «Московский государственный областной социально-гуманитарный институт».

**Контакты:** 140400, ГСП-3, г. Коломна, ул. Зелёная, 30;  
leksina.a@ya.ru

**A. V. LEKSINA**

Kolomna

**MIRROR SENSE OF «MOURNING THE SKY»:  
READING OPTIONS ART WORLD VENI D'RKIN**

**Abstract:** The paper proposes options for reading the meanings of rock songs Veni D'ркиn. In the analysis of the compositions along with traditional approaches using semantic, axiological and anthropological approaches.

**Key words:** rock composition, citation, axiology, avtometapatekst, sense-dominant poetics anthropological myth.

**About the author:** Leksina Anna Vladimirovna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Moscow State Regional Institute of Social Studies and Humanities, Department of Pedagogy.

*Мертвенный пепел лун в трауре неба,  
Перхотью буквы звезд – моё имя,  
Чтобы его прочесть – столько вёрст...  
Веня Д'ркин «Нибелунг»*

11 июня 2015 года Александру Литвинову – Вене Д’ркину исполнилось бы сорок пять лет. В память о его замечательных песнях и сказках – эта статья.

Каждый большой художник в своих работах избегает однозначности, старается зашифровать Вселенную в созданных им мирах, многозначных и многосмысленных. Всё это в полной мере относится к художественному миру Вени Д’ркина, построенному иногда так причудливо и замысловато, что не сразу понятно – что имел ввиду автор. Одна только рок-композиция «Нибелунг», заглавная строфа которой вынесена в эпиграф, содержит в своей образно-символической системе столько скрытых смыслов, сколько не найдёшь иногда и в ином романе. Здесь восприятие песни дополняется перформативностью, которая неотделима в рок-композиции от текста и музыки<sup>1</sup>. А в остальных произведениях Вени множественность смыслов просто поражает своим многообразием и глубиной<sup>2</sup>.

На страницах сборников «Русская рок-поэзия: текст и контекст» рассматривались такие аспекты творчества Вени Д’ркина, как биографический (В. А. Гавриков [1]), интертекстуальный (А. П. Сидорова и А. Б. Якимов [12]), поэтический (Н. Н. Симановская [13], А. Н. Ярко [15]), поэтико-типологический (Т. Н. Кижеватова [5])<sup>3</sup>.

Как нам кажется, было бы логично дополнить эти аспекты семантическим, аксиологическим и антропологическим, хотя и этими аспектами не раскрыть до конца своеобразие вариантов прочтения художественного мира Вени Д’ркина.

---

<sup>1</sup> Многочисленные исследования на эту тему, призывающие рассматривать рок-текст как рок-композицию, учитывающую смыслополагающую функцию слова, музыки, представления, визуализации в единой системе, представленные в сборниках о русской рок-поэзии такими авторами, как Ю. В. Доманский [3], А. В. Щербенюк, [14], С. В. Свиридов [11], Д. И. Иванов [4] и другие, показывают, насколько актуальна данная проблема в процессе изучения рок-культуры, в целом, и отдельного произведения, в частности.

<sup>2</sup> В. А. Гавриков в статье «Жизнь и творчество Вени Д’ркина» определяет жанровую принадлежность наследия Вени как ««пост-рок», рок с изрядным налётом смехового постмодернизма», а «главной чертой поэтики (в широком, полисубтекстуальном её понимании) Вени Д’ркина мы бы назвали эклектизм (выражающийся в обращении ко множеству музыкальных и поэтических традиций), обилие реминисценций на каждом субтекстуальном уровне» [1, с. 174-175]. С точки зрения метрико-ритмических особенностей поэтики Вени вывод В. А. Гаврикова подтверждает Н. Н. Симановская: «Отличительной чертой поэтики самого Вени Д’ркина является стремление к полиметрическим сложным композициям» [13, с. 142]. Таким образом, на наш взгляд, Вени добивается многосмысленности своих произведений как на уровне содержания, так и на уровне формы, путём включения в синтетическую основу своих композиций разнообразнейшего культурного контекста. И добивается того, что «по признанию многих поклонников певца, у него почти нет проходных песен, каждая вещь – “хитовая”» [1, с. 177]. Здесь нужно подчеркнуть ещё раз справедливо отмеченную многими исследователями особенность как рок-композиции в целом, с её синтетической природой, так и «особое исполнительское обаяние» [1, с. 177] Вени, в частности, где и песни как таковые, и автометапаратекст, даже в виде простой пикировки со слушателями, выглядят единым целым художественным произведением.

<sup>3</sup> Заранее прошу прощения, если пропустила обращения кого-то из исследователей к творчеству Вени Д’ркина в обзорных исследовательских статьях.

Одним из доминирующих принципов смыслообразования в произведениях Вени становится, как и у Башлачёва, принцип цитации с редукцией привычного для традиционного культурного мировосприятия аксиологического содержания, на что обратила внимание Е. А. Козицкая применительно к поэтике произведений Башлачёва: «Острота художественного переживания возникает именно за счёт того, что редукции, опощлению подвергаются почти сакральные, культовые в национальном сознании тексты, в принципе не подлежащие пародийному снижению. В то же время реалии жизни, по мысли автора, таковы, что незабываемые ранее ценности оказались под сомнением, сместились этические и эстетические координаты, в сознании современного человека оказались сосуществующими ранее несовместимые идеи и представления, но исчезли твёрдые нравственные и художественные ориентиры. В культуру, в область духовной жизни решительно вторгается внелитературная и даже антиэстетическая среда, быт в самых низменных его проявлениях. Поэтому рок-поэты широко обращаются не только к цитатам литературно-культурного происхождения, но и к цитатам из “текстов жизни”, сопрягая, таким образом, различные пласты бытия»<sup>1</sup>.

Такого рода антицитация содержится и в вышеназванном «Нибелунге»: «Нибелунг, ничего у тебя не выйдет /кошка сдохла, хвост облез / и никто эту кровь не выпьет / и никто её плоть не съест»<sup>2</sup>, где детская дразнилка-молчалка вполне безобидного содержания в её первоначальном виде источника детского фольклора сопрягается с евангельским текстом, что само по себе в контексте современной культуры видится кощунственным. Однако такое видение появляется только если брать данную цитату в отрыве от целостного текста данной рок-композиции, а если рассмотреть смыслы целого, то становится понятна боль как автора, так и лирического героя, для которых смерть становится причиной подобного совмещения несовместимого, поскольку «Бога нет как нет», и смириться с потерей близких становится возможным только через такое снижение недоверных культурных установок. Причём автор даёт надежду слушателям на возрождение жизни во фразе «где я рябиной за окном», занимая таким образом место творца и оберегая всех живущих от зла<sup>3</sup> [10].

---

<sup>1</sup> Е. А. Козицкая указывает здесь на сходство данного принципа с постмодернистской эстетикой коллажа цитат, отмечая отрицательный аксиологический полюс авторской установки в рок-поэзии, что свойственно и многим рок-композициям Вени [6, с. 50-51]. Как нам кажется, такая установка у Вени является защитной реакцией от разочарований жизни, которые представлены в его песнях не только по отношению к женщинам («Безнадёга», «Вова», «Камень верности», «Алеотрика 3-бис», «Было», «Старуха», «Царица бриллиантовых островов» и др.), но и по отношению к людям вообще («Убейте», «Нет меня здесь», «Гномы», «Хожу и гажу» и др.).

<sup>2</sup> Тексты Вени цитируются по [8] и [9].

<sup>3</sup> Подобную трактовку можно сопоставить с традиционным восприятием символики рябины как дерева-оберега в славянской культурной традиции. Она, правда, была связана с женским началом, но в данной песне, скорее всего, на первое место выходит именно символика рябины как оберега. Согласно народным поверьям «считалось, что жизненная сила рябины способна отогнать от человека призраков смерти и вернуть его в наш мир» [10].

Если приводить пример литературно-культурной антицитации в текстах Вени, можно вспомнить наполненную патетикой трудового энтузиазма цитату из Маяковского «через четыре года здесь будет город-сад», трансформировавшуюся в композиции «РЭП (Город сАд)»: «Разорванные губы, выцарапанный взгляд, / Через четыре бугги здесь будет / Город сАд» [8]. В этой композиции, начиная с названия, происходит трансформация исходного смысла, в которую автор включает как семы «город с Ад», так и «Город де Сад», что интенционально закрепляется как апология насилия и страдания в строке «Разорванные губы, выцарапанный взгляд».

Показательно, что в этой композиции есть и отсылка к образам «Алисы в стране чудес»: «Под камином свернулся кот. / Его улыбка растаяла хлопьями дыма, / Обнаружив гнилые клыки», но чуда с героиней в этом случае не происходит, поскольку автор обещает ей другой исход событий: «Между паркетом и плитусом, как / Между плитусом и стеной. / У тебя будет время убедиться в сказанном - / Ты пришла ко мне домой» [8]. Далее в тексте появляется ещё одна цитата, подвергающаяся редукции: «Не смотри на меня искоса, милая», отсылающая к советскому песенному наследию – «Подмосковным вечерам»: «Что ж ты милая смотришь искоса». Смысл редуцированной цитаты закрепляется следующей строкой: «Снег не тает в тёплой руке», что подчёркивает неестественность, аномальность происходящего в художественном пространстве этой композиции.

В каждом произведении Вени создаётся свой художественный мир со своей системой ценностей. Так, например, в «Песне маленького гоблина» (другие названия: «Гномы», «Песня маленьких тварей») слово «гномы» становится синонимом людей-мещан, которым нужны только материальные ценности, а духовных они не понимают, из-за чего и стали не похожи на людей:

Среди опалов, яшм и изумрудов,  
В лесу из гладиолусов и маков  
Гуляют гномы - спросите: «Откуда?»  
Я их в лицо не видел, но однако –

Когда растает снег на этой крыше,  
Когда весна просушит эти лужи,  
Я припаду к земле и я услышу,  
И если мне не веришь, сам послушай...

Среди машин, витрин и прочей дряни,  
В лесу антенн, домов и телебашен  
Гуляют, кто - они не знают сами,  
Я слышал, люди очень может даже -

Любви не просят и любви не будет.  
В дожде не ищут дождь, а лишь уюта.  
А если так, то свиньи те же люди  
И странно, что не слышат почему-то...

Гуляют, кто - они не знают сами,  
Они умны, красивы и одеты.  
А я, дурак, припал к земле ушами  
И слышу изумрудные сонеты.

Они, быть может, сами не хотели,  
Но знали б то, как стали непохожи  
На тех, кто они есть на самом деле -  
Я их люблю, любовь еще быть может...

В финале композиции автор, эксплицируя цитату из Пушкина, надевает её новым смыслом, давая этим «неправильным» людям шанс на свою любовь, если они исправятся.

Ещё один важный принцип смыслополагания своих художественных миров называет сам Веня в автометапаратексте в видеозаписи одного из наиболее интересных, на наш взгляд, концертов, который состоялся в Троицке 26.10.1996 года [7].

В перерывах между песнями Веня не только говорит о себе «вообще-то я – сказочник, а песни – они так, рядышком выходят где-то иногда», но и рассказывает несколько интереснейших сказок, которые являются прелюдиями, предысториями, либретто или просто дополнениями к следующим за ними песням. Так исполняется песня «Я в каком веке помнил Вас», предваряемая сказкой об эликсире молодости, собранном из пыли тысяч городов, так рассказывается двойная сказка о троллейбусе-призраке и о происхождении тараканов, в которой Веня сам фигурирует сначала в роли действующего лица, а во второй части – в роли слушателя легенды о происхождении тараканов.

Здесь стоит обратить внимание на статью Т. Н. Кижеватовой [5], в которой автор пытается определить характерные особенности рок-сказки в сравнении со сказкой народной, рассматривая «рок-сказку по четырём компонентам, характерным для предшествующей жанровой традиции сказки».

В данном случае, к четырём компонентам, отмечаемым Т. Н. Кижеватовой как основным для жанровой традиции сказки: «1. Устность. 2. Структура. 3. Событийный ряд. 4. Система персонажей» [5, с. 62] можно добавить пятый – включённость автора в сказочное пространство. И если Т. Н. Кижеватова, отмечая тот факт, что в «рок-сказке (рассказчик) своего рода альтер-эго автора-творца, хозяин внутреннего мира произведения... <в котором> привычный ход повествования нарушается вставками-речью рассказчика, его рассуждениями и выводами... он – личность, полностью подчиняющая себе события и героев», рассматривает в качестве примера песню рок-барда Олега Медведева «Несмеянин день», в которой личность рассказчика проявляет себя только в использовании местоимения «меня»: «Держи меня, ночь, качай меня, носи меня вверх», то в сказке-автометапаратексте Вени о троллейбусе и тараканах, он сам – и действующее лицо, и слушатель, и творец, и рассказчик. Таким образом, дистанция между сказочным и реальным пространством сокращается до мини-

му, поскольку в начале рассказа Вени говорит о действительном местоположении и времени начала событийного ряда сказки, указывая город Луганск, в котором троллейбус-призрак вез его на работу в двенадцать часов ночи на Краснодон «там “Молодая гвардия”, может, слышали, организация такая, ой, там торчки были, так вот, я туда ехал», добавляет Вени юмористической правдоподобности и ироничного стёба, смешивая реальность с вымыслом, как и полагается уважающему себя сказочнику.

В случае с этой сказкой не работают и те черты, которые Т. Н. Кижеватова выделяет, как специфические для рок-сказки, например, ожесточение интонации устного повествования – в сказке о тараканах Вени с любовью говорит о том, что «раньше тараканы жили вместе с людьми, были белыми, пушистыми, чуть побольше кошки, поменьше собаки, с острой мордочкой, хвостиком кисточкой, они были добрые, всё понимали, только говорить не умели. Когда люди садились всей семьёй за стол, то с ними садилось и человек пять тараканов, причём вперемешку» [7].

Показательно, что здесь Вени показывает не только одноприродность тараканов и людей: «человек пять тараканов», но и, в финале, жертвенную миссию таракана, принявшего на себя проклятие колдуна Ыха, который, обидевшись, что люди не пригласили его на свадьбу принцессы, повелел, чтобы тот, кто первый поцелует принцессу, рассыпался на сотню тысяч мерзких существ. Таракан в сказке Вени, лизнувший принцессу вместо «привозного принца», тем самым спас его от ужасной судьбы, но ему можно вернуть прежнее обличье, если в ответ поцеловать. И в финале Вени советует слушателям: «если вы хотите, чтобы у вас был друг, перецелуйте сто тысяч тараканов, и у вас будет друг» [7].

Вторая черта, указываемая Т. Н. Кижеватовой, – «нарушение линейной структуры текста относительно традиционной структуры народной сказки, нарушение фабульной структуры и последовательности», также неприменима к сказкам Вени – как хронологически, так и событийно в сказках о троллейбусе, о тараканах, об упоминавшемся выше эликсире молодости, линейная и фабульная структура не только соответствуют традиционной структуре народной сказки, но и приобретают ярко выраженное авторское начало. Последнее можно было бы отнести как раз к нарушению канона, однако для рок-сказки, как уже упоминалось, авторское начало является органичным компонентом.

Третья черта – «инверсия характерных для сказки событий, изменение всего событийного ряда или только его финала; события начинают носить более трагичный характер, что указывает на углубление трагизма по сравнению с предшествующей сказочной традицией, на более драматичное понимание человека и его места в мире» [5]. Применительно к этим сказкам Вени такого сказать нельзя: все они лиричны и светлы, с лёгким налётом драматизма в сказке об эликсире, но с ярко выраженной надеждой на лучшее в будущем. К этой черте можно было бы отнести композиции «Ти Би Бо» или «Песню про милицию», но первая более тяготеет к жанру ки-

немаатографического триллера, а вторая ближе к социальной сатире, в традициях «Песни про нечисть» Высоцкого.

В антропологическом аспекте смыслообразующей доминантой поэтики Вени Д'ркина становится концепция человека играющего, страдающего, ироничного, смеющегося в первую очередь над самим собой. Песни «Я валяюсь на диване», «Старуха», «Деньги», «Алеоторика 3-бис», «А ты не конь» и другие наиболее явственно отражают перекрёстки антропологического мифа Вени. Однако, не меньше в этом мифе и собственно трагических коннотаций: в песнях «Нет меня здесь», «Убейте», «А письма, они горят быстро», «Самолётик», «Проклятущая», «Безнадёга», «Вова», «Бесимся», «Матушка» показана усталость автора от непонимания окружающих, тоску по неким идеальным ценностям, которых он вокруг себя не находит.

Во многом метания лирических героев Вени Д'ркина и Венедикта Ерофеева, о которых рассказывают А. П. Сидорова и А. Б. Якимов [12] также приоткрывают завесу над антропологическим мифом Вени, как творца собственной биографии и судьбы: в песне есть детали, которые можно сопоставить с реальными событиями из жизни Александра Литвинова. Например, мальчик, окончивший школу с золотой медалью, начитанный и эстетически одарённый, после первого курса учёбы в институте отправляется в армию, в то время как учёба в институте давала тогда отсрочку от армии на весь период обучения. Становится понятной фраза «три патрона в замдекана», с которым, видимо, у нестандартно мыслящего и неординарно ведущего себя студента Литвинова случился конфликт, после которого он и был отчислен и отправлен в армию, где приобрёл заболевание, уведшее его в могилу в 29-летнем возрасте («Веня, не притворяйся, что живой, не наше дело») [9].

Как в песне «Бубука», так и во многих других («Проклятущая», «Нибелунг», «Самолётик») антропологический миф Вени сталкивается с невозможностью дальнейшего бытия. Возможно, здесь проявилось и гениальное поэтическое предчувствие своей судьбы, и моделирование собственного «текста смерти», свойственное многим рок-поэтам [2]. Например, в автоматопаратексте после исполнения песни «Самолётик» Веня в ответ на крики «браво» говорит «простите». Это показывает серьёзность авторского отношения к смыслу данной песни, спрятанному под маской иронично-игрового, сказочного содержания. На это указывают и слова «не уберегли, не досмотрели», показывающие трагичность ситуации для автора.

В действительности, окружение Вени, его поклонники не досмотрели и не почувствовали опасности его болезненного состояния. Только после кризиса, произошедшего с ним в мае 1999 года, подруга семьи Белка берёт его телефонную книжку и начинает звонить по всем номерам, чтобы организовать хоть какой-то сбор средств на лечение. Может быть, именно ей посвящается недатированное стихотворение-песня:



Так случилось, я верю в подруг  
Так случилось, я верю в подруг, -  
В их сердца (не улыбкам и взглядам)  
Я верю в друзей, но не в тех, что вокруг,  
А лишь тех, что подолгу рядом.

И опять я иду...

К сожалению, недолгий жизненный путь Александра Литвинова – Вени Д’ркина закончился 21 августа 1999 года. Однако многие слушатели, познакомившись с творчеством Вени уже после его смерти (говоря и за себя), стали не только его горячими поклонниками, но и хранителями его наследия. Ведь память о человеке делает его живым и таким же нужным нам сегодня, и здесь слова из песни Вени не выкинешь:

Хотя, всё ещё может быть,  
Кто-то меня и умножит,  
Но только не здесь и не сейчас,  
И только не тот,  
Который точно как и я,  
Только наоборот...

Веня Д’ркин «А письма, они горят быстро...»

А сказочники, самые нужные для любых времён люди, потому что они дают веру в лучшее будущее. Спасибо за это Вене Д’ркину.

#### Литература

1. *Гавриков В. А.* Жизнь и творчество Вени Д’ркина [текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 174-182.
2. *Доманский Ю. В.* «Тексты смерти» русского рока: пособие к спецсеминару [текст] / Ю. В. Доманский. - Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. – 109 с.
3. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 26-38.
4. *Иванов Д. И.* Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов [текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 14-23.
5. *Кижеватова Т. Н.* Сказка в русском роке: опыт построения типологии [текст] / Т. Н. Кижеватова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2013. – Вып. 14. – С. 61-69.
6. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока [текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – С. 49-56.

7. Первый концерт Вени Д`ркина в Троицке 26.10.1996. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.mega-stars.ru/video-ut/yK8wlwrEQiE.php> (дата обращения: 27.06.15).
8. Сайт Вени Д`ркина [Электронный ресурс]- Режим доступа: <http://www.drdom.ru/old/drdom/text/all/vesnoplyas-1.html> (дата обращения: 28.06.15).
9. Сайт Rusakk [Электронный ресурс]- Режим доступа: [http://rusakk.ru/akkordy/venya\\_drkin/babuka\\_47013](http://rusakk.ru/akkordy/venya_drkin/babuka_47013) (дата обращения: 27.06.15).
10. Сайт liveinternet [Электронный ресурс]- Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/3251944/post214441185> (дата обращения: 29.06.15)
11. *Свиридов С. В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста [текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 5-33.
12. *Сидорова А. П., Якимов А. Б.* «Веня, зачем нам поезд?»: диалог текстов: песня Вени Д`ркина «Бубука» и поэма Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» [текст] / А. П. Сидорова, А. Б. Якимов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 182-191.
13. *Симановская Н. Н.* Метрико-ритмическая организация песенных текстов Вени Д`ркина [текст] / Н. Н. Симановская // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 137-143.
14. *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. 3-9.
15. *Ярко А. Н.* Особенности микроциклов в русском роке: «Я в моем веке...» и «Сказка про эликсир»/ А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 12. – С. 85-96.

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ325.6+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**Т. С. КОЖЕВНИКОВА**

Карабаш

## **РОК-Н-РОЛЛЬНЫЕ ИСТОРИИ СЕРГЕЯ ЧИГРАКОВА (ГРУППА «ЧИЖ И КО»)**

**Аннотация:** В данной статье описывается своеобразие художественного мира песен Сергея Чигракова, лидера рок-группы «Чиж и Ко». Автор статьи описывает жанровые и стилистические особенности рок-поэзии Сергея Чигракова, а также основные темы и мотивы его лирики. Песни рассматриваются в автобиографическом контексте.

**Ключевые слова:** русская рок-поэзия, группа «Чиж и Ко», лирический герой, художественный мир, тематика, мотив, стиль, народная песенная культура.

**Сведения об авторе:** Кожевникова Татьяна Сергеевна, кандидат филологических наук, руководитель Карабашского местного исполкома партии «Единая Россия».

**Контакты:** 456143, Челябинская область, г. Карабаш, ул. Металлургов, д. 3; maneki\_neko86@mail.ru.

**T. S. KOZHEVNIKOVA**

Karabash

## **THE ROCK'N'ROLL HISTORIES OF SERGEI CHIGRAKOV (THE GROUP «CHIZH & CO»)**

**Abstract:** The originality of the art world of songs of Sergey Chigrakov, leader of a rock-group «Chizh & Co», is described in this article. The author of article describes genre and stylistic features of rock-poetry of Sergey Chigrakov, and also the main subjects and motives his lyric. Songs are considered in an autobiographical context.

**Keywords:** the Russian rock-poetry, the group «Chizh & Co», the lyrical hero, the art world, the subject, the motive, the style, the national song culture.

**About the author:** Kozhevnikova Tat'yana Sergeevna, PhD of Philological Science, Head of the local executive committee of the party «United Russia» in Karabash.

Поэзия в традиционном филологическом сознании нередко ассоциируется с пресловутым «высоким стилем»: обилие метафор и эпитетов, замысловатые образы и символы, смысловая «многослойность». Стилистическая сложность нередка и в русской рок-поэзии. Вспомним те же по-

модернистски ассоциативные тексты «Аквариума», насыщенные готической и средневековой символикой песни «Пикника», философские притчи «Наутилуса Помпилиуса».

На фоне этих творческих изысков особняком стоят незамысловатые, на первый взгляд, песни Сергея Чигракова, лидера группы «Чиж и Ко». И в данной статье нам хотелось бы рассказать о своеобразии художественного мира и типичных творческих приёмах этого автора, привнесшего на романтические просторы русского рока немало ёмких и натуралистичных образов с кухонь и дворов «перестроечной» эпохи.

Чижа (таков неизменный сценический псевдоним Сергея Чигракова, перешедший к нему по наследству от старшего брата, в группе которого он начинал свой музыкальный путь) можно с уверенностью назвать рассказчиком, журналистом и драматургом русского рока. Большинство его песен – это изложенные под гитару дорожные истории, зарисовки, сцены с уличных подмоетков. И всё это преподнесено в изысканном и сложном рок-н-рольном и блюзовом музыкальном обрамлении.

«...Чиж предлагает сюжетный рассказ, маленькие новеллы в стихах, где автор был всего-навсего storyteller'ом, проводником в свой маленький мир. Если ты тудаходишь, то, как хиппи внутри коммуны, становишься там своим. И тебе очень доверительно – с юмором, мягкой иронией, – рассказывают истории про персонажей этого мирка», – так характеризует творчество Сергея Чигракова Андрей Юдин, автор книги «Чиж. Рожден, чтобы играть» [5].

Корни этого стиля кроются в биографии автора. Детство и юность Чижа прошли в рабочем городе Дзержинске Нижегородской области. Позже в песнях Чигракова появится собирательный образ маленького городка, в котором развиваются бесхитростные сюжеты судеб его персонажей:

Позволь мне рассказать о том, как идут дела,  
Новости какие в нашем маленьком городке:  
Яков бросил пить – его жена вчера родила,  
Ну, а у меня пока, пока всё О.К.

Цены повышаются, их цены ужасно растут.  
Водка разбавляется водой безо всяких мер.  
В здании театра скоро будет новый детский приют,  
Ну, а у меня пока, пока всё О.К.

(«О.К.»)<sup>1</sup>

Своей профессией Чижа выбрал музыку и получил весьма обстоятельное для рок-музыканта образование: музыкальная школа по классу аккордеона, Дзержинское музыкальное училище (отделение народных инструментов), Ленинградский институт культуры имени Крупской (факультет культурно-просветительной работы). Параллельно с этим были игра в ан-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты песен цитируются с официального сайта группы «Чиж и Ко» [1]

самбле брата, подработки на свадьбах и в ресторанах, увлечение творчеством «The Beatles», «Deep Purple» и других мэтров западной рок-музыки. Плюс ко всему служба в армии, интерес к идеям хиппи и несколько лет «кочевой» жизни по просторам Советского Союза, довольно ранний опыт семейной жизни. Так и формировался ядрёный сплав из роковой, народно-бытовой и классической культур.

«Подготовительный этап» в творчестве Сергея Чигракова затянулся вплоть до начала 1990-х годов – времени, когда некоторые из его рок-музыкантов-сверстников уже покинули не только сцену, но и этот свет. Но Чиж успел за студенческие годы проникнуться песнями Майка Науменко и Бориса Гребенщикова и подхватить эстафету уходящего советского рока. Как пишет Антон Чернин, Чигракову «суждено было стать замыкающей фигурой всего прежнего русского рока» [2, с. 444]. Дебютный альбом группы «Чиж и Ко» вышел в 1993 году, когда рок-поэту уже было 32 года. В то же время собрался и его постоянный музыкальный коллектив.

Стоит сразу же оговориться, что увидевшее свет поэтическое наследие Сергея Чигракова невелико: он автор чуть более трёх десятков изданных на альбомах песенных текстов, и сам позиционирует себя, в первую очередь, как музыканта. Тем не менее в своих песнях он создаёт своеобразный художественный мир, на деталях которого мы сейчас остановимся подробнее.

Образ рок-героя Сергея Чигракова собирательный, итоговый для своего времени. Чиж отчётливо продолжает мифотворческую линию Майка Науменко, сочиняя свои истории о «звезде рок-н-ролла». Жизнь его персонажа, как и у майковского героя, осязаемо делится на публичную и домашнюю. Перед людьми герой надевает маску, склеенную из ярлыков, навешанных толпой. Такова его защита от обывателей:

... Я для них остаться должен своим парнем, «парнем в доску»,  
Наркоманом, Жоржем Дюруа,  
Пьяницей и музыкантом, и непризнанным талантом,  
И никем иным мне быть нельзя. <...>

Не хочу, чтоб на порез вчерашний кто-то сыпал перец или соль.  
Приходя домой, снимаю маску <...>.

(«Ассоль»)

В чиграковском мифе о рок-звезде возникает типичный для русского рока мотив смерти, но его звучание, в отличие от «классики рока», иронично. Если герой Цоя – воин, который жертвует собой ради спасения мира; герой Майка через смерть покидает пределы «большой» реальности, то герой Чигракова:

... был в этом городе первым,  
Кто собрал всех, кто любит рок, за одним столом.  
И, как водится на наших поминках,  
Почти все упились, поминая тебя водкой и каким-то вином.

И одни говорили, что ты был, как Сид Барретт,  
А другие – что сгубила игла...  
С тобою рядом положили гитару, чтобы не было скучно  
Да будет тебе блюзом земля!..  
(«Ты был в этом городе первым»)

Земная жизнь рок-героя предстаёт перед нами как пьяный маскарад. Но, если рассматривать данную песню в биографическом контексте (Чиграков сам когда-то успешно поборол наркотическую зависимость), каноническая история о жизни и смерти провинциального рокера оказывается очередной сорванной маской, шутовским изложением мифа.

Пожалуй, из всех чиграковских историй о «звезде рок-н-ролла» значительнее всего смотрится рок-поэма «Она не вышла замуж»:

Она не вышла замуж за хромого еврея,  
Она не вышла замуж за седого араба. <...>

У неё был парень, гитарист и певец,  
О нем говорили: «Это полный вперед!», –  
Он играл буги-вуги, пел блюзы и рок-н-ролл,  
Он курил анашу, пил вино, употреблял димедрол. <...>

И оказалось, что она беременна с месяц,  
А рок-н-рольная жизнь исключает оседлость,  
К тому же пригласили в Копенгаген на гастроли его. <...>

А она? Что она – родила и с ребенком живёт.  
Говорят, музыканты – самый циничный народ.

Вы спросите: что дальше? Ну откуда мне знать...  
Я всё это придумал сам, когда мне не хотелось спать. <...>  
(«Она не вышла замуж»)

В этой истории появляется образ рассказчика, комически обыгрываются привычные штампы массового сознания переломной эпохи: Запад, где «выступает Майкл Джексон», – «рай», а «здесь – ад»; высшее достижение для девушки – выйти замуж за иностранца и уехать за границу. В итоге, герой «не вернулся назад», героиня осталась воспитывать ребёнка. Последняя деталь символична для литературы и русской рок-поэзии: если в финале произведения рождается ребёнок, это означает надежду на будущее. А «что дальше», покажет только время.

С темой рок-героя в произведениях Сергея Чигракова связаны мотивы движения хиппи, «вечной молодости». Одноименную – и одну из своих самых известных песен – Чиж написал по биографическому поводу (ему приходилось работать школьным учителем музыки).

Нехитрое действие этой песни-сценки разворачивается в локальном пространстве («в каморке, что за актовым залом», в школе), роли в ней

исполняют типичные персонажи школьной жизни (ученики, учитель пения, «географичка», директор школы). А песенный сюжет становится динамичным и эмоционально насыщенным за счёт подтекста. Автор-рассказчик раскрывает внутренние переживания персонажей, сплетает цепочку взаимоотношений между героями песни путем использования глаголов со значениями чувств:

...Ещё была солистка Леночка,  
Та, что училась на год младше.  
У неё была склонность к завышению.  
Она была **влюблена** в ударника.  
Ударнику **нравилась** Оля,  
Та, что играла на «Ионике»,  
А Оле **снился** соло-гитарист  
И иногда учитель пения.  
(«Вечная молодость»)

Символы движения хиппи, среди основных идеалов которого всё та же «вечная молодость», идеи мира, любви и братства, постоянно проскальзывают в песнях Сергея Чигракова ностальгическими нотками:

...Поистерлись струны хипповской коммуны,  
Но сохранилась Песня Земляничных Полей<sup>1</sup>. <...>

На кухне мышка уронила банку.  
Смокла тальянка. Вудсток<sup>2</sup> опустел.  
(«Мышка»)

...Из динамика чуть слышно доносится Ван Клиберн,  
А на стене всё тот же пацифистский значок<sup>3</sup>.  
(«18 берез»)

Отдельным пластом можно выделить любовную лирику и связанные с ней женские образы рок-поэзии Сергея Чигракова. Тема любви переплетается с музыкальными мотивами, означающими одухотворённость, живость и классическую красоту этого чувства. А названия для любовных песен дают музыкальные жанры – полонез, менуэт.

...Колокольчик в твоих волосах звучит соль-диезом.  
(«Полонез»)

---

<sup>1</sup> «Песня земляничных полей» – вольный перевод названия песни «The Beatles» «Strawberry Fields Forever», написанной Джоном Ленноном. Песня посвящена детским воспоминаниям музыканта.

<sup>2</sup> Вудсток – легендарный рок-фестиваль, прошедший с 15 по 18 августа 1969 года, ставший символом конца эры хиппи.

<sup>3</sup> «Пацифик» – традиционный элемент костюма хиппи, международный символ мира, разрушения, антивоенного движения.

...Знаешь, Ольга, если б я был танцором,  
Я станцевал бы для тебя менуэт.

(«Менуэт»)

С темой любви связаны мотивы тепла, согревания: «Давай, разожжём костёр и согреем хоть одну звезду»; «Давай, растопим лёд и спасём хоть одну любовь». Тепло, пламя, которое способно согреть даже звезду – раскалённый газовый шар, – могут создать только двое. Причём героине отводится в этом священном действе роль наставницы, понимающей скрытые силы чувств и природы: «ты сказала, что нужно делать именно так» («Полонез»).

Примечательно и то, что героиня Чигракова, несмотря на свою обожаемую природу, не переживает болезненного разрыва между миром горным и миром дольным. Напротив, женский образ гармонично вписывается в обыденную жизнь героя, придавая ей осмысленность, исцеляя его. Духовная и физическая ипостаси любви слитны, дополняют друг друга:

Обними меня глазами, обними меня душой.  
Как пред строгими богами, я перед тобой одной.  
Обними меня покрепче да прижми к своей груди:  
Мне так будет много легче позабыть и перейти.

(«Глазами и душой»)

А в «Урал Байкер Блюзе» и вовсе появляется поистине некрасовский образ русской женщины, лихо управляющейся с «железным конём»:

...Я играл часа два, а ты возилась со сцеплением,  
И вдруг свершилось чудо! И я без промедления  
Как прыгну в коляску – и мы понеслись,  
Да так, что ты едва успела крикнуть мне: «Милый, держись!»

Гони! Гони, Валентина, гони!  
У тебя кайф, а не машина! Гони!  
Ты видишь, Валя, я совсем не боюсь!  
И мы будем свободны, пока звучит мой Урал Байкер Блюз!

Шаловливый блюзовый настрой нередко пронизывают глубокие философские ноты, поднимаются темы свободы и жизненного пути, характерные для русской рок-поэзии:

То ли рядом с шофёром, то ли в тесном купе –  
Я мотаюсь по жизни по великой стране.  
Позади километры оборванных струн,  
Впереди – миражи неопознанных лун.

(«Еду, еду...»)



Музыкант у Чигракова – это странник, исследующий жизнь. Точнее сказать, его герой проносится сквозь жизнь и историю, запечатлевая в песнях всё важное, что он встретил на своём пути. Здесь крайне символически появляющийся в песне «Рождён, чтобы бежать» образ Форреста Гампа – страдающего слабоумием персонажа из культовой западной кинодрамы, который в детстве вынужден носить ортопедические скобы, но теряет их, учится бегать на удивительной скорости и «пробегаёт» в фильме все примечательные события американской истории (война во Вьетнаме, утергейтский скандал и отставка президента Никсона), попадает на интервью с Джоном Ленноном и так далее.

В «дорожных песнях» Чижа есть и знаковый для русского рока образ поезда. Д.О. Ступников выделяет следующие составляющие значения символа поезда в русской рок поэзии: «переход от статики к движению» [2, с. 108], «проводник по иным мирам» [2, с. 110], свойство «тянуть за собой вагоны, то есть некую пассивную сущность» [2, с. 111], «поезд, уносящий от трафаретной обывательщины» [2, с. 112] и так далее. Также с образом поезда традиционно связывают мотивы предначертанного движения по рельсам (судьбы) и смерти.

Уже в названии песни «Снова поезд» появляется наречие семой повтора. Это же словосочетание повторяется в каждой строчке припева, создавая впечатление зацикленности, повторения с героем однообразного действия:

Снова поезд, и близнецы-рельсы куда-то ведут.  
Снова поезд... Предполагаю, что опять не заснуть.  
Снова поезд – вчера был на запад, сейчас – на восток.  
Снова поезд – полуденный рок...

(«Снова поезд»)

Двойственным значением здесь явно обладает и слово «рок», обозначая как музыкальный жанр, так и судьбу. Но герой воспринимает своё путешествие на поезде скорее философски, нежели трагически. Стук колес для него – это ломаная музыка жизни («полиритмия вагонных колес наводит на мысли о музыке «джаз»). И пусть он не представляет себе конкретную цель путешествия («близнецы рельсы куда-то ведут»), для него важен сам путь, ведь движение по пути – это и есть жизнь. А жизнь за окном поезда, как всегда, бесхитростна и натуралистична: «бабушки на полустанках предлагают нехитрую снедь и вино», «мотаются взад и вперед дембеля»...

И напоследок стоит упомянуть такую примечательную черту творчества Сергея Чигракова, как тяга к стилизациям. Среди его песен можно найти такие жанровые модификации, как:

– *«рокерская частушка»*

То измена, то засада, а то просто с бодуна...  
Что-то мне не очень рада моя верная жена.  
Тупо глядя из окошка, олицетворяю сфинкса.

Заорала где-то кошка – то ли Майлза, то ли Принса.  
(«То измена, то засада»);

– *туристская песня*

Оставь меня дома, захлопни дверь,  
Отключи телефон, выключи свет.  
С утра есть иллюзия, что всё не так уж плохо,  
С утра есть сказка со счастливым концом.

Иду в поход – два ангела вперёд.  
Один душу спасает, другой тело бережет.  
(«Поход»);

– *шансон*

Я на лесоповале сотни пил затупил,  
И под шёпот кандаальный по ночам чифирил.  
У кормушки не пасся, как последний шакал.  
Я пронюхал, где трасса, и однажды бежал.  
(«Кругом тайга»).

Как мы видим, это бытовые и народные жанры, пресловутые «песни под гитару». Стилизации под народное творчество типичны для рок-поэзии, и Чиж также активно использует этот приём. «Причины этому могут быть найдены в <...> простоте, понятности, известности фольклорных формул, в характерном для рока обращении к национальной культуре, наконец, просто в красоте народной поэзии» [4, с. 45]. Тем не менее в «народных» песнях Чигракова присутствуют элементы, позволяющие идентифицировать их именно с рок-культурой (упоминания имён музыкантов, мотивы спасения и освобождения и т.д.).

В песнях Сергея Чигракова жизненность, народность органично сочетаются с непрерывным духовным поиском. В романтическом двоемирии его песен, привычном для русской рок-поэзии, нет подчёркнутого антагонизма. Напротив, герой Чижа способен увидеть вечное, главное в обыденной жизни, для этого ему совсем не нужно выстраивать иллюзорные миры. Пусть он и не очарованный, но и не разочарованный странник. Он научился не обращать внимания на жизненные невзгоды. Пусть «холодный ветер вырывает из рук последние деньги», и пусть «холодно в кедах – но это фигня» («Ветер вырывает из рук»). Все это можно пережить, если рядом есть любимая женщина, если в душе живёт ощущение свободы, если впереди дорога длинною в жизнь.

**Литература**

1. Официальный сайт группы «Чиж и Ко» [Электронный ресурс]: Песни – Режим доступа: <http://www.chizh.net/songs.htm> (дата обращения: 03.03.2015).

2. *Ступников Д. О.* Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов [Текст] / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – С. 107–114.

3. *Чернин А.* Наша Музыка: Первая полная история русского рока, рассказанная им самим [Текст] / А. Чернин – СПб.: Издательство «Амфора», 2007. – 638 с.

4. *Шакулина П. С.* Русский рок и русский фольклор [Текст] / П. С. Шакулина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 41–46.

5. *Юдин А.* Чиж: рождён, чтобы играть [Электронный ресурс]: Электронная книга / А. Юдин // Официальный сайт группы «Чиж и Ко» – Режим доступа: <http://www.chizh.net/hist.htm> (дата обращения: 05.03.2015).

УДК 785.16:821.161.1-192(Сурганова С.)

ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-8,453

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.41

**Н. В. РОЙТБЕРГ**

Хайфа

## **ПЕСНЯ КАК MASSAGE: «СТАНУ ВЕТРОМ» С. СУРГАНОВОЙ**

**Аннотация:** Статья посвящена особой жанровой форме рок-произведения (рок-песни), которая может быть определена как «послание», своего рода «завещание» рок-поэта, выражающее взаимодействие не только между поэтом и литературной традицией, но и между поэтом и современностью. Одна из песен Сургановой взята в качестве примера такого рода «послания». Автор рассматривает культурологический и мифопоэтический аспекты песни – в частности, мотивы эсхатологии, цикличности, возвращения, памяти, жизненного пути, жизни после жизни и диалога со Всевышним.

**Ключевые слова:** послание, литературная традиция, жизненный путь, возвращение, жизнь после жизни, диалог со Всевышним.

**Сведения об авторе:** Ройтберг Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, постдокторант, Хайфский университет, кафедра Еврейской литературы и Литературоведения.

**Контакты:** Израиль, гора Кармель, Хайфа, ул. Аба Хуши, 199.

**N. V. ROITBERG**

Haifa

## **SVETLANA SURGANOVA'S SONG «I'LL BECOME THE WIND» AS THE MESSAGE**

**Annotation:** The article is devoted to special genre form of rock-work (rock song) which can be defined as the «massage», the kind of a poet's «testament» that expresses the relationship between the poet and poetic legacy of the past, the literary tradition as well as the contemporary poetry. One of Surganova's songs is taken as an example of «massage». The author considers culturalology's and mythology's aspects of the song, in particular motifs of eschatology, cyclization, return, memory, path, Afterlives and the dialogue with the Invisible.

**Key words:** massage, literary tradition, path, return, Afterlives, dialogue with the Invisible.

**About the author:** Roitberg V. Natalia, Postdoctoral student in The Department of Hebrew and Comparative Literature of University of Haifa.

Ещё со студенческой скамьи нам известно, что художественное произведение должно быть ориентировано, во-первых, на реципиента-

современника, и, во-вторых, на реципиента «вневременного»: будь то наши далёкие потомки или Всевышний.

Потенциально направленность (интенция) на «дальнего» воспринимающего заложена в каждом из произведений талантливого мастера слова. Однако есть произведения «знаковые», «пророческие», которые напрямую обращены к Высшему Собеседнику, к будущим поколениям, к некой трансцендентной силе, и написаны так, словно писавший находится по ту сторону земной жизни и обладает неким непостижимым опытом и знанием о мире, о своей судьбе. Как правило, такие тексты обращены к темам смерти и поэтического призвания. Здесь уместно говорить о песне в качестве «послания», *massage`a*.

Под «мессиджем» в данной работе мы понимаем рок-произведение как «мета-сообщение», прорицание, послание «свыше», которое через рок-исполнителя как медиатора «транслируется» данной аудитории, поколению, нации, всему человечеству. Несомненно, к данным произведениям в рок-поэзии можно отнести такие, как «На жизнь поэтов», «Все от винта» А. Башлачёва, «Крестом и нулём», «Пол-королевства», «Продано» Я. Дягилевой, «Сумерки», «Шабаш» К. Кинчева, «Легенда» В. Цоя, «Бездыханная лёгкость моя», «Невский проспект» А. Васильева и многие другие.

Песни-«мессиджи» можно условно разделить на две группы: написанные от *лица поколения* («мы») («Моё поколение», «Красное на чёрном» К. Кинчева, «Перемен» В. Цоя, «Мы по колено» Я. Дягилевой и др.) и от *лица лирического героя* («я»). Последние актуализируют, «высвечивают» исконный, издревле присущий лирике (особенно в её связи с песенным началом) синкретизм. Здесь уместны отсылки к исследованиям по архаическому синкретизму и архаической лирике С. Н. Бройтмана, А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг и др. В данной работе мы обращаемся именно к этой группе песен-«мессиджей». Главный замысел статьи – попытаться выявить и раскрыть основные особенности тех рок-произведений, к которым можно применить в качестве жанрово-стилистического определения дефиницию «*massage`a*».

Отметим, что рок-песни, носящие характер *massage`a*, как правило, апеллируют к такой форме репрезентации, которая предполагает минимизацию либо устранение, отказ от внешних, технических средств (различного плана спецэффекты, элементы шоу и пр.) – к сугубо акустическому «одиночному» исполнению, где главное значение приобретает сценическое поведение самого рок-исполнителя и, конечно же, текст песни.

На наш взгляд, всем особенностям произведения-*massage`a* отвечает одна из относительно новых (первая презентация состоялась 5 июля 2013 г.) песен Светланы Сургановой «Стану ветром».

Интересно, что сама Сурганова определяет жанровую направленность творчества коллектива «Сурганова и Оркестр» не как «рок», а как «VIP-панк-декаданс», что расшифровывается как: «V - эстетически выверенный сценический образ человека элегантного и думающего, образ артиста, сочетающий в

себе опыт и неискушенность; Р - энергичная и искренняя подача, с хулиганским шармом и большой долей самоиронии, D - изысканная и интеллигентная, но доступная при этом поэзия, затрагивающая вечные темы» [4].

В одном из интервью Сурганова называет своей главной задачей – «гармонизировать пространство» [1]. Позволим себе перефразировать это высказывание: творческий коллектив «Сурганова и Оркестр» гармонизирует не пространство, а время. Объяснимся. На наш взгляд, одним из наиболее сильных и значимых качеств лидера данного коллектива является открытость поэтическому и культурному диалогу как с прошлым, так и с современностью, что в итоге обеспечивает несомненную возможность «чёрным входом в будущее выйти» (И. Бродский). Таким образом, гармонизируется, упорядочивается «связь времен»: прошлое-настоящее-будущее.

Поэтическое взаимодействие с целой плеядой гениев прошлого века (А. Ахматова, И. Бродский, Н. Гумилёв, М. Цветаева, П.Ж. Беранже, Ф.Г. Лорка, Х.Р. Хименес) и активное творческое «сотрудничество» с сегодняшней поэзией (в поэтической практике Сургановой можно обнаружить не только примеры соавторства, но – гораздо чаще - исполнение песен не на свои стихи, а на стихи других поэтов, таких как Ю. Абрамов, И. Азбель, М. Бернадская, С. Голубева, Г. Горбовский, Е. Костягина, Н. Полева, В. Полозкова, Т. Хмельник, К. Хохлова и др.) задают тот мощный творческий импульс и обеспечивают тот художественный потенциал, которые являются гарантом успеха и, так сказать, «показателем качества» произведений.

Кроме того, Сурганова с лёгкостью обращается к опыту своих коллег-музыкантов, «перепевая» как рок-хиты («Золотое пятно» и «К Элоизе» В. Бутусова, «Ещё один раз» Б. Гребенщикова), так и широко известные эстрадные песни («Все пройдёт», муз. М. Дунаевского, сл. Л. Дербенёва; «Ленинград», муз. А. Пугачёвой, сл. О. Мандельштама).

История литературы показывает, что талантливый поэт почти всегда не только поэт, но и переводчик, и последнее едва ли не важнее первого. Умение «вживить» поэтическую реальность одного лингвосоциума в другое, иноязычное восприятие и сознание, сделать её «релевантной», гармонично вписанной в иную лингвосферу и временную эпоху тождественно способности подбирать, находить «ключ» к выражению единой, общей для всей мировой поэзии мысли, объединяя поэтов всех столетий и наций в единое целое. В этом плане по отношению к Сургановой можно также сказать, что она осуществляет «перевод» чужих текстов в песни.

В одном из интервью (документальный фильм Е. Погребижской и М. Соловьёва, 2007 год) она представляет себя как «авантюристку» [2] - действительно, в творчестве Сургановой много «авантюры», и заключается она в умении отбирать из современного поэтического пространства те или иные произведения и, осуществляя их «перевод» в песни, представлять на суд широкой аудитории.

Песня-мессидж – это песня как последняя новость, главная новость, «мета-сообщение», посыл к запредельной, внеэмпирической грани нашего бытия, и, более того, сама песня-мэссидж уже является частью мира «по ту сторону».

Мы полагаем, что в творчестве Сургановой таковой является песня «Стану ветром».

Песня состоит из двух куплетов и двух припевов:

Добуду слов, чтоб не забыть,  
Забудусь сном, чтобы уплыть  
К тем берегам, которым счёту нет...  
Где смывает волною след...  
Доверю ветру паруса,  
Тугой пусть сделает их грудь.  
Мой путь, как скомканный листок черновика –  
Да ну и пусть!  
Меня научат небеса, и я сюда вернусь!

Когда замкнется круг, затопит все мои причалы,  
Он даст мне знак уйти, а значит всё начать сначала!  
Тогда я стану ветром, тогда я стану ветром  
В твоих незаплетённых волосах.

Узнаю, как тут дальше жить,  
Как эту реку переплыть,  
И переплавить боль бессмыслицы в строку  
Да я смогу...  
К твоей душе, как и тогда,  
Лежит тугих ступеней спуск.  
Мой путь, как стоптанной подошвы нагота,  
Да ну и пусть!  
Меня подхватят небеса, и я сюда вернусь!

Когда замкнётся круг, затопит все мои причалы,  
Он даст мне знак уйти, а значит всё начать сначала!  
Тогда я стану ветром, тогда я стану ветром  
В твоих незаплетённых волосах.  
Тогда я, слышишь, стану ветром, тогда я, знаешь, стану ветром  
В твоих незаплетённых волосах.

В тексте песни очевидны отсылки к эсхатологическим символам (Всемирный потоп – «затопит все мои причалы», замкнутый круг-кольцо как знак бесконечной жизни – «когда замкнётся круг») и мифопоэтической танатологии (река Лета, спуск в подземное царство мёртвых Аид, мотивы забвения и сна / смерти). Сурганова рассматривает жизненный путь сквозь призму поэтического творчества: «мой путь, как скомканный листок *черновика*», «и переплавить боль бессмыслицы в *строку* / да я смогу...».

Особое внимание обращает на себя первая строка, где говорится о важности словесного знания и трудности его обретения – «*добуду слов,*

чтоб не забыть». Здесь видим мотив избранничества и тяжести поэтического ремесла, мотив *памяти* как залога вечности.

Примечательно, что в тексте упоминаются – прямо либо косвенно – все четыре стихии, первоосновы мира: *вода* («как эту *реку переплыть*», «доверю ветру *паруса*» и др.), *земля* («мой путь, как *стоптанной подошвы* нагота»), *огонь* («и *переплавить* боль бессмыслицы в строку»), *воздух* («тогда я стану *ветром*»), воссоздающие целостность мироздания. Сам лирический герой уподобляется одной из этих стихий – воздушной. При ближайшем семантически-смысловом рассмотрении такой выбор совершенно логичен («воздух» - «дух» - «душа»): в контексте всего произведения, посвященного, по сути, идее Вечности, жизни после жизни, бессмертного начала в человеке, лирический герой как носитель этой идеи является её же воплощением.

«Метафизическую» основу текста составляют мотив ученичества («меня *научат* небеса»), непосредственной связи лирического героя с высшими силами («*Он даст мне знак* уйти») и единство с ними («меня *подхватят* небеса»), мотив возвращения («и я сюда *вернусь*»).

Отметим также символичность используемого в рефрене образа «незаплетённых волос». В культурологическом плане быть простоволосым (как, например, ходить босиком) – символ естественности, единения с природой (ср.: одним из главных внешних атрибутов культуры хиппи были длинные непокрытые незаплетённые волосы и босые ноги). Волосы в народных представлениях – это «средоточие жизненных сил человека» [3], волосы незаплетённые и непокрытые – не только символ девичества, но и свободолюбия (самовольства): ходить простоволосой женщине возбранялось и всячески порицалось. В свете всего вышесказанного этот образ можно также трактовать как отсылку к Вечной Женственности В.С. Соловьёва.

Последнее, на что стоит обратить внимание, – Сурганова делает акцент на необходимости, важности быть услышанной: второй припев повторяется дважды с добавлением глаголов-вопросов («Тогда я, *слышишь*, стану ветром, / Тогда я, *знаешь*, стану ветром»). Исходя из этого, можно сказать, что адресат-современник для автора не менее значим, чем над-адресат, сверх-адресат.

Светлана Сурганова является одним из немногих современных рок-авторов, в творчестве которых теме поэтического бессмертия и духовной стойкости уделяется столь пристальное внимание, и раскрыты эти темы на достаточно высоком художественном уровне (песни «Белая», «Забирай», «За тобой», «Не покидай», «Ну почему же я вру», «Птица певчая», «Уже не вернусь» и др.).

«Стану ветром», по нашему убеждению, можно считать квинтэссенцией творческого опыта Сургановой, в каком-то смысле её поэтическим завещанием.



Оговоримся, что в данной работе представлено наше виденье песни «Стану ветром». Возможно, другие исследователи смогут интерпретировать этот и прочие сургановские тексты в совершенно ином ракурсе.

#### **Литература**

1. Архив форума сайта [snipers1993.net/snipers1993.narod.ru](http://snipers1993.net/snipers1993.narod.ru) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.snipers1993.net/oldforum/index.pl-1-0-0-00000578-000-0-0-1161548702.htm> (дата обращения: 30.07.2014).

2. Всё равно я встану [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://hd-vipserver.com/online/151834808-5124980> (дата обращения: 30.07.2014).

3. *Гаген-Торн Н. И.* Магическое значение волос и головных уборов в свадебных обрядах Восточной Европы/ Н. И. Гаген-Торн // Советская этнография. - 1933. - № 5-6 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://pagan.ru/slowar/w/wolosy0.php> (дата обращения 30.07.2014).

4. *Малахов А.* Журналист Сурганова стала дирижёром «Оркестра» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.litcentr.ru/musik/ns/?r=pro&id=13> (дата обращения 30.07.2014).

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**Н. К. НЕЖДАНОВА**

Курган

**ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИИ «ДВИЖЕНИЕ»  
В ИДЕНТИФИКАЦИОННОМ ПОЛЕ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ  
(НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ ГРУППЫ «ПИЛОТ»)**

*Аннотация:* В предлагаемой статье рассматривается репрезентация «движения» как центральной категории в системе механизмов самоидентификации. В научный обиход вводится новый материал (поэтические тексты группы «Пилот»). Определяется взаимосвязь категорий свободы и движения, анализируется воплощение категориального понятия «движение» в мотиве Пути-дороги. Проведены исследования особенностей самопознания как способа пересечения границ в процессе движения.

*Ключевые слова:* рок-поэзия, самоидентификация, категория движения, семантическое поле «полёт», мотив пути-дороги, границы и проводники движения.

*Сведения об авторе:* Нежданова Надежда Константиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

*Контакты:* 640000, г. Курган, ул. Пушкина, д. 137, ауд. 19; da-rik45@mail.ru.

**N. K. NEZHANOVA**

Kurgan

**FEATURES OF REALIZATION OF CATEGORY «MOVEMENT»  
IN THE IDENTIFICATION FIELD RUSSIAN ROCK POETRY  
(FOR EXAMPLE TEXT GROUPS «PILOT»)**

*Annotation:* This article examines the representation of the «movement» as a central category in the mechanisms of self-identification. In scientific parlance introduced a new material (poetic texts of the «Pilot»). Is determined by the relationship categories and freedom of movement, the embodiment of categorical analyzes the concept of «movement» in the motif Way off-road. Conducted studies of the self as a way of crossing borders in motion.

*Key words:* rock poetry, identity, movement category, the semantic field of «flight» motif-way roads, borders and Guides movement.

*About the author:* Nezhdanova Nadezhda Konstantinovna, PhD of Philological Science, Associate Professor at Kurgan State University, Department of History of Literature and Folklore.

Тот факт, что в настоящее время наступает новый этап в развитии русского рока, осознаётся всеми, кто небезразличен к судьбе данного культурного феномена. А потому предполагается рассматривать заявленную проблему на материале рок-поэзии нового времени, то есть XXI века, таким образом ввести в научный обиход новый, ранее не исследованный материал.

Важной стилевой тенденцией становится авторская потребность предоставления в творческую мастерскую собственной жизни в качестве содержательного и структурного материала, а художественного творчества как поддержки автора в акте духовного самоопределения и самостабилизации. Важнейшим шагом для того, чтобы личность смогла ощущать себя репрезентантом социо-группы, является процедура идентификации. Идентификация личности формируется как результат процесса эмоционального и социального самоотношения индивида с другим человеком, группой, образцом или идеалом, явлением, категориальным понятием. Наиболее адекватным в контексте нашего исследования следует воспринимать психологическое определение данного понятия, рассматривающее «идентификационную политику как защитный механизм развития в процессе самоопределения» [5, с. 109]. Движение пространственное и ментальное занимает центральное положение в системе защитных механизмов.

Рок-н-ролл выступает знаком движения. В рок-поэзии выстраивается «движение» как некая обобщающая образная категория [3]. Движение, пространство и время, в котором существует лирический субъект и совершается действие, в рок-поэзии, как и в лирике вообще, является организующим элементом авторской модели мира. Изучение категории движения помогает определить место лирического субъекта в нём, в свою очередь, место субъекта в пространстве и времени становится материалом для восстановления авторского мироощущения и его связи со сложившимися культурными моделями. Обращаясь к понятию «идентификация», мы предпринимаем попытку высказать представление о рок-герое, как о личности маргинальной, испытывающей неудобства в мире абсурда и хаоса; личности, не дающей законченной оценки всем возникшим в результате идентификационной практики тождествам, парам, сочетаниям, сторонящейся диктата, дидактики. Мы определяем героя рок-текстов как личность, осознающую и испытывающую на себе дискретность мира, фрагментарность, разъятость – то есть маргинальную личность, стремящуюся восполнить себя в активной проекции на многообразное окружение, на основе манифестируемого сходства оправдать и «оцелесообразить» мир посредством движения в нём.

Идея движения, дороги составляет антиномию покою, стоянию, сну, опустошению. Источником возникновения идеи движения (в рамках данной статьи – для авторов текстов группы «Пилот» И. Кнабенгофа, Ю. Котельниковой, А. Кулика) является ощущение конфронтации с окружающей действительностью.

Кто спасет мой мир?  
Разделенный пополам и падающий  
В пустоту...  
(«Будильник»)<sup>1</sup>

Задумываясь над экзистенциальными вопросами, герой формулирует задачу самоопределения.

Время искать себя самого.  
Время искать пшеницу среди трав...  
Кто все мы?  
Откуда идём?  
Кто светит нам в ночи фонарём?  
Из какого леса мы вышли?  
В какую дверь мы войдём?  
Что наша жизнь?  
(«Ч\Б»)

Состояние конфронтации с миром приводит к пониманию необходимости движения. Замкнутый, законсервированный мир требует разрыва, который возможен как движение преодоления.

Мир замкнут, ограничен,  
И коль в каком-то месте  
Вдруг что-то исчезает –  
Проявится в другом.  
Уйти отсюда некуда,  
И выйти нет откуда  
(«Диаблеро»)

Императивна категория долженствования, что определяет движение как смысл существования человека. Подобные, отдающие дидактизмом, заявления характерны для рок-поэзии.

Чтобы идти, ты должен  
Всё на себя сам взять,  
Ты сам дорога, ты есть жизнь  
(«Оборот кармы»)

Абсолютизация движения романтизируется (явная ассоциативная отсылка к В. Цюю «Прогулка романтика»).

Идущий в Пути, и Путь без начала, и цель достижения его –  
Мы есть ТО!

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты «Пилота» цитируются по [6]

Отсюда формируется первое направление движения – в «никуда», форма – движение, антиномичное покою.

Логично предположить, что название группы «Пилот» концептуально определяет и характер движения. Группа переросла в самостоятельный коллектив в 1997 году из проекта «Military Jane». Ее название «летописец» группы Роман Егоров объясняет следующим образом: «...это могут быть “пилоты в соседних истребителях”, как однажды сказал БГ о Викторе Цое (то есть, видимо, воины – *авт.*). Могут быть пилоты – проводники идей или учений по жизни, помогающие в трудных ситуациях людям. Пилоты сидят за рулями скоростных болидов в гоночной “Формуле”. Пилотами являются отважные исследователи неизвестных пространств (космический или воздушный корабль “пилотируется” экипажем)» [2, с. 43].

Таким образом, полисемичность названия определяет разнонаправленное движение как по горизонтали, так и по вертикали, кроме того характеризует метафорически качество движения: физическое (перемещение в пространстве, в том числе движение ради движения, скорости) и ментальное (проводники движения). Эти смысловые значения подтверждаются текстуально:

...как законченный поэт уеду вдаль  
(«Братишка»)

В судьбе у каждого отмерян свой срок,  
Мы не считаем километры дорог.  
Нас греет в сердце огонь, пока не лопнет струна.  
(«Байкерская»)

Основное качество движения – полет, и направление движения – вверх.

Летит в неведомо куда жизнь моя.  
(«Время»)

Лети рваным краем нейтральной полосы.  
(«Граница»)

Полёт, при этом, становится единственной формой существования героя, поскольку мир несёт негативное воплощение, а небо – и есть настоящий дом. Таким образом, оформляется одна из основных антиномий рок-поэзии: мир земли – мир неба.

В темном мире без небес  
Нету солнца, нету птиц,  
Вечно спит зеленый лес,  
И не видно светлых лиц...

А ты лети, как вольная птица,  
На синее небо домой!

(«Вольная птица») [2, с. 128]

Мотив полёта связан с мечтой: «И мечтаю отсюда далеко улететь?» («Где ты?»). Но мечта сталкивается с реальностью (еще одна антиномия), подчеркивается контрастность качества движения, движение «серебряной птицы» – стремительный полёт, земное движение – ползание улитки.

Где хочется в небо серебряной птицей,  
Но все также ползешь по дороге улиткой.  
(«Где ты?»)

Стремление ввысь для «пилота» столь сильно, что становится содержанием молитвы-обращения к Господу: «Победив, поведи меня в небо» («Молитва»). Но ощущение безысходности, предела, бессмысленности, разочарования обрывает устремлённость полета, разрушает мечту: «И некуда лететь, нас нигде не ждут!» («Нет вестей с небес»). Именно полёт связан с категорией свободы, центральной, мироопределяющей в рок-поэзии. Так Т.Б. Щепанская рассматривает «пространство безграничной свободы и её русской разновидности – воли, как возможность ухода от прежних пут и социальных условностей» [9, с. 40].

Сколь зёрна не кидай, птица вольная в нас не уймётся,  
На свободу она будет рваться опять и опять  
(«Сфинксы»)

Лирический герой концентрирует в себе тягу к движению как реализацию ценностной категории «свобода»: «...свобода – это прежде всего состояние духа, герой ощущает себя беспечным русским бродягой. Для него естественны волшебные перемещения, победа над пространственными ограничениями» [4, с. 16].

В большинстве случаев обращения к данному мотиву наполнены условно-метафорическим содержанием, а «полет» – движение ментальное.

Я стою здесь телом, душою где-то там...  
В птицах моя сила, в перьях заговор.  
Земля – моя перина, небо звёздное – шатёр  
(«Единожды один»)

Элементы мифологизации находим в тексте «Две птицы», где Птицы, сидящие «на ветке Древа Жизни», символы жизненного пути, мудрости, истины, любви.

Так Веды говорят: на дереве души  
Сидят две птицы вечные.

(«Две птицы»)

В семантическом поле «полёт» оказываются семы «птицы», «небо», «крылья», «звёзды».

Птицы, крылья кого Правью светятся.  
Собирайтесь! Зерна будет досыта!  
Дальний нам перелёт выпал осенью...  
(«Семь ключей»)

Что вам белые перья мои, вороны  
(«Звери»)

Один в поле – воин,  
Если учесть,  
Что Небо с тобою,  
Небо там, где ты есть!  
(«Один шаг»)

В последнем примере происходит слияние категориального понятия в его символическом значении и героя (то же: «Небо рядом. Небо в тебе» («Сфинксы») – градация усиливает условность). Сознание лирического субъекта расширяется в своём мироощущении до сакральных глубин бесконечного, чистого пространства. Небо становится одной из категорий самоопределения. Звезда в этом семантическом поле выполняет функции солнца, по сути, замещающая его: «Спи, обогрет огнём таёжных звёзд» («Граница»). С семантическим полем «движение в небо» / «полёт» связана категория свободы. Именно это качество движения даёт возможность свободы (освобождения).

...Просто нужно понять.  
Сколь зерна не кидай, птица вольная в нас не уймётся,  
На свободу она будет рваться опять и опять  
(«Сфинксы»)

Движению вверх, полету противостоит движение вниз, падение.

Падала моя звезда,  
Как горела!  
(«Ждите солнца»)

«Низвержение» воспринимается как разрушительная, уничтожающая сила, падение – это драма, проявление слабости. «Среди птиц в облаках / В землю падает тот, кто кормит свой страх» («Карма»).

«Крылья», «звезда», «птицы», «ветер» часто выполняют ритуальную функцию проводника, того, кто направляет движение, помогает преодолеть препятствия, поддерживает в пути (выполняет путеводную функцию – ср. «путеводная нить»)

Я малого стою, я знаю, но крылья зовут.  
Незнакомые странные земли мне снятся нередко.  
И твердит в моём сердце звезда:  
«Там давно тебя ждут!»

(«Сфинксы»)

Вспоминали голос ветра,  
зовущий нас в глубину небес,  
и крики птиц, и стук в окно,  
предначертания чудес.

(«Рок»)

Да свети звезда мне далёкая,  
Не давай душе в пути уснуть.  
(«Круговерть»)

По дорогам Земли их ведёт звезда.  
(«Джедаи»)

С полётом связан и образ окна, семантика которого полисемична: окно – начало полёта, окно – проводник движения («Мне поможет твоего окна свет / Вернуться издалека» («Ждите солнца»)), окно может быть границей (открытой или закрытой) между пространствами, границей, которую нужно преодолеть, чтобы движение осуществилось. Исходя из древних представлений, образ окна в рок-текстах часто оказывается связан с суицидальными мотивами:

Передо мной окно.  
Говорят, уходить тяжело, это не так!  
Достаточно сделать всего один шаг.  
Достаточно увидеть Свет, и всё пройдет,  
И ты узнаешь Полёт!

(«Надоело всё»)

В песне «По разбитым судьбам» образ окна репрезентирован метафорой «трамплины подоконников» и так же обладает мортальной семантикой:

Серых крыс непуганые толпы  
Создают условия для смерти,  
Общей паранойей создавая  
Скользких подоконников трамплины.  
Полететь, оставив сзади детство,  
Головою вниз на мостовую,  
Чтобы крысы поняли свободу  
Размышлений на сыром асфальте  
(«По разбитым судьбам»)



С исследуемым семантическим полем и категорией движения, репрезентируемой семой «полёт», связаны некоторые названия текстов группы «Пилот», например, «Две птицы», «Вольная птица», «Нет вестей с небес».

Движение по горизонтали реализуется, чаще всего, как железнодорожная поездка. Следует отметить особый статус «железнодорожной» темы в рок-поэзии<sup>1</sup>.

И мотаясь в плакатных  
Вагонах по стране  
(«Большой Питерский блюз»)

Поездка по железной дороге – это передвижение из пункта А в пункт В, но у «Пилота» в железнодорожном движении нет начала и нет конца, либо они не имеют значения. «Тянется время в вагонах ж.д.» («Ч/б»). При этом движение (перемещение) выступает образом жизни: «Взяв себе билет с вокзала до конечной, /Проведём с тобою всю жизнь по поездкам!» («Нет вестей с небес»). С железной дорогой связан мотив плутания, не прямой дороги, как, например, «лихие поезда» и «заплутавшие дороги» в тексте песни «Путь к закрытым городам».

Одной из характеристик движения является его качество. В этом плане программным является текст «Байкерская». Скоростная езда ассоциируется с волей, свободой, движение абсолютизировано.

В судьбе у каждого отмерян свой срок,  
Мы не считаем километры дорог.  
Нас греет в сердце огонь, пока не лопнет струна.  
Мотора в ярости звериный оскал,  
С машин сметая осколки зеркал,  
Несёт свободу в седле на все времена!

Выше мы отмечали мотив плутания, с ним связано качество движения – замкнутость, «петля», движение по кругу, а, следовательно, однообразие и монотонность.

Так стук часов в каждом доме  
Считает путь во вселенной,  
Дороги наши замыкая в петлю  
(«Деревенская»)

Такое движение в пространственном воплощении переносит действие в город, на улицы: «Я кружусь на мостовой / ночью, пойманный в капкан / постаревших и седых / улиц...» («Двор»). Причиной этого является понимание того, что «мир замкнут, ограничен...» («Диаблеро» Стих). Авторы

---

<sup>1</sup> См об этом, например [7].

текстов пытаются осмыслить движение в категориальных понятиях философии, что связано с принципом абсолютизации движения.

Пути все начинаются  
Там, где они кончаются,  
Идут из ниоткуда  
По сути в никуда  
(«Оборот кармы – 3»)

Стремясь идентифицироваться в созданной картине мира, рок-поэты ищут универсальные законы движения. В одной интерпретации – вечный круговорот жизни, движение по кругу.

И что единственный обман  
И фокус – это круг?  
Так Сила сдерживает тьму, смеясь и без обид:  
Коль пулю выпустишь вперёд – в затылок прилетит.  
(«Оборот кармы»)

Данная интерпретация формально выражается в мифологизированных образах, например, в образе змеи, укусившей себя за хвост.

Колдуны замкнули круг!  
А что если нам разорвать вечность пополам,  
Половину овцам, половину волкам?  
Она и я, я и она,  
И стала вдруг круглой плоская Земля,  
И время – от досады укусившая свой хвост змея.  
(«За жизнь»)

С другой стороны, движение по прямой: «Но в мире этом есть и другие. / Их закон – честь. Их пути – прямые» («Джедаи»).

Итак, в рок-поэзии категориальным является понятие движения, которое, в свою очередь, воплощается в мотиве дороги, пути. «В роке формируется культ трассы, дорога по своему символическому значению выходит на первое место» [10, с. 42]. Рассмотрим конкретные формы реализации архетипического мотива Пути. По мысли Щепанской [9], знаковые элементы культуры дороги можно рассматривать как систему их культурных кодов. С точки зрения традиций, сама дорога предстаёт как сюжетно организованный текст, линейно разворачивающийся от «ухода» до «возвращения».

Из всех идущих по тропам, я – всегда в начале Пути.  
(«Человек и пёс»)

Дорога как путь в реальном пространстве олицетворяется:

Привычным сном  
Заснут дороги до весны  
(«Белые дороги»)

В исследуемых текстах категория пути носит метафорический характер, путь – дорога жизни, жизненное движение, развитие личности. А потому возникают образы «дороги – судьбы» («Дороги дарят судьбу, которой ты не искал» («Байкерская»)), абстрагированного «единого», пронизанного пантеистическим духом, пути всего живого («Рыбы, гады, звери, птицы – все идут одним Путём, / Если ты им – друг, то и тебе найдётся место в нём..» («Один шаг»)). Герой, вступая на этот путь, ищет свою судьбу, своё предназначение («И отправляйся по своей, / Никем не понятой дороге («Белые дороги»)), в текстах часто содержится прямое указание на Путь как движение к самоопределению. Герой готов «в грязи бороздить пространство улиц / И ненасытно себя искать» («Палач»). В пути происходит идентификация героя в рамках нравственных категорий.

Но Сердца Путь – он в радости,  
Другие же – в страданиях.  
А выбор между ними  
Зависит от тебя  
(«Оборот кармы»)

В системе дорожного движения существуют определённые константы: начало пути, препятствия, проводники, повороты, спутники, окончание пути и т.д. Согласно мифологическим законам в дороге происходит инициация, взросление героя, в связи с чем особо выделяется момент ухода из дома.

Не сердчайте, батя с мамкой, на нас.  
Мы по воде в срок, как надо, уйдём.  
(«Сибирские леса»)

«В мировой культуре при прохождении обряда инициации адепт подвергается многочисленным испытаниям, требующим больших физических и духовных затрат, поэтому выход за пространство дома в роке практически всегда связан с муками и страданиями», – пишет О.В. Григорьева [1, с. 92]. Следует уточнить, что данное положение далеко не всегда характерно для авторов новой волны рока, в том числе для текстов «Пилота». Напротив, выход из дома естественен, это во многом выход на волю. Осознание незыблемой ценности дома приходит позднее, в конце пути.

В песне «Один шаг» подчёркнута важность собственно начала пути, Первого шага, ибо далеко не каждый вступает на него: «Путь в тысячу ли начинается с шага неспроста». Движение, жизненный путь осознаётся как борьба:

И веки разомкнут, и отправятся в Путь.  
И расступается лес перед тропой,  
И с неё не свернуть,  
И нужно принимать бой!

(«Звери»)

Авторы пытаются сформулировать и особые «дорожные» законы, они часто декларативны и не несут мотивационных комментариев. Например: «К пропасти в дороге попутчиков не жди» («Нет вестей с небес»), «Спокойной ночи / Не желают в Пути!» («Один шаг»). В названной трактовке мифологема Пути-дороги в текстах «Пилота» практически не встречаются спутники-проводники. Однако в тексте «Сибирские леса», который во многом носит программный характер, не только расширяется и конкретизируется география движения, но и географические координаты выступают в качестве проводников-помощников.

...Нас сибирские накормят леса,  
Да Волга-ключница даст нам воды.  
Добрым словом Алтай да Тува  
Проводят в путь от звезды до звезды.  
Мы с волками о доле земной  
От Карпат до Тянь-Шаня поём,  
Да тропой, что укажут ветра,  
Любовь в сердце несём.

(«Сибирские леса»)

Своеобразным проводником движения (судьбы) могут быть особые люди («ждедаи»), это идеальные герои, их предназначение – быть всегда в Пути.

Но в мире этом есть и другие.  
Их закон – честь. Их пути – прямые  
(«Джедаи»)

Гораздо чаще встречаются препятствия-преграды на пути. Стена – граница, которая, как кажется, единственная из всех не может стать путём. В дверь можно войти, порог перешагнуть, из окна вылезти. Стена же однозначна. Открыв принцип границы и взяв за образец её фундаментальный вариант – землю, человек создал стену – границу в чистом виде. «Поставить к стенке» – выражение всем понятное и закрепившееся в языке не случайно. Основной смысл стены в русской рок-поэзии – это «изоляция героя от внешнего мира, от настоящей жизни, причём изоляция чаще всего насильственная, лишаящая героя свободы действий. Поэтому разрушение стен несёт позитивную семантику свободы» [8, с. 67]. Стена – не событие. Это препятствие, предел, конец пути, абсолютная граница – смерть.

Сегодняшний день не похож на игру.  
Не так уж приятно стоять у стены!  
Вот опять чьё-то имя погасло на ветру.  
Это наш знак. Это знак войны  
(«Война»)

Ожидание у стен перерастает в состояние несвободы:

Листья... листья... листья... листопад.  
Осень выстроила очередь вдоль стены.  
Все сидят и ждут мальчика с ясной головой,  
Надрывного крика его трубы  
(«Зима в мумидоле»)

В текстах группы «Пилот» граница, встретившаяся на пути, воспринимается как преграда. Герой пытается её сломить, либо найти какой-то тайный скрытый ход, своеобразную лазейку. Что же касается личного мира самого героя, то он остаётся открытым – то есть граница из внешнего мира в мир его души легко проницаема для тех, кто хочет войти туда с миром, с благими намерениями. Важен тот факт, что рок-культура – это культура протеста, основанная на борьбе с системой и нацеленная на преодоление границ и разрушение рамок:

Мои письма разрушают кордоны границ,  
Мои песни вынимают людей из петли,  
Но я часто нахожу, что этого мало,  
И требую большего у матери-Земли.  
(«Любовь, Истина и Свет»)

В качестве границы-преграды и, в то же самое время, проводника может выступать сон. Сон не связан с мучениями и кошмарами. Человек не испытывает никаких чувств и эмоций, он пребывает в сомнамбулическом, бессознательном состоянии. Сон представляется как состояние уязвимости человека, его незащищённости, слабости:

Не давай им хлеба из рук,  
Не учи их быть сильнее тебя,  
Не клади им палец в рот  
И не спи при них в открытом поле  
(«Стаи (о нехороших людях)»)

Несмотря на то, что в одном из ранних текстов группы («Волк») встретился мотив сна-откровения («Хэй, пурга, разреши уснуть, / Хоть во сне увижу я обратный путь!»), в более поздних текстах сон предстаёт как состояние не Жизни, а существования – бессознательного, бессмысленно-

го. Звучит призыв к пробуждению, к активному действию, к изменению реальной действительности:

Не время думать, не время спать,  
Нет больше паузы тупо ждать  
От телевизора новых чудес,  
Где едва ли не каждый святой в грязь руками полез,  
И парашютными куполами  
Церкви охраняют людей от Небес.  
(«Любовь, Истина и Свет»)

Ты можешь проснуться и оставить печаль для других,  
Ты можешь поверить в то, что здесь больше зрячих людей,  
чем слепых.  
Ты можешь перечеркнуть сценарий и выключить телеэфир.  
Ведь проще простого изменить этот мир.  
(«Когда ты вернешься»)

Следует обратить внимание на тот факт, что в данных текстах телевидение представляется как воплощение ложной реальности, как некое гипнотизирующее и усыпляющее бдительность средство.

В тексте песни «Любовь, Истина и Свет» явно выражено желание оградиться от сна:

Любовь, Истина и Свет!  
Содружество семи планет  
Да оградит меня ото сна!  
Я требую пробуждения!  
(«Любовь, Истина и Свет»)

Движение по Пути жизни имеет несколько вариантов окончания: финальная остановка, как конец пути (в том числе и смерть) с полным крахом или найденным смыслом, остановка в пути в результате непреодолимости границ-преград или возвращение в исходную точку, обогащенным личным опытом жизни или, наоборот, потерявшим силы «в борьбе»: «кончились силы, и ты вернулся домой» («РОК»). Однако осознание необходимости возвращения приходит не сразу. Для этого поворотного движения нужны силы, оно рассматривается и осознается как высшее предначертание, открывшаяся истина (возвращение домой – движение вверх, в небо). Отсюда молитва – обращение к богу:

Поверни меня вспять,  
Укажи путь домой,  
Победив, поведи меня в небо  
(«Молитва»)

Мотив возвращения домой завершает цикл движения-развития, что подчёркивается кольцевой композицией: «Я убежал из дома как был бо-сой, / А теперь всё чаще я бегу домой» («Палач»). Дом в таком ракурсе вновь приобретает черты сакральности, возвращается статус «крепости».

Когда ты вернёшься  
После долгой дороги домой,  
Когда ты увидишь  
Что этот мир для тебя стал чужой,  
Вспомни о тех, кто ждёт,  
Кто всегда тебе будет рад,  
Невзирая на то, кем ты вернёшься назад  
(«Когда ты вернешься»)

Одним из способов движения, выбранных И. Кнабенгофом для пре-одоления границы между профанным и сакральным, становится религио-зность. Основным способом пересечения границ у автора является самопо-знание и самосовершенствование.

Жизни Путь пройду,  
В небо упаду,  
Руки протяну: «Здравствуй!»  
Тебя найду.  
(«Деревенская»)

Мы – Альфа и Омега,  
Мы – те, кто по Пути идёт,  
Мы сами же тот Путь и есть.  
(«Оборот кармы»)

Итак, идея движения без очерченного ориентира составляет архети-пическую идею русского сознания, реализуясь в разные исторические пе-риоды определённым образом в деятельности или тексте, но сохраняя свой инвариант: представление о самоценности движения, а не цели. Молодая русская рок-поэзия даёт художественное решение мотива Пути в соответ-ствии со своим восприятием мира. Нельзя не согласиться с О.В. Григорьевой в том, что «метафоры *дом* и *путь* в контркультурной рок-лирике рефлектируют основные конфликты своей культуры-нова и культуры официальной, культуры отцов. Это метафоры основных проблем личности, связанных с такими эпическими категориями, как доброе-злое, эстетическими: прекрасное и безобразное, гносеологическими: рациональ-ное и иррациональное. Мы рассматриваем метафоры *путь* и *дом* как одну из центральных антиномий, которые, в свою очередь, подчинены гипероп-позиции *своё-чужое*» [1, с. 90]. Идея движения, дороги составляет анти-номию покою, стоянию, сну, опустошению. Определяющий принцип ком-позиции – свободное перемещение субъекта во времени и в пространстве,

неожиданность переходов и ассоциаций. В результате возникает эффект исповеди. Чаще всего движение трактуется как метафизический Путь, а пространственная характеристика является важнейшим параметром движения. Таким образом, движение, перемещение является сквозным мотивом в рок-поэзии.

### Литература

1. Григорьева О. В. «Like a Rolling Stone»: оппозиция дом / путь в контркультурной песенной лирике США и СССР [Текст] / О. В. Григорьева // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 89–97.
2. Егоров Р. (PORFIRIY RA STONE) ПилОТ и ДО / Арсенал рока [Текст] / Р. Егоров – М.: ООО «Т.К. Джетта», 2004. – 150 с.
3. Жукова И., Нежданова Н. Образы пространства и времени в русской поэзии XIX – XX веков: Монография [Текст] / И.М. Жукова, Н.К. Нежданова – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2012. – 224 с.
4. Кожевникова Т. С. Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима [Текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Т. С. Кожевникова – Челябинск: ФГБОУ «Челябинский гос. ун-т», 2012. – 23 с.
5. Краткий психологический словарь [Текст] / Под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского – М.: Политиздат, 1985. – 430 с.
6. «Пилот». Песни [Электронный ресурс]: Тексты песен – Режим доступа: <http://www.tekstygruppy.ru/pilot.html> (дата обращения: 12.01.2015).
7. Садовски Я. Тексты (железной) дороги у Высоцкого и наследников // Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. статей – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 55 –62.
8. Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук / М. Б. Шинкаренкова. – Екатеринбург, 2005. – 314 с.
9. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции 19–20 вв. [Текст] / Т. Б. Щепанская – М.: «Индрик», 2003. – 526 с.
10. Щепанская Т. Б. Молодёжные сообщества [Текст] / Т. Б. Щепанская // Современный городской фольклор. – М., 2002. – С. 39–48.



УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Д. Г. СКОРЛУПКИНА**

Тверь

**КОНТАМИНАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ:  
«ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПОЭТИКЕ ГРУППЫ «УНДЕРВУД»**

**Аннотация:** В статье рассматривается поэтика «чужого слова» в текстах рок-группы «Ундервуд». Анализ показывает, что в песнях группы цитата не несёт за собой семантику своего претекста, а зачастую присутствует в тексте для создания эффекта контраста, смешения культурных кодов. Это сближает поэтику «Ундервуда» с постмодернистской.

**Ключевые слова:** «Ундервуд», «чужое слово», цитата, постмодернизм.

**Сведения об авторе:** Скорлупкина Дарья Геннадьевна, менеджер проектов в брендинговом бюро «WBB».

**Контакты:** 170100, г. Тверь, б-р Радищева, д. 48, оф. 10, Deuyra-ra@yandex.ru.

**D.G. SKORLUPKINA**

Tver

**THE SYNTHESIS OF CULTURAL CODES:  
«AN ALIEN WORD» IN POETICS OF THE BAND «UNDERVUD»**

**Abstract:** The article explores poetics of «an alien word» in the lyrics of the rock-band «Undervud». The analyses shows that in the band's songs the quote doesn't introduce semantics of its pre-text. The quote is often used for the creating of a contrast effect and a mixture of cultural codes. This feature makes the poetics of «Undervud» similar to postmodern one.

**Key words:** «Undervud», «an alien word», quote, postmodernism.

**About the author:** Skorlupkina Darya Gennadyevna, project manager in branding bureau «WBB».

Исследователи рок-текста неоднократно отмечали, что одной из его важнейших определяющих черт является установка на интертекстуальность как насыщенность текста цитатами из других текстов [см. 8, с. 87; 10, с. 55]. Однако мы считаем необходимым с осторожностью относиться к постановке проблемы «чужого слова» в рок-тексте. Первая причина этого заключается в том, что тенденция к активному использованию цитат характерна не только для рок-поэзии, но и для современной культуры в целом; в частности, для парадигмы постмодернизма [3, с. 4; 11; 13, с. 10; 12, с. 378; 15, с. 178]. И даже если не соглашаться с утверждением, что мы живём в эпоху

постмодернизма, отрицать его огромное влияние на современное искусство нельзя. Вторая же причина в том, что до сих пор не существует единого представления о том, что такое рок-текст как феномен и каковы его определяющие черты<sup>1</sup>, поэтому обобщающей работы на тему поэтики чужого слова в рок-тексте пока нет. Мы тоже не претендуем на обобщение, поставив перед собой более частную задачу: рассмотреть поэтику использования «чужого слова» в текстах песен группы «Ундервуд», поскольку эти тексты дают богатый материал для подобного исследования.

Песни группы «Ундервуд» действительно изобилуют цитатами из различных текстов<sup>2</sup>, причём источники цитат достаточно разнообразны: сакральные тексты (Библия), классическая литература (как русская, так и зарубежная), тексты поп-культуры второй половины XX века, советская детская литература (С. Я. Маршак), советская эстрадная песня, современные рок-тексты других исполнителей и т.д. При этом механизм цитации у «Ундервуда» обладает следующей особенностью: «чужое слово» попадает в контекст, из которого оно стилистически и/или семантически выбивается; в контекст, в котором оно должно было бы выглядеть инородным элементом. Так, цитаты из классической литературы и сакральных текстов попадают в окружение жаргонной лексики: например, в тексте песни «Порно» цитата из стихотворения Бродского «Большая элегия Джону Донну» («Джон Донн уснул, уснуло всё вокруг») не только встречается в окружении сниженной лексики типа «Порно! Топорно!», «Два хороших негра», «Климакс наступил», но и трансформируется следующим образом: «Джон Донн икнул. Икнуло всё вокруг / И солнце

---

<sup>1</sup> Ср: «Проблема вычленения русской рок-поэзии как жанрово-стилистического единства из всего корпуса явлений песенной культуры России XX века на сегодняшний день не решена, следовательно, было бы, как минимум, несвоевременно говорить о поэтике рок-текста <...> поскольку на сегодняшний день художественный объект “рок-текст” не определён, то и проблемы “«Чужое» слово в поэтике русского рока” либо не существует вообще, либо же она включает в себя широкий спектр проблем, начиная с определения границ исследуемого явления и заканчивая рассмотрением каждой из множества поэтических тенденций внутри исследуемого поля по отдельности» [19, с. 260–261].

<sup>2</sup> Сразу оговоримся, что в нашей работе мы будем использовать понятия «чужое слово» и «цитата» как синонимы. В современной науке ещё не сложилось устоявшейся точки зрения на объём понятия цитаты (см. об этом, напр., [17, с. 7–22]), так же, как и на её отличия от «чужого слова». Однако можно выделить две тенденции употребления понятия «цитата»: как частный случай «чужого слова» и как фактически синоним «чужого слова» (наиболее разведены эти тенденции И. В. Фоменко в статье «Цитата» из словаря «Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий» [15, с. 293]: «Цитата (лат. cito – привожу, вызываю) – 1) точно воспроизведенный и графически выделенный фрагмент “чужого” текста; 2) любой элемент “чужого” текста, включённый в авторский (“свой”) текст». Для достижения целей нашего исследования нет нужды детально разграничивать понятия «цитата» и «чужое слово», наделяя каждое понятие какой-то областью его деятельности. По наблюдению Н. В. Семёновой, существует тенденция употребления понятия «цитата» «как “конкретная реализация цитатности в данном тексте», как продукт “цитирования” и “цитации”... обычно “цитация” и “цитирование” употребляются как синонимичные понятия для обозначения процесса использования цитаты» [17, с. 15]. В нашей статье мы говорим исключительно о «чужом слове», употребляя понятие «цитата» именно в таком значении, как форму, в которой «чужое слово» входит в текст, продукт цитации.

село за христовый копчик». В песне «Это судьба» за описанием панибратских отношений с Богом, за спальней которого незаметно наблюдает лирический субъект, следуют трансформированные цитаты сразу из трёх классических произведений: романа «Ночь нежна» Фицджеральда<sup>1</sup>, стихотворений «Пророк» Пушкина и «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, - тесно уместённых всего в две строчки:

Но мы потихоньку шпионим за ним  
И это его веселит  
*Ночь нежна, шестикрыл Серафим*  
*И звезда звезде говорит:*  
Это судьба.

Наоборот, цитаты из текстов поп-культуры и современных текстов попадают в окружение лексики «высоких» стилистических пластов: в песне «Чёрный Пьеро» лирический субъект, сначала сравниваемый с Орфеем в аду, шепчет, что «без строчки я ни дня», используя в своей речи трансформированный фразеологизм «Ни дня без строчки», изначально приписываемый Плинию Старшему, но большую популярность обретший именно в советское время, после выхода одноименной книги Ю. Олеши. В результате этого сочетания лирический субъект предстаёт то ли современным Орфеем, то ли усердным членом Союза писателей.

В пределах одного текста могут, пересекаясь, взаимодействовать цитаты из текстов классических и цитаты из текстов популярных. В композиции, озаглавленной так же, как и новелла Томаса Манна, «Смерть в Венеции», сложный философский манновский текст в совокупности с упоминаниями связанных с Венецией реалий (биеннале, Сан-Микеле, Адриатика, гондола, волны лагуны, набережная неисцелимых, появление которой в тексте связано с завуалированной ссылкой на могилу Бродского: «над камнем, где неисцелимый нашёл свой покой»<sup>2</sup>) сочетается с лексикой иных пластов: трансформированной цитатой из песни группы «Аквариум» («Девочка видит, как снова и снова / *Сползает по крыше старик Казанова*»; в оригинале был старик Козлодов, но здесь он заменён на вполне венецианского персонажа), цитатой из популярной песни Окуджавы «Голубой шарик» («*Девочка плачет* и хочет на пати»), расхожими пословицами и поговорками (тоже трансформированными: «Не стая синиц – журавли пролетели», «С корабля на карнавал», «свет белый не мил») и варваризмами («хочет на *пати*»).

Иногда в песнях «Ундервуда» наблюдается несоответствие коннотативной окраски цитаты и предмета разговора: либо цитаты из классики используются для описания предмета, о котором не принято говорить «высокой» лексикой, как в «Порно», либо, наоборот, о «высоких» предметах говорится с

---

<sup>1</sup> Или «Ода соловью» Китса как претекст для названия романа Фицджеральда.

<sup>2</sup> В связи с названием автобиографического эссе Бродского «Набережная неисцелимых», заглавие которого отсылает к устаревшему названию венецианской набережной Дзаттере.

помощью несоответствующих им цитат. Так, строка из детского стихотворения Маршака «Ищут пожарные, ищет милиция», начинающая песню «Как звали парня?», травестирует образ Христа, о котором идёт речь в песне, превращая его из далекого могущественного бога в самоотверженного, но вполне земного героя. Или цитаты из песенки сеньора Помидора из советского мультфильма «Чиполлино» по сказке Родари и песенки герцога из оперы «Риголетто» нивелируют романтизацию любви, которая было задаётся в первом куплете композиции «Кровавая Мэри»:

И так сладко бьётся красный мотор,  
Разбуди во мне зверя, сеньор помидор.  
Но сердце красавицы склонно к утратам,  
Сердце красавицы много не весит:  
Десять каратов, двадцать каратов,  
Розовый крест, голубой полумесяц.

Несмотря на разную природу и семантику текстов-источников, цитаты из стихотворения Маршака, «Чиполлино» и «Риголетто» имеют схожие коннотации. Причина этого заключается в том, что эти цитаты уже потеряли связь с источником и стали употребляться вне связи с текстом-оригиналом, превратившись в своего рода крылатые фразы. Поэтому в тексте они воспринимаются не как отсылка к семантике мультфильма о Чиполлино и детского стихотворения о неизвестном герое, а скорее как своеобразные знаки популярной и/или массовой культуры, поскольку, оторвавшись от контекста и став расхожими, эти цитаты приобрели черты фольклорных текстов. За счёт этого и достигается контраст между окраской цитаты и вполне серьёзным предметом, о котором идёт разговор в песне.

В результате такого смешения стилистических пластов контексты, изначально воспринимаемые как контрастные, в текстах песен «Ундервуда» синтезируются и сближаются. Они перестают восприниматься как «высокое» и «низкое», ставя понятия, обычно относимые к этим категориям, в один ряд и демонстрируя, что на самом деле эти понятия – одного порядка. Такой синтез приводит к созданию качественно нового смыслового целого.

Так, в песне «Рок-н-рольный возраст Христа» сталкиваются трансформированная цитата из «Божественной комедии» Данте в переводе Лозинского («Земную жизнь доковыляв до цифры 33, / Я заблудился в собственных аккордах»), «Гамлета» Пастернака («Пусть кто-то в крыльях чашу эту мимо пронесёт»; впрочем, эти строки можно трактовать и как отсылку к библейскому тексту («Да минует меня чаша сия», Матф., 26, 39; Лука, 22, 42, Марк, 14, 36)), ещё одна цитата из Библии («...и щёки подставлять / Опять хорошим людям для удара»), фразеологизм «Святая простота» и современная лексика (фраза «рок-н-рольный возраст Христа», которая дублируется сильной позицией – названием песни), и просторечное «доковыляв» (вместо «пройдя» в переводе Лозинского [6, с. 45]). В результате вопрос о творческом предназначении художника остаётся открытым: сосед-

ство сакральной и современной лексики, поэмы Данте и просторечного «довковыляв» приводит, с одной стороны, к травести, снижению библейского и дантовского текстов: лирический субъект текста песни «Ундервуда», безусловно, не Христос и не Данте. С другой стороны, он определённо обладает чертами Гамлета, Данте и Христа, поскольку соответствующие дискурсы повышают статус лирического субъекта, наделяя его чертами божественного и великого. Художник в этом тексте предстаёт чем-то средним между Христом, Данте, Гамлетом и современным музыкантом-рок-н-роллщиком, и вопрос о его сущности так до конца и не проясняется.

В тексте песни «Дураки и дороги» соседство библейских цитат («как *пройти* на Голгофу», «встретил Святую Марию»), трансформированных цитат из произведений Гоголя («Мы живём на Земле, без особых затей, шьём шинели и носим носы», «заходит херсонский помещик», «мёртвых душ иногда не спасает вино») и жаргонно-сниженной лексики («Мой внутренний компас <...> наверное, накрылся», «Укатали осла», «Такое дело», «вот так вот», «Потому что в натуре у нас происходят странные вещи») создаёт образ России как культурного пространства, где «высокое» и «низкое» не разделены, а слиты воедино. По сути, эти понятия в российских реалиях отсутствуют вообще, поскольку здесь явления, обычно обозначаемые как «высокие», и явления, обозначаемые как «низкие», функционируют сходным образом и воспринимаются как феномены одного порядка.

В песне «Америка» образ западного мира создаётся путём совмещения цитат из Эдгара По (строка «Над Балтимором кружит ворон» сразу после упоминания Эдгара По вызывает ассоциации с его стихотворением «Ворон» и деталями биографии По), отсылок к культовым американским произведениям второй половины прошлого века («В джазе только девушки» из одноименного фильма с Мэрилин Монро), упоминания Микки-Мауса как типично «американской» реалии, иностранной лексики («Sweety kitty Underwood») и современного жаргона («сверхдозы», «пиписки», «облом»), что создаёт образ Америки как области пересечения всех этих пластов, эдакого культурного ассорти. Заодно сюда добавляется и взгляд на Запад нашего соотечественника, которому, однако, не приписывается истинность, поскольку в песне всё же значительная роль отведена «американским» претекстам.

Вообще «чужое слово» как феномен предполагает возникновение диалога между семантикой текста-источника и семантикой текста-реципиента, участие в формировании семантической структуры нового текста семантики предыдущих употреблений в рамках того или иного претекста<sup>1</sup>. Но в песнях «Ундервуда» так происходит далеко не всегда: иногда

---

<sup>1</sup> См., напр.: «Цитата аккумулирует определённые грани смысла, ассоциативные ходы того текста, из которого она взята. И привносит их во вновь создаваемый авторский текст, делая эти “чужие” смыслы частью становящейся содержательной структуры, причём частью, диалогически взаимодействующей с целым» [9, с. 217–218]; «Ч. с. всегда находится в диалогических отношениях со словом повествователя, потому что выражает другую по отношению к нему точку зрения. Диалог точек зрения, выраженных в “своём” и “чужом” слове - одна из

важнее становится сам факт сочетания, казалось бы, несочетаемого: Чехова и Цоя, Бродского и Бориса Гребенщикова, Пушкина и современной жаргонной лексики, Маршака и Библии, классики и расхожих клише.

Такое «чужое слово», по сути, перестает быть «чужим», поскольку за ним не стоит полноценная чужая позиция и чужая точка зрения. Подобная «минус»-цитация становится одним из основополагающих приёмов в постмодернизме, что отметил в работе «Семиотика интертекстуальности» А.В. Борисенко [3]. По наблюдению исследователя, в постмодернизме претекст, репрезентируемый «чужим словом», теряет свою имманентную семантику, превращаясь в индекс, метку, которая указывает на определённый текст-источник, но не вовлекает его семантику в формирование семантики нового текста. В результате итоговый текст представляет собой поле, где сталкиваются между собой различные дискурсы: классической литературы, массовой культуры, политико-новостной, научный и т.д. Такое столкновение в одном тексте нескольких культурных кодов, каждый из которых претендует на истинность, приводит к тому, что все они теряют право на обладание истиной; мы видим лишь множество вариантов, возможностей, из которых можем выбрать любой – но единого правильного варианта нет. В постмодернизме эта десемантизация составляющих текст дискурсов является значимой, способствуя репрезентации мира, не имеющего единого объекта изображения и единой истины; мира, состоящего из множества текстов, культурных кодов. Таким образом, на месте уничтоженного пространства бытия выстраивается пространство языка; также подобная «минус»-цитация часто служит средством травести и постмодернистской иронии<sup>1</sup>. Подобный приём, на наш взгляд, используется и в текстах песен «Ундервуда». Вообще сходство поэтики рок-поэзии и поэтики постмодернизма отмечалось неоднократно [см. 4; 5; 7; 16; 18], но вопрос о взаимоотношениях феномена рок-поэзии и постмодернизма требует отдельного крупного исследования.

Так, в песне «Платье в горошек» сталкиваются цитаты из «Дамы с собачкой» и «Чайки» Чехова, песни «Город золотой» на стихи Анри Волохонского, фильма Соловьёва «Асса» и песни Цоя «Перемен» («Ты словно дама с собачкой», «И пела чайка: “Я – чайка!”»), «Небо голубое, город золотой», «И мы с тобою, как в “Ассе”, / Стоим на ялтинской трассе, / В магнитофоне порвался пассив - / Этих ли я ждал перемен?»).

Но, по сути, семантика этих текстов оказывается безразличной для восприятия текста «Ундервуда». Текст песни «Ундервуда» активизирует в восприятии реципиента два крупных дискурса – чеховский и дискурс фильма «Асса» (в котором представлены песни «Город золотой» в исполнении группы «Аквариум» и цоевская «Перемен»), объединённые общей темой – Ялты. Итоговый текст, текст Ялты, в результате становится текстом культуры, текстом культурных кодов, от классики до кинематографа последних тридцати

---

фундаментальных возможностей воплощения точки зрения “внеаходимого” (Бахтин) автора» [15, с. 297].

<sup>1</sup> Теория цитации в постмодернизме излагается по указанной работе А. В. Борисенко [3].

лет, и сознание лирического субъекта тоже становится полем пересечения различных культурных кодов.

Цитата из текста может стать знаком определённого дискурса, чаще всего в том случае, когда цитата уже утратила связь с источником и превратилась в расхожее клише. Так, в песне «Бабл-гам» встречаются строки «Жуй, жуй, жуй, жуй, / Пролетарий и буржуй!», представляющие собой трансформированную цитату из популярного двустишия Маяковского «Ешь ананасы и рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй». Эта цитата, по сути, представляет собой иллюстрацию «правильного» отношения советского гражданина к западному буржуазному миру, своего рода знак дискурса советской лозунговой поэзии. Но эта цитата использована в композиции с названием-англицизмом «Бабл-гам» (жевательная резинка), которое несколько раз повторяется и в припеве и которое, в свою очередь, становится символом западного мира. Обе этих позиции теряют право претендовать на истину, поскольку в пределах одного текста ни одна из них не может быть названа доминирующей. При этом имманентная семантика текста Маяковского теряется, поскольку призыв «жуй» в применении к «бабл-гаму», то есть жевательной резинке, приводит к восприятию цитаты в буквальном смысле, причём «жевать» советуют и «пролетарию», и «буржую», уничтожая таким образом антитезу, присутствующую в двустишии Маяковского. С другой стороны, «бабл-гам» в таком контексте перестаёт быть символом Запада, поскольку и буржуй, и пролетарий оказались объединены, и воспринимается уже как репрезентация беззаботности и лёгкого отношения к миру.

Однако «чужое слово» используется в творчестве «Ундервуда» в качестве «минус»-цитации не всегда: иногда в текстах их песен выстраивается полноценный диалог между претекстом как символом (символом в понимании Пирса)<sup>1</sup> и новым текстом, что приводит к порождению качественно нового смыслового целого. Так, в песне «Вишневый де Сад» возлюбленная лирического субъекта обретает сходство с образом дома из чеховского «Вишневого сада» (любимая как символ дома, ср.: «Но ты бесконечна, как дорога домой, / Я открою калитку и сделаю шаг»). Но с другой стороны, отношения лирического субъекта и его возлюбленной мучительны («Там я был тобой укушен. / Сегодня особенно грустен твой взгляд», «Люби не меня, лови не меня, / Иди не со мной, а мимо» и др.), оттого и «сад» трансформируется в «де Сада». Строка из песни Утёсова «Дорогие мои москвичи» наполняется едкой иронией в словах гастарбайтера из одноимённой песни:

Вже закінчено день, вже напизжено грошей,  
В мерседеси сідають мерзотни сичі,  
Лізуть, мов таргани, крізь прошпекти і площі,  
Дорогі мої москвичі, москвичі.

---

<sup>1</sup> По Пирсу, «любой текст (а он, как известно, изоморфен слову), является знаком-символом. Напомним: “Все слова, предложения, тексты книг и другие конвенциональные знаки суть Символы”» [14].

Переход на украинский язык здесь обозначает смену субъекта говорения: девушка гастарбайтера уступает слово герою песни – самому гастарбайтеру, и украинская речь представляет в тексте песни уже не «чужое», а объектно изображённое слово (по Бахтину, объектное, или изображенное, слово обрабатывается как слово определённого лица, то есть как объект авторской интенции, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности [1, с. 216–217]; это «жест персонажа» [2, с 100]).

Строки «Есть боль и радость. / Покоя нет» из песни «Татьянин день» вызывают ассоциации со строками из стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора» («на свете счастья нет, но есть покой и воля»). В результате в песне выстраивается диалог с пушкинской установкой: теперь не только счастью, но и покою отказано в существовании. Вместо него – вечная смена чувств, эмоций и настроений.

Итак, цитатность и склонность к частому использованию «чужого слова» можно назвать одной из определяющих черт поэтики «Ундервуда». При этом цитата в текстах «Ундервуда» часто попадает в контекст, который изначально воспринимается как контрастный им. Но такие контексты у «Ундервуда» синтезируются, сближая, казалось бы, контрастные пласты. Часто этому способствует то, что цитата не несёт за собой семантику своего претекста, она присутствует в тексте именно для создания эффекта контраста, смешения классики и поп-культуры, сакральных текстов и жаргонной лексики, контаминации культурных кодов. Это характерная черта поэтики постмодернизма, которая в постмодернистском тексте отражает отсутствие единой истины и дискредитацию культурных контекстов. В этом поэтика «Ундервуда» близка постмодернизму, так как в их текстах ни один из культурных кодов не может претендовать на истину; они уравниваются и обретают способность описывать явления разного порядка.

#### Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – изд. 4-е. – 320 с.
2. *Бахтин М. М.* Слово в романе [Текст] / М. М. Бахтин. // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Худож. лит., 1975. – С. 72–233.
3. *Борисенко А. В.* Семиотика интертекстуальности [Текст] / А. В. Борисенко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – 114 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).
4. *Ворошилова М. Б.* Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока [Текст] / М. Б. Ворошилова. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 58–71.
5. *Давыдов Д. М.* Русская рок-культура и концептуализм [Текст] / Д. М. Давыдов. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2001. - Вып. 4. – С. 212–217.



6. *Данте Алигьери*. Божественная Комедия [Текст] / Пер. с ит., вступ. ст., ком. М. Л. Лозинского. – СПб. : «Ленинградское издательство», 2009. – 896 с.

7. *Доманский Ю. В.* Вместо заключения: о культурном статусе русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2000. - Вып. 3. – С. 215–225.

8. *Ивлева Т. Г.* Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова [Текст] / Т. Г. Ивлева. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1998. - Вып. 1. – С. 87–94.

9. *Козицкая Е. А.* Цитата в структуре поэтического текста [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Е. А. Козицкая. – Тверь, 1998. – 237 с.

10. *Козицкая Е. А.* «Чужое слово» в поэтике рок-текста [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1998. - Вып. 1. – С. 49–56.

11. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм [Электронный ресурс] : [электрон. книга] / В. Курицын – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/> (дата обращения: 23.05.2014).

12. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы [Текст]: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. - Т. 2: 1968 – 1990. – 688 с.

13. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) [Текст]: Монография / М. Н. Липовецкий. - Екатеринбург, 1997. – 317 с.

14. *Миловидов В. А.* Введение в семиологию [Текст] / В. А. Миловидов – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. – 182 с.

15. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий [Текст] / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

16. *Румянцев Д. В.* К вопросу об авторской песне в современной ситуации [Текст] / Д. В. Румянцев. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 38–41.

17. *Семёнова Н. В.* Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова) [Текст]: Монография / Н. В. Семёнова. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – 200 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).

18. *Толоконникова С. Ю.* Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма [Текст] / С. Ю. Толоконникова. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. - Вып. 2. – С. 51–58.

19. *Шерстнёва Е. С.* «Кто сказал «хой»? (специфика летовского ин-тертекста) [Текст] / Е. С. Шерстнёва. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 260–270.

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**В. А. КУРСКАЯ**

Москва

## **ПЕСНЯ ВАСИ ОБЛОМОВА «НАЧАЛЬНИК» В РУСЛЕ ТРАДИЦИИ ПЕСНИ-ПОНОШЕНИЯ**

**Аннотация:** В статье рассматривается жанр песни-поношения на примерах из древнеирландской и скальдической поэзии, выделяются особенности композиции и содержания хулительных стихов. Далее анализируется песня русского рок-поэта Васи Обломова «Начальник» в сравнении с выявленными особенностями песен-поношений с целью определить, насколько текст современного поэта соответствует традиционному жанру, а в какой части расходится с ним.

**Ключевые слова:** рок-поэзия, скальдическая поэзия, древнеирландская поэзия, песни, Вася Обломов, группа «Чебоза», литература, сатира, песнь-поношение.

**Сведения об авторе:** Курская Вера Александровна, старший преподаватель кафедры психологии, социологии и государственного и муниципального управления Гуманитарного института Московского государственного университета путей сообщения (МИИТ).

**Контакты:** 127994, г. Москва, ул. Образцова, д. 9, стр. 2, veranfersky@mail.ru.

**V. A. KURSKAYA**

Moscow

## **«THE BOSS» BY VASYA OBLOMOV AS AN EXAMPLE OF INSULT VERSE TRADITION**

**Abstract:** In this article insult verse is studied on the material of Old Irish and Scaldic poetry. The main features of the insult verse composition and content are marked out. The song “The Boss” by the Russian rock-poet Vasya Oblomov is analyzed and compared with those features. The main aim is to determine how the modern poet’s text corresponds with the traditional poetic genre.

**Key words:** Rock poetry, Scaldic poetry, Old Irish poetry, lyrics, Vasya Oblomov, «Cheboza» group, fiction, satire, insult song.

**About the author:** Kurskaya Vera Alexandrovna, Senior Lecturer at Moscow State university of Railway Engineering, Department of Psychology, Sociology and State Administration, Institute for the Humanities.

Вася Обломов - псевдоним солиста и лидера группы «Чебоза» Василия Гончарова. Творчество этого коллектива представляет главным образом сатиры на современную российскую действительность. В качестве примера можно назвать такие песни, как «Кто хочет стать милиционером» и «Письмо счастья». Рассматриваемая нами песня «Начальник» (2011 год) в точности соответствует основной направленности творчества группы. Однако, на наш взгляд, эта песня является также продолжением гораздо более древней традиции - традиции песни-поношения, что мы и попробуем доказать в нашем исследовании. Мы постараемся выделить основные традиционные черты этого жанра и выяснить, какие из них воплотились в исследуемом тексте.

Материалом для нашего исследования служит как сам текст песни Васи Обломова «Начальник», так и клип на неё<sup>1</sup>. Поскольку русский рок является синтетическим искусством, для его анализа важны также и визуальные образы, используемые для создания видеоклипов.

Содержание песни «Начальник» просто: работник жалуется на своего начальника, который не заплатил ему зарплату, и поэтому желает ему всяческих бед. Большую часть текста занимают именно злые пожелания.

Для нашего анализа нам необходимо рассмотреть традиционный жанр песни-поношения с целью выявить особенности содержания и композиции типичных песен-проклятий. Подобные песни бытовали в литературах разных народов, но мы остановимся на наиболее изученных примерах - это песни-проклятия ирландских филидов и исландских скальдов.

В раннесредневековой Ирландии существовал отдельный поэтический жанр под названием гламм дикинн (ирл. *glamm dicenn*), который иногда использовался профессиональными поэтами. По сути это была сатира (осмеяние), оскорбление или проклятие. Гламм дикинн был отнюдь не безобидным произведением, поскольку его исполнение могло вызвать появление на лице адресата трёх «волдырей позора». Если адресатом был король, он был вынужден отречься от престола: у кельтов бытовало представление, что король должен быть безупречен, в том числе и физически, так как его изъяны могли вызвать бедствия для королевства. Если же исполненная поэтом сатира была несправедлива, волдыри появлялись на лице автора [2]. Разумеется, использование столь сильного инструмента, способного лишить короля трона, старались ограничить. В древнеирландских законах исполнение гламм дикинн рассматривается как незаконное, хотя в целом поэтическая хула и произнесение проклятий считались законными в древней Ирландии. Гламм дикинн исполнялись чаще всего в случае, если заказчик поэтических произведений (обычно король) отказался дать поэту в качестве гонорара то, о чем тот попросил [8].

---

<sup>1</sup> Клип размещён на [youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=mwZfDkLERWl&list=RDmwZfDkLERWl) (режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=mwZfDkLERWl&list=RDmwZfDkLERWl>)

Согласно преданию, первой песнью-поношением, исполненной в Ирландии, была песнь поэта Корпре из Племен Богини Дану для короля формов Бреса, который отказал поэту в хорошем приеме:

Без пищи, что явится быстро на блюде,  
Без молока коровы, в утробе которой телок,  
Без жилья человеческого в темени ночи,  
Без платы за песни поэтов пребудет пусть Брес.  
Нет отныне силы у Бреса! [7]

В этой короткой песне мы видим лишь перечисление злых пожеланий - автор желает своему обидчику бедности, разорения.

Поэт Нейде спел гламм дикинн в адрес Кайера, короля Коннахта, за то, что тот отказался дать поэту нож по его требованию (на короле лежал священный запрет расставаться с этим ножом, поэтому ситуация была для него безвыходной):

Зло, смерть, короткая жизнь Кайеру!  
Пусть копыя в битве поразят его Кайера!  
Кайер мёртв, Кайер выкуплен, Кайер под землей  
Под развалинами, под камнями Кайер! [4, 6, 7]

В данном тексте присутствуют лишь повторяющееся на разные лады пожелание смерти адресату.

В Ирландии также бытовала практика исполнения проклятия под названием *trefocul* (др.-ирл. «три слова»): по композиции это было выкликание имени обидчика, название сути оскорбления и собственно проклятие.

Аналогичный жанр бытовал и в скальдической поэзии (средневековая Норвегия и Исландия) и назывался «нид» (*nið*). Исполнение ниды нередко сопровождалось установкой лошадиного черепа на жерди, а на самой жерди были вырезаны хулительные стихи. Один из самых знаменитых случаев такого рода - изгнание из Норвегии Эйрика Кровавая Секира, против которого вырезал и поставил ниды Эгиль Скаллагримссон [1, 8, 10]. Нид был не только поношением, проклятием, но и осмеянием, сатирой. В «Сером гусе», своде законов древней Исландии, запрещалось сочинять, исполнять или заучивать хулительные стихи под страхом штрафа, размер которого зависел от объема текста [8].

Реальных текстов нидов сохранилось очень мало. Приведем песню Торлейва Раудфельдарсона для ярла, который разграбил корабль Торлейва и убил его людей:

Стала мгла к востоку,  
Снег и град к закату.  
От добра разграблена  
Реет дым на береги [10].

Представленный нид примечателен тем, что его текст не содержит злых пожеланий как таковых, он лишь описывает причинённую поэту обиду и даёт картину разграбления корабля.

Похожие стихи-проклятия есть и в других литературах, например, у арабских поэтов - их называли *hija*, и считалось, что их исполнение также вызывает на лице противника появление волдырей и иногда смерть [8]. К сожалению, нам не удалось найти ни примеров таких текстов, ни сведений об их поэтике.

Перейдём к анализу песни Васи Обломова «Начальник». Её текст начинается со следующих строк:

Начальник, обманщик,  
Жадный, проклятый,  
Не заплативший денег,  
Зажавший зарплату!

Таким образом, песня начинается с предъявления обвинения начальнику, с объявления причины поношения. Перед нами - трудовой конфликт современного работника и его начальника по поводу заработной платы. Примечательно, что он переключается с ситуацией, характерной для применения древнеирландского жанра гламм дикинн, в случае с которым также идёт речь о невыплате причитающегося поэту денежного вознаграждения или отказе дать потребованную вещь. Правда, мы не знаем, какова профессия лирического героя Обломова. В видеоклипе на песню «Начальник» показан типичный представитель так называемого офисного планктона: герой сидит в офисе за столом, смотрит в экран компьютера, где открыт сайт «Одноклассники», протирает очки - он фактически не работает, а только присутствует на рабочем месте и не знает, чем бы себя занять. Связана его профессия со словесным творчеством (например, журналистской) или нет, остаётся неясным.

Дальше следует длинный поток проклятий в адрес начальника:

Несчастий тебе, бед,  
Разрухи да горя!  
Присуха твоему бизнесу,  
Дефолт твоей конторе!

Позор тебе, сволочь,  
Гадина, жадина!  
Желаю, чтоб твой логотип  
Оказался краденым!

Желаю, чтоб твой слоган  
Использовался кем-то!  
В коньяк тебе мочи,  
В кокаин тебе цемента!

Типун на язык, герпес на лоб,  
В штаны геморроя!  
Желаю, чтобы тебе аренду  
Подняли втрое!  
И т.д.

Здесь примечательно, во-первых, использование слов «позор» и «проклятый», которые отражают основную цель исполнения песни-поношения - позор на голову обидчика. Начальник недвусмысленно назван проклятым.

Во-вторых, пожелание герпеса на лоб, по нашему мнению, переключается с ирландскими и арабскими представлениями о том, что исполнение песни-поношения вызывает появление нарывов на лице адресата. У нас нет уверенности, что Вася Обломов знаком с поверьями древних ирландцев или арабов, но в данном случае, судя по всему, действует общечеловеческая логика: если хочешь, чтобы о позоре твоего обидчика узнали все окружающие, у него на лице должны появиться видимые всем отметины или язвы.

Требует пояснения также употребление в этом контексте слова «присуха». Присуха - «1. В поверьях - колдовство, которое привораживает через любовное зелье. <...> 2. Любимый человек, зазноба» [11]. Строго говоря, ни одно из этих значений не подходит по смыслу, поэтому мы трактуем употребление этого слова как синоним понятия «порча»: «2. В поверьях - заболевание, причиненное колдовством» [11].

Среди проклятий, которыми лирический герой Обломова осыпает своего начальника, можно выделить в разной форме пожелания разорения («Присуха твоему бизнесу, / Дефолт твоей конторе», «Чтоб тебе откаты / Не катились обратно»), ущерба имуществу («Чтоб тебе в бампер / Полтрамвая въехало»), болезней («Типун на язык, герпес на лоб, / В штаны геморроя», преследований со стороны третьих лиц («Желаю, чтоб инвесторы / Судиться с тобою бегали»), неудачи на любовном фронте («Желаю, чтоб твоя баба / К массажисту переехала»), пожара («Чтоб тебе пожарник / Песка навалил в приёмной, / Желаю, чтоб электрик / Штраф выписал огромный» - это намёк на пожар по причине короткого замыкания), тюремного заключения («Чтоб тебе следователь попался / Грубый и матерился»). Многие из них, по сути, переключаются с традиционными поэтическими проклятиями, примеры которых мы рассмотрели выше. В этом длинном списке есть и сугубо современные реалии: «Чтоб твой логотип / Оказался краденым, / Желаю, чтоб твой слоган / Использовался кем-то», «Чтоб на тебя патриархия / С визгом наехала», «Чтоб тобой ФСБ / Интересовалось аккуратно», «Чтоб тебя даже на Кипр не выпустили».

Примечательно, что в песне «Начальник» отсутствует пожелание смерти, что подчёркивается следующим посулом:

Чтоб ты с балкона  
Бросился, да не разбился.

По мысли лирического героя, смерть должна избегать его обидчика.

В целом композиция текста Обломова ближе всего к ирландским проклятиям *tréfocul*: называется имя обидчика (здесь оно заменено названием его должности - начальник), описывается суть оскорбления («...обманщик, / Жадный, проклятый, / Не заплативший денег, / Зажавший зарплату!») и дальше следуют собственно злые пожелания.

Финал песни таков:

Желаю, чтоб твою фирму  
Растащили депутаты  
И чтоб ты наконец понял:  
Все из-за той несчастной зарплаты!  
Желаю, чтоб в твоей камере  
Были одни гомики,  
Ты - чёрное пятно  
В белоснежных просторах российской экономики!

Нетрадиционно здесь пожелание лирического героя своему обидчику прозреть, понять, в чём он виноват и за что на его голову обрушились все перечисленные несчастья. Сложно сказать, что за этим стоит. Возможно, это в какой-то степени отголосок христианских представлений о том, что у любого грешника должен быть шанс на спасение, которое невозможно без раскаяния, а раскаяние - без осознания своей вины. Впрочем, нельзя исключать, что осознание своей вины должно усугубить душевные страдания проклятого лирическим героем начальника.

Таким образом, песня «Начальник» является, с одной стороны, типичной для творчества Васи Обломова, с другой - современным образцом древнего жанра песни-поношения, примеры которых известны в других культурах, с небольшими модификациями в финале текста и отражением современных реалий в перечне злых пожеланий.

### Литература

1. *Гуревич Е. А.* От обвинения к повествованию: особенности жанра перебранки в «прядах об исландцах» [Текст] / Е. А. Гуревич / Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М. И. Стеблин-Каменского / Отв. ред. О. А. Смирницкая; Сост. О. А. Смирницкая, Ф. Б. Успенский. - М.: Языки славянской культуры, 2004. - С. 143-170.

2. *Калыгин В. П.* Язык древнейшей ирландской поэзии [Текст] / В. П. Калыгин / Общ. ред. В. Н. Ярцевой. - М.: Едиториал УРСС, 2003. - 128 с.

3. *Матюшина И.* Перебранка в древнегерманской словесности [Текст] / И. Матюшина - М.: РГГУ, 2011. - 304 с.

4. *Михайлова Т. А.* Апология поэта: Волдыри позора и Атирне Настырный [Текст] / Т. А. Михайлова / Германистика. Скандинавистика. Историческая поэтика: (К дню рождения О. А. Смирницкой): Сб. научных статей / Редакционная коллегия: Т. А. Михайлова, Е. Р. Сквайрс,

Е. М. Чекалина (отв. ред.), Т. Л. Шенявская, Е. В. Кравченко. - М.: МАКС Пресс, 2008. - С. 225-241.

5. *Михайлова Т. А.* К проблеме исходного значения древнеирландского аега «поношение»: юридический термин и/или поэтический жанр [Текст] / Т. А. Михайлова / Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М. И. Стеблин-Каменского / Отв. ред. О. А. Смирницкая; Сост. О. А. Смирницкая, Ф. Б. Успенский. - М.: Языки славянской культуры, 2004. - С. 107-116.

6. *Михайлова Т. А.* Суибне-гельт: зверь или демон, безумец или изгой [Текст] / Т. А. Михайлова - М.: Аграф, 2001. - 448 с.

7. Предания и мифы средневековой Ирландии [Текст] / Сост. С. В. Шкунаев - М.: Изд-во МГУ, 1991. - 284 с.

8. *Стеблин-Каменский М. И.* Древнескандинавская литература [Текст] / М. И. Стеблин-Каменский. // *Стеблин-Каменский М. И.* Труды по филологии / Отв. ред. Ю. А. Клейнер - СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003. - С. 293-426.

9. *Сухачев Н. Л.* Филиды и барды. Из древней ирландской поэзии, VI-XII вв. [Текст] / Н. Л. Сухачев / Общая ред. С. В. Иванова и В. П. Калыгина. - СПб.: «Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2007. - 144 с.

10. *Успенский Ф. Б.* К вопросу о жанровой характеристике нида [Текст] / Ф. Б. Успенский / Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М. И. Стеблин-Каменского / Отв. ред. О. А. Смирницкая; Сост. О. А. Смирницкая, Ф. Б. Успенский. - М.: Языки славянской культуры, 2004. - С. 93-106.

11. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова [Электронный ресурс]: Электронная статья // Толковый словарь Ушакова: сайт. - Режим доступа: <http://www.mirsllovushakova.ru/> (дата обращения: 03.02.2015)



УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**Н. С. РАЗНИЦЫНА**

Тверь

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»  
(НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА «ЗОВ КРОВИ»)**

*Аннотация:* В данной статье рассматриваются и анализируются мифологические мотивы в творчестве группы «Мельница». Кратко даётся определение мифологического мотива, далее следует анализ текстов альбома «Зов крови». В результате отмечается, что мифологические мотивы функционируют в виде единой системы мотивов не только в контексте одной композиции, но и в альбоме в целом.

*Ключевые слова:* миф, мотив, «Мельница».

*Сведения об авторе:* Разницына Наталья Сергеевна, аспирант факультета иностранных языков и международной коммуникации Тверского государственного университета.

*Контакты:* 170100, Россия, г. Тверь, ул. Желябова, 33, natalya.raznitsyna@yandex.ru.

**N. S. RAZNITSYNA**

Tver

**THE MYTHOLOGICAL MOTIFS  
IN THE WORKS OF MUSICAL BAND «MELNITSA»  
(THE ALBUM «ZOV KROVI»)**

*Annotation:* The article considers a role of the mythological motifs in the works of musical band «Melnitsa». Firstly, the author gives the definition of the mythological motif. Thus she analyses the texts of the album «Zov Krovi». In conclusion the author notes that the mythological motifs function as the united system of the motifs both in the context of one song and in the whole album.

*Key words:* myth, motif, «Melnitsa».

*About the author:* Raznitsyna Natalia Sergeevna, graduate student of the Faculty of Foreign Languages and International Communication, Tver State University.

В песнях русской фолк-рок группы «Мельница» часто можно встретить фольклорные и мифологические мотивы. В последнее время мифология, как инструмент для построения художественного произведения, является актуальной проблемой для исследования. Поэтому можно найти

большое количество разных определений мифологическому мотиву, опирающихся на ту или иную школу, направление, течение и т.д.

Мы под мифологическим мотивом будем понимать такой мотив, который так или иначе относится к мифу. Он уникален в своём выразительном плане, но, будучи частью системы, имеет единое архетипическое содержание. То есть мифологический мотив – это форма, архетип – его содержание. Мифологический мотив может выражаться в произведении на нескольких уровнях, от мифонима до сюжета мифа, при этом семантически он будет не разлагаем.

Как было упомянуто выше, «Мельница» в своём творчестве часто использует мифологические мотивы для того, чтобы придать песням особый смысл, отсылающий слушателей в прошлое, когда миф ещё не до конца утратил своё первичное значение.

В песнях группы мы можем встретить мифонимы, одни из самых явных мифологических мотивов. Например, мы можем найти упоминание о богине Иштар в одноимённой песне. В аккадской мифологии она является богиней плодородия, любви и войны. В песне «Мора» появляются сразу несколько божеств и существ из славянской мифологии. Это, собственно, Мора, существо, которое мучает людей во сне; Стрибог, «в древнерусском пантеоне, предположительно, божество, распределяющее богатство, счастье и долю между людьми» [1, с. 522]; Дажьбог, бог солнца, и Перун, «бог грома и молний, верховный бог древних славян» [1, с. 521]:

Летят кони *Стрибога* – ветер в гриву,  
*Перуна* подкова – пропасть под молнией,  
Кони *Дажьбога* дождём резвятся,  
И конь коней – корона на небе.

Это самые яркие примеры проявления мифологических мотивов в творчестве «Мельницы». Однако в данной статье мы подробнее рассмотрим мифологические мотивы в песнях альбома «Зов крови» (2006). Мы остановимся на отдельном альбоме, так как мотивы здесь не только функционируют в каждой композиции, но и объединяются в общую систему внутри всего альбома, хотя мы и не встретим здесь явных мифонимов.

Наиболее частотными мифологическими мотивами в альбоме «Зов крови» можно считать амбивалентные мотивы луны и солнца. Для начала рассмотрим мифологическое значение этих понятий. Стоит отметить, что когда миф существовал в первичном своём значении, то есть определялся как описание истинного и реального, того, что существует в окружающем человека мире, любому природному явлению придавались божественные или магические свойства. Для мифологического сознания не существовало таких понятий, как символ или метафора; то есть когда речь шла о молниях и громах – это было проявлением гнева бога Зевса и никак иначе. Позже, когда миф утрачивает своё первичное значение и человек уже не верит в него, миф проникает в разные слои культуры. Таким образом, в фольклоре, а затем и в

литературе, мы находим многие мотивы, такие как луна и солнце, которые сохранили своё мифологическое значение в сознании людей.

В любой мифологии мы можем найти так называемые лунарные мифы, где одним из главных действующих лиц будет луна, «находящаяся в тех или иных отношениях с солнцем» [4, с. 78]. В различных мифологических системах солнце и луна могут воплощать в себе мужское и женское начало, и их отношения могут быть представлены «либо как кровнородственные в одном <...> или разных поколениях <...>, либо как супружеские» [4, с. 78]. Часто в мифологическом противопоставлении луна–солнце, первая играет отрицательную роль. Мотив луны несёт в себе значение ночи, тьмы, тогда как солнце – это свет и день; «они представляют оппозицию и двух тотемных “половин” племени, ночи и дня, женского и мужского начала» [2, с. 655]. С солнцем часто связывают райский сад, золото, огонь. В более поздних солярных мифах солнце является основным или главным божеством.

Луну часто относили к мотиву загробного мира и к мотиву смерти, «трёхдневное отсутствие луны на небе, а затем новое её появление сделали луну символом перехода от жизни к смерти и от смерти вновь к жизни. В некоторых традициях луна указывает дорогу в загробный мир или сама является местом посмертного жительства праведных душ» [5, с. 205]. Благодаря изменению лунных фаз, луна почти везде ассоциировалась с бессмертием. Солнце же «в большинстве культур – основной символ созидательной энергии» [5, с. 348]. Мотив солнца имеет много значений: жизненную силу, знания, интеллект, храбрость и т.д.

В песне «Полнолуние» мы встречаем мифологический мотив луны в своем неизменном значении.

Верной я навеки стану,  
Тайну раздели со мной.  
Ты, *Луна*, – отец шаману –  
Мне приходишься сестрой.

Во многих мифологиях луна – проводник в ночи, божество, которому поклоняются шаманы. Например, в сибирских шаманских мифологиях «луна связывается с ночной, тёмной, а солнце – с дневной, светлой половиной мира» [4, с. 79]. Потому ночь полнолуния – время праздника.

Полнолуние, полнолуние  
У моей сестры.  
Полнолуние, полнолуние!  
Эй, народ честной,  
Разводи костры!

К луне обращались как к божеству плодородия и мудрости:

Покажи мою дорогу,  
Силой надели сполна,  
Проведи меня немного,  
Дальше я пойду одна.

Тем не менее с луной связывают колдовство, ворожбу. Также в песне «Сказка о Дьяволе» упоминается, что он

Украл с неба ясный месяц  
И спустил ладьёю на волны.

То есть Дьявол, тёмная и колдовская сила, похищает месяц (как одна из сем луны) и использует его как способ передвижения по морю. Лирический субъект же при возвращении домой хочет освободить его:

Я поставил бы светлый парус,  
Я б примчался домой с рассветом,  
Отвязал бы *луну* от причала,  
Чтобы тоже домой возвращалась.

Стоит отметить, что Дьявол прибыл к возлюбленной лирического субъекта ночью, при свете луны, а он, в свою очередь, хочет возвратиться с рассветом, при свете солнца. Луна и солнце, день и ночь, как амбивалентные мотивы, относились, соответственно, к Хаосу и Космосу (подобным образом характеризуются любые понятия в мифе). Отсюда их более поздняя характеристика, как отрицательных и положительных мотивов. Хотя эти описания и не являются абсолютно точными, так как в некоторых культурах эти мотивы меняются местами.

В песне «Двери Тамерлана» месяц сравнивается с небесным конём. Это отсылает нас к сюжету многих мифов, где небесные светила путешествуют по небу на колесницах.

По лазоревой степи ходит *месяц* молодой,  
С белой гривой до копыт, с позолоченной уздой.  
<...>  
Кибитками лун – в дорожный туман,  
Небесный табун, тяжёлый колчан;  
Чужая стрела – *луна* пополам,  
Полынь да зола - тебе, Тамерлан.

Здесь мы также видим, что луна разрывается пополам, – этот мотив присутствует в некоторых мифах, когда солнце и луна – супруги, и солнце и другой (обычно отрицательный) герой делят луну и, в итоге, разрывают её пополам. И чаще всего солнцу достается часть без души или без сердца.

Мифологические мотивы солнца и луны представлены в песнях с помощью различных сем (в данном случае имеется в виду понятие контек-

стуальной семьи – малой составляющей языковой единицы, благодаря которой создаются различные смысловые оттенки слова). К примеру, луна заменяется месяцем, а солнце имеет большее число сем: это золото, янтарь, огонь, красный или алый цвет.

Мотив солнца встречается в песне «Зов крови». В данном случае солнце сопровождает охоту.

Зов крови!  
На броне драконьей  
Полыхнуло *солнце!*  
<...>  
На великой охоте начинается день,  
Пляшет *солнечный* знак на струне тетивы.  
<...>  
Ярость светла, словно факел-клинок.  
И не Нижний мир получит тебя,  
А с улыбкою встретит Воинственный бог!

В этом тексте мотив солнца связан с огнем и яростью, с мотивом дракона и охоты. Мотив огня несёт в себе знак как созидания, так и разрушения. Так и солнце в разных мифологиях может быть как созидательной энергией, так и яростной, разрушительной. Таким образом, в этой песне солнце предстаёт перед нами в значении воинственности, силы, храбрости. И этот мотив солнца оказывается связан с мотивом дракона.

Дракон в мифологии также имеет отношение как к Космосу, так и к Хаосу. Дракон «связывался обычно с плодородием и водной стихией, в качестве хозяина которой он выступал. Дракон считался также покровителем сокровищ, получить которые можно было только после убийства дракона» [3, с. 394]. Предполагалось, что образ дракона соединяет в себе два противоположных мира: верхний (птицы) и нижний (змеи). Помимо этого дракон, как представитель водной стихии, часто изображался огнедышащим, что также характеризует его как образ, сохранивший в себе амбивалентные элементы.

В песне «Зов крови» мотив дракона второстепенный, но связан с мотивом солнца. В песне «Дракон» этот мотив – основной, и с ним также употребляется мотив солнца.

Там тот последний в моём племени легко  
Расправит крылья – железные перья,  
<...>  
И это лучшее на свете колдовство,  
Ликует *солнце* на лезвии гребня.

В этой песне встречаются помимо прочего такие мотивы, как янтарь и золото (злато). Они связаны как с мотивом дракона, так и с мотивом солнца.

Цвета ночи гранитные склоны,  
Цвета крови сухая земля,  
И *янтарные* очи дракона  
Отражает кусок хрусталя.  
<...>  
Проклинаю закланное *злато*  
За предательский отблеск тепла.

Янтарь из-за своего цвета связывается с солнечной энергией; «в мифологии слёзы многих божеств превращались в янтарь» [5, с. 432]. В песне янтарными называют глаза дракона, что по аналогии может придавать ему значение мудрого и солнечного (огненного) существа.

Золото часто ассоциируется с солнцем и имеет значение божественного начала, просвещенности, мудрости и богатства. С мотивом дракона золото связано благодаря героическим мифам, где дракон, как правило, охраняет клад, и герой должен победить змея, чтобы заполучить сокровище. В песне все эти мотивы взаимодействуют друг с другом, насыщая текст дополнительными значениями.

Вообще, образ дракона (или змея) с янтарными или золотыми глазами – повторяющийся мотив в творчестве «Мельницы». В этом же альбоме есть песня «Невеста полоза», где изображается змей с золотыми глазами:

Пылью под пологом голос мне полоза слышится...  
Полные голода *очи-золото* в пол-лица...  
Он зовёт меня вниз: «Родная спустись,  
Обниму в тридцать три кольца!»

Змей в мифологии имеет много общих черт с драконом, скорее даже дракон – это более поздняя версия мифологического змея. Змея – один из древнейших и противоречивых мифологических мотивов. Как персонаж мифа, она могла обладать как положительными, так и отрицательными качествами. Змея могла ассоциироваться с мудростью, прорицаниями, вечностью (Ороборо), божественной самодостаточностью, небесным огнём. Также змеи часто имели значение силы, здоровья, целительства (кадуцей) и т.д. С другой стороны, мотив змеи мог нести в себе значение смерти, хаоса и зла (например, в славянских мифах). В песне змей принимает некоторые человеческие черты, околдовывая девушку. В мифологии существовали такие сюжеты, как похищение девушек змеем (драконом) или превращение змея в человека (наги), который соблазнял невинную девушку/юношу; «наги считаются мудрецами и магами, способными оживлять мёртвых и изменять свой внешний вид. В человеческом облике наги часто живут среди людей, причём их женщины – нагини, славящиеся своей красотой, нередко становятся жёнами смертных царей и героев» [4, с. 195].

Мотив солнца через такие семы, как огонь и красный цвет, появляется в песне «Огонь». Причём этот мотив усиливается с помощью мотива луны, который также периодически появляется в тексте.

Лунный свет на твоей руке,  
На рубашке – красный узор.  
На рубашке – *красный* петух,  
А и мне ли жалеть *огня*?  
<...>  
*Алой* лентой ночных костров  
Свою душу отдам тебе.

Красный цвет в мифологии мог быть как цветом богов солнца, так и богов войны и власти. Вообще красный цвет – один из самых амбивалентных цветов. Его могли связывать с кровью и войной (к примеру, в римской мифологии это цвет бога войны, Марса), с жертвенностью, со смертью (в кельтских мифах), гневом и т.д. На востоке красный цвет связывали с жизнью и благополучием. И во многих мифологиях алый цвет относят к мотиву солнца, небесного огня, божественности.

Основным мотивом в этой песне является огонь, который в данном случае воплощает в себе любовь и чувства лирического субъекта.

Как в голодный безлунный час  
Ты беги, разлучница, прочь –  
Обернется *огнём* мой князь.  
Вспыхнут порохом дом и лес,  
А дорога ему – в мой край.  
Как затлеет подол небес,  
Всю, как есть, меня забирай!

Огонь чаще всего ассоциируется с солнцем, «в древних и примитивных культурах огню поклонялись как самому богу, а позже – как символу божественной силы. <...> Огонь – земное воплощение солнца, поэтому он во многом разделял его символику» [5, с. 246].

В альбоме ещё в нескольких песнях встречается мотив солнца, например, в значении света, добра и защиты в песне «Белая кошка»:

Обернусь я белой птицей  
Да в окошко улечу,  
Чтобы в ясно небо взвиться  
К *солнца* яркому лучу.

Либо как знак силы, непредсказуемости и опасности в песне «Травушка»:

*Солнце* взойдёт в *огне*,  
Позовёт в дорогу далече,  
<...>  
Сколько раз я видела пожар-пепелище,  
Сколько я ночей сна не знала.

Еще одним важным мифологическим мотивом, появляющимся в нескольких песнях, является вода (встречаются такие семы, как море, волна, океан).

Чаще всего вода несёт в себе значение мудрости, чистоты, правды и перерождения (в воде часто проводили обряды очищения и инициации). Одновременно с этим, в некоторых культурах мотив воды несёт в себе некие магические свойства, тайные знания, колдовские ритуалы.

Вода (в данном случае море) – «образ матери, даже более важный, чем земля, но кроме того – символ превращения и возрождения» [5, с. 228]. В песнях «Мельницы» вода скорее имеет негативные коннотации, так как оказывается связана со смертью. Например, в песне «Травушка» лирическая героиня хочет умереть, бросившись в реку:

Речка, моя сестра,  
Примет и укроет волною,  
Будет ко мне добра,  
Разлучит навечно с бедою.

Мотив смерти в воде – частотный мотив в мифологии и фольклоре. Но здесь мотив реки не несёт в себе агрессивности, скорее имеет значение перерождения.

В песне «Ай, волна» сохраняется мотив смерти в воде (в море).

Ай, теперь знаю, что к другим ветра,  
Как язык костра прилетали шутя.  
Бездетная я...  
Ай, волна, ай...  
<...>  
Возьми волна, прими волна!  
Волна – прими меня...

В мифах встречается мотив моря, реки или озера как границы между миром живых и миром мёртвых; поэтому, наверное, в фольклоре мотив смерти в воде, то есть пересечение границы между мирами, столь часто повторяется.

В песне «Сказка о Дьяволе» мотив моря имеет значение путешествия, дороги, в которой заблудился лирический субъект.

Перепутал я небо с водою,  
Я уплыл за свою бедою.  
<...>  
Не найдёшь тех широт на картах,  
Где пропал я с верной командой.

Часто в разных мифах море рассматривается, как грозное, опасное и непредсказуемое место, в котором обитают морские чудовища. Мотив



дальнего плавания и потери/разлуки в море встречается во многих мифологиях. В песне же ещё причиной этого могли стать происки Дьявола, который занял место героя.

Жил однажды на свете Дьявол.  
По *морям-океанам* плавал.  
<...>  
Он приходит с ночным приливом,  
У него весло из оливы.  
<...>  
Принял Дьявол моё обличье,  
Не найдешь и пяти отличий.

Как уже упоминалось выше, мотив воды может иметь значение, связанное с магией, тайными знаниями, прорицаниями. В песне «Ворожи» мотив воды выступает как раз в таком значении.

Я на воду ворожу –  
О тебе хочу узнать.  
Словно в *зеркало* гляжу –  
Ворожить – не колдовать.  
<...>  
Ты, *вода*, моя водица,  
Обо всём мне расскажи.

Здесь мы видим, что мотив воды связывается с мотивом зеркала. Вода, как зеркальная гладь, отражает сверхъестественный мир. Мотив зеркала несёт в себе значение правдивости, предсказания; зеркало ничего не может утаить. Оно ассоциируется со светом, и поэтому темные сущности не могут отражаться в нём. В зеркале и воде можно увидеть своё будущее, так как они связаны с потусторонним миром и могут отражать будущее и прошлое, так же как настоящее.

Таким образом, можно отметить, что в песнях альбома «Зов крови» наиболее частотными являются следующие мифологические мотивы:

- амбивалентные мотивы луны и солнца, как мотивы, которые в одних случаях противостоят друг другу, а в других – дополняют. Они сохраняют те значения, которые обрели в различных мифах, тем самым привнося в тексты сюжетные элементы этих мифов и восприятие песен через призму мифологического мышления;

- мотив воды, который проявляется в текстах с помощью нескольких сем, таких как море, океан, волна. Он также сохраняет своё первичное значение, но чаще имеет значение связи со сверхъестественным и загробным миром;

- повторяющимся мотивом, связанным с мотивами солнца и воды, является мотив дракона/змея. В большей степени этот мотив несёт в себе значение древней мудрости и непостижимой силы.

Перечисленные мотивы связываются друг с другом в контексте одной песни, например, как мотив солнца и мотив дракона. Разные на первый взгляд мотивы, такие как солнце и вода, соединяются в текстах через мотивы луны и дракона, которые имеют отношение и к тому и к другому понятию. Таким образом, мифологические мотивы в контексте целого альбома соединяются в единую систему.

В итоге мы можем сказать, что в альбоме «Зов крови» группы «Мельница» встречаются разные мифологические мотивы, которые создают единую систему мотивов, влияя друг на друга как внутри одной песни, так и в контексте всего альбома. Эти мотивы в целом сохраняют своё первостепенное (архетипическое) значение в текстах, дополняя значения друг друга.

#### **Литература**

1. *Левкиевская Е.* Мифы русского народа [Текст] / Е. Левкиевская – М.: АСТ, 2010. – 526 с.
2. Мифологический словарь [Текст] / Под ред. Е. М. Мелетинского – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Текст] / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – Т. 1. – 671 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Текст] / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – 719 с.
5. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. [Текст] / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М.: Издательство ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

УДК 785.16:821.161.1-192(Жуков Г.)  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-8,453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.82.09

**В. А. ГАВРИКОВ**

Брянск

**«РОК-БАРД» ГЕННАДИЙ ЖУКОВ  
В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ РОК-КРИТИКИ**

*Аннотация:* Статья посвящена состоянию российской рок-критики. Предлагается рейтинг ведущих рок-поэтов с точки зрения литературной художественности. Говорится о творчестве Геннадия Жукова – одного из лучших, по мнению автора, поэтов русского рока.

*Ключевые слова:* российская рок-критика, песенная поэзия, русская рок-поэзия, рейтинг рок-поэтов, Геннадий Жуков.

*Сведения об авторе:* Гавриков Виталий Александрович, доктор филологических наук, доцент кафедры менеджмента, государственного и муниципального управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Брянский филиал.

*Контакты:* 241050, г. Брянск, ул. Горького, 18; yarosvett@mail.ru

**V. A. GAVRIKOV**

Bryansk

**«ROCK-BARD» GENNADY ZHUKOV  
IN THE MIRROR OF RUSSIAN ROCK-CRITICISM**

*Abstract:* The article is devoted to Russian rock-criticism. In the work is suggested rating of the leading rock-poets from the literary artistry and offered review the oeuvre Gennady Zhukov – one of the best, in authors opinion, poets of the Russian rock.

*Key words:* Russian rock-criticism, singing poetry, Russian rock, rating of the leading rock-poets, Gennady Zhukov.

*About the author:* Gavrikov Vitaly Alexandrovich, Doctor of Philology, Docent of the Bryansk branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Department of Management, State and Municipal Management.

Человеческое мышление, а особенно мышление ученого, иерархично: нам всё хочется разложить по полочкам, оценить, составить рейтинг. Особенно если речь идёт о поэтах, да ещё и небезразличным нам поэтах. Вот в «большой литературе» всё более-менее ясно: первый – традиционно – Пушкин. В позапрошлом веке главные – Лермонтов, Тютчев, Некрасов.

Со следующим веком несколько сложнее: став Серебряным, он подарил русской литературе с десятков имён, в отношении к которым эпитет «гениальный» («гениальная») не выглядит таким уж экстремальным. Продолжать можно и далее... Главное – существует большая и серьёзная традиция критической оценки сделанного русскими поэтами, стихотворцами и версификаторами – пишущими «бумажные стихи».

А вот в русском роке или шире – в русской песенной поэзии, центрами которой являются рок-поэзия и авторская песня – литературно-критическое направление не развито. Особенно плачевным в этой связи мне кажется состояние рок-критики. Да, в сети есть несколько сайтов, типа «Нашего неформата», пытающихся увидеть в сиюминутных рок-«вещах» какую-то перспективу. Есть журналы о рок-музыке, есть несколько известных «рок-критиков» (типа Липницкого или Троицкого), но нет полноценной критической школы, сопоставимой в масштабах с разросшимся ныне роководением (рокологией).

Считается, что научное изучение должно идти после всестороннего критического. Однако из-за того, что рок казался представителям «академических вершин» явлением маргинальным, не было импульса к его продвижению в сферу «толстых журналов». Не было и академической критики. По сути, рок-поэзия во всех её «метапроявлениях» варила сама в себе. То есть это был какой-то взгляд изнутри, взгляд слишком пристрастный, не всегда профессиональный. Да, определенная иерархия была сформирована, авторитеты выявлены, но всё равно перед учёным, занимающимся роком, нет полной картины литературных авторитетов. Зато есть популярные авторы, типа СашБаша или Шнура.

В этой связи очень показательным был опрос «Десять лучших современных поэтов» среди ста ведущих литературоведов, маститых критиков, «бумажных» литературных авторов. Среди сотен упомянутых творцов лишь несколько раз промелькнули имена Летова, Гребенщикова и Земфиры. И всё. Академическая среда не хочет знать ни «барда», ни русского рока, притом что имена Шевчука, Гребенщикова, Васильева («Сплин») известны всем, а вот выигравшего этот «конкурс бумажных авторов» Гандлевского – только специалистам. Я ни в коем случае не считаю Сергея Марковича хуже, но мне обидно за поющих...

Зачем нужна эта песенная иерархия? - спросят меня. Мол, почему я не имею права писать о том, кто мне нравится? Люблю я, например, «Зверей» и «Смысловые галлюцинации», кто мне запретит написать о них научную статью? Конечно, никто не запретит. Никто не запрещал же литературоведам интересоваться наследием графа Хвостова. Однако мучительно пытаюсь отстоять поэтическую состоятельность русского рока и при этом смешивая зёрна и плевелы, мы даём поводы нашим оппонентам ещё и ещё раз «кусать», а то и глумиться над поэзией русского рока (в котором и «непоэзии», конечно, тоже хватает).

Но кто будет заниматься действительно серьёзной, скажем так, «академической» рок-критикой? И на какой площадке она может существовать? На первый вопрос ответить относительно просто: учёные, немало сил посвятившие научному изучению рок-поэзии, и могут выступить в качестве «оценщиков». Раз уж специалисты извне не интересуются феноменом. По крайней мере, у рокологов есть инструментарий, есть общее понимание литературного процесса, в конце концов, они могут разговаривать с высокой академической средой на её языке.

Что же касается площадки – не знаю. Можно делать вылазки на «чужую территорию», что непросто, можно на базе, например, того же «Текста и контекста». Хорошо бы иметь специальное издание, по типу «толстого журнала», войти в ЖЗ... словом, пытаться пробить эту «скорлупу» молчания и отторжения. Но здесь нужны ресурсы: временные, человеческие, финансовые и т.д.

В качестве первого подступа к «академической рок-критике» попробую предложить своё видение «литературного блока» внутри российской рок-поэзии. Понятно, что не всегда просто определить – рокер перед нами или нет. Арбенин, Арефьева, Дркин, Непомнящий, Теуникова – к какому «течению» их отнести? Эту проблему я оставляю за скобками, считая, что если у автора есть элементы рок-эстетики, то он может всё-таки быть включенным в парадигму...

Ещё одна оговорка. В моем «рейтинге» будут учтены только, скажем так, «литературно ориентированные» авторы. Хотя понятно, что песенная поэзия – гораздо сложнее такого однобокого подхода. Например, то, что делает Пётр Мамонов, даже в аудиоформате, мне кажется действительно высоким искусством, необычным и, наверное, неповторимым его фактом. Но литературы как таковой здесь нет. Поэтому Мамонова и прочее «подобное» оставляем за скобками.

Итак, «рейтинг»:

### 1. АЛЕКСАНДР БАШЛАЧЁВ

Удивительно единодушные русских рокеров (от БГ до Егора Летова) в том, что именно Башлачёв – непререкаемый поэтический лидер русского рока. Признают это и рок-учёные, и даже «внешние» постепенно признают. Башлачёв есть Башлачёв.

### 2. ЮРИЙ ШЕВЧУК

После мучительных сомнений вторым был выбран именно он благодаря ряду поэтических взлётов, в частности, программам «Чёрный пёс Петербург» и «Единочество» (ч. 1, 2). В одной из частных бесед с весьма авторитетным филологом я с удивлением обнаружил, что и он Шевчука считает вторым, правда, формулировка была жёстче: Юрий Юлианович назван был «одним из двух поэтов русского рока».

### 3. ГЕННАДИЙ ЖУКОВ

Поэту отказано во втором месте, пожалуй, только из-за отсутствия широкого общественного признания. Слишком специфическая лирика, о чём – ниже.

#### 4. КОНСТАНТИН АРБЕНИН

На мой взгляд, поэтически очень одарённый автор, который, как мне кажется, заслуживает большего внимания со стороны рокологов.

#### 5. БОРИС ГРЕБЕНЩИКОВ

По «совокупности авторитета» – и среди своих, и среди «внешних» – БГ, конечно, лидер русского рока. Однако то, что он делает, имеет достаточно сильную привязку к музыкальному и исполнительскому началам...

Субъективно, однако откровенно. Из авторов, чьим творчеством можно «заклинать» не- и даже анти- рокологов, эти пятеро мне видятся наиболее перспективными. И лишь один из них может быть отнесён к «литературе» потаённой, вообще роководением не освоенной.

Биографию Геннадия Жукова можно найти в сети, поэтому я на жизненных коллизиях этого автора останавливаться не буду. Что касается творчества, то в стихах «рок-барда» (таково самоназвание поэта) прослеживается одна, как мне кажется, магистральная линия, которую можно было бы выразить тютчевской формулой: «моя душа – элизиум теней». Когда слушаешь Жукова, складывается впечатление, что путь, человечеством пройденный от классического язычества к христианству, у поэта инвертирован. Перед нами песни древнего грека, каким-то образом узревшего современную цивилизацию и пытающегося её «высказать» в понятных его архаическому уму образах. Неспешное летейское пространство; восторг, обретённый в эсхатологическом ужасе; коловращающиеся и погибающие миры; «великая тьма» и великая пустота – такие картинки возникают у меня, когда я пытаюсь охватить наследие рок-барда одним ассоциативным усилием. Мои коллеги-филологи, в частности, рокологи, да и вообще знакомые поклонники русского рока слушать Жукова не могут. Ни один! Признают поэтический талант, но – «не моя эстетика». Я так и не нашёл среди своих единомышленников человека, который мог бы выдержать энергетику Геннадия Викторовича. Что также заслуживает отдельного удивления...

Есть у поэта вещи весьма суггестивные, психоделические, маленькие семантические взрывы. Например, я не знаю более мощной и проникающей вещи о смерти, чем жуковская песня «На обходе ему промолчали врачи...». По мне, Летов с его «Прыг-скоками» – лишь «игра в самолётики под кроватью» по сравнению с этими экзистенциальными глубинами.

Помимо смерти, важная тема – «поэт и поэзия». Здесь программными я бы назвал «Речитатив о ночном выпасе», «Речитатив для флейты», «Письма из города. Гений».

Немало песен о женщинах, о самых разных: «пропавших»: «Попутчица» («За Доном, за долгою степью сквозит синева...» - по первой строке);

любимых: «Я помню там в каком-то там былом...», «Быстрые сны»; брошенных: «Романс для Анны»...

Есть неотмирные, философские вещи, есть в какой-то мере «на злобу дня», но все они видятся через метафизическую призму...

Я думаю, чтобы понять, кто такой Жуков, достаточно будет и этих нескольких песен; но я призываю всё-таки слушать, а не читать, несмотря на то, что завершаю печатным фрагментом – стихотворение о гении («Письма из города. Гений»):

... Так осень, пока не вышел срок -  
Не отросло, в пушистых завитушках,  
Перо. Он будет возлежать в подушках  
Крылом в тюфяк, зубами в потолок.  
Он будет хлопать ночи напролет  
Гундосыми слюнявками слогами,  
Он к «лю» и к «ля» дизель подберёт  
И вытрет стенку квелыми ногами.  
Так три пройдёт, и тридцать лет пройдёт,  
И выйдет срок: он соплю подберёт,  
И пустит слюни, и в восторг придёт,  
Когда войдёт - в заштопанном и сиром -  
Любовь его и утку поднесёт,  
И удалится клокотать сортиром...

И - подавившись собственным клистиром -  
Он - в простыне запутавшись - умрёт,  
Избранник века - полный идиот -  
В гармонии с собой и с этим миром.

УДК 785.16:821.161.2-192  
ББК Щ318.5+Щ33(4Укр)64-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.09.91

**А. С. НАДЕН**

Горловка

## **ПОЭЗИЯ, ОПАЛЁННАЯ ВОЙНОЙ (ОБЗОР РОК-ПОЭЗИИ ДОНБАССА)**

*Аннотация:* Статья посвящена рок-поэзии Донбасса (ДНР) периода АТО. В статье освещается восприятие рок-поэтами происходящего в сложный исторический период.

*Ключевые слова:* Донбасс, гимн, самоидентификация, абстракция, рок-поэзия.

*Сведения об авторе:* Наден Анна Станиславовна, лаборант компьютерного класса Горловского педагогического института иностранных языков.

*Контакты:* Украина, Донецкая обл., г. Горловка, ул. Рудакова, 22, eos-anna@mail.ru

**A. S. NADEN**

Gorlovka

## **POETRY, SCORCHED BY WAR (REVIEW ROCK-POETRY OF DONBASS)**

*Abstract:* The article is devoted rock-poetry of Donbass (DPR) period ATO. The article highlights rock-poets' perception of what is happening in a difficult historical period.

*Key words:* Donbass, anthem, identity, abstraction, rock-poetry.

*About the author:* Naden Anna Stanislavovna, Computer Class Assistant at Donbass State pedagogical University.

На четвертом курсе института я писала курсовую работу «Песни о войне в творчестве Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича». Тогда эта тема казалась почти классической и такой далёкой. Сегодня, когда война разворачивается, без преувеличений, за окном, тема оживает.

Оживает и живёт в творчестве рок-поэтов, как тех, кто остался в мятежной ДНР, так и тех, кто покинул её пределы. Пожалуй, наиболее популярным исполнителем в данный момент является Салим Салкин, известный как автор гимна ДНР. Группа «День Триффилов» имеет солидный музыкальный стаж и позиционирует себя как социальный панк-рок. И воистину, самые острые социальные проблемы постоянно освещаются в текстах группы [8]. Остаться в стороне от потрясений, постигших наш край, они просто не могли. Как отметил фронтмен группы в одном из интервью: «Мы не знали чем помочь, вое-



вать не умеем <...> Сделали марш, в народ пошло, дух поднимает» [1]. Гимн ДНР не является оригинальным текстом группы, это кавер-версия неизвестного исполнителя 60-х, получившая второе рождение. Собственные же тексты «Дня Триффидов» («Прощание с Украиной», «Приказ “дожить да расцвета”», «Ответка» и др.) более остры и даже в какой-то мере агрессивны.

Так, в песне «Ответка» автор припоминает «противнику» всё пережитое горе:

Мы не зря в окопах мёрзли и нам нечего терять  
Подвози подарки, батяка - великих укров поздравлять  
Спивитчизникам расскажем, что сюда не надо приходить  
Ща немного перекурим и дадим им прикурить  
Их учитель по истории позабыл предупредить  
Не знала нечисть та что русских невозможно победить  
За невыученные уроки и за парня за того  
За того и за другого и за деда моего  
Ответка! Будет вам ответка!  
Будет дискотека, будет и хардрок!  
Ответка! Только ходим мы в разведку  
Будет вам и белка, будет и свисток!

Мы напомним некорректно за Иловайск и про Шахтёрск  
За Первомайск, Луганск и Счастье и ещё за Краматорск  
За Горловку дадим особо на орехи и на чай  
За Никишино пропишем и за Славянск получай!  
За растерзанные судьбы, за расстрелянных детей  
За украденное счастье, за отцов и матерей  
За голод и разруху самых лучших городов  
За девчонок самых лучших и за наших пацанов  
Ответка! Будет вам ответка!  
Будет вам Одесса! Будет вам Донецк!  
Ответка! Будет вам ответка!  
Трохи почекайте и будет вам<sup>1</sup> [2]

Двигаясь дальше по тексту, мы найдём вполне оптимистические прогнозы: «Как заходили наши деды - мы обязательно придём / В Киев, Харьков, Львов, Одессу и к Обаме “на приём”» [2]. В песне переданы основы мировоззрения тех, кто воспринял республику: неприязнь к господствующей на Украине идеологии, самоидентификация «я - русский, православный», понимание данного этапа истории, как продолжения битвы против фашизма.

Стоит обратить внимание на способ воспроизведения времени и места действия в текстах. По этому критерию песни можно разделить на две группы: одни авторы предпочитают конкретику, их лирический герой живёт в реальности, другим ближе иносказание, отвлечённость, уход в другую реальность или же другое время.

---

<sup>1</sup> Сохранена орфография автора.

Помимо «Дня Триффидов» ярким представителем первой группы является молодой горловский коллектив «Просто». По настроению тексты фронтмена группы близки текстам Салкина. События в художественном пространстве разворачиваются от первых митингов в песне «Тотальный Пи» через осознание невозврата в «Посты, посты» к жизнеутверждающему итогу в «Опустевшем Донбассе»:

Но не время сдаваться, мы ещё поживём.  
Ещё в нашем караю будет детский звон.

Я верю в жизнь! Скажи мне, друг.  
Пусть не молкает сердца стук.  
Я верю в жизнь! Скажи мне, друг.  
Пусть не молкает сердца стук. [6]

А вот «Зимний альбом» группы «Где?» - это совсем другая история. Произведения данного коллектива - это всегда живопись, живопись музыкой, живопись словом. Всё очень обычно и просто, мистически странно и филологически тонко. «Вечер смешал у моста полустертые лица» [7], сон и явь, реальность и фантазию. Знакомые силуэты города расплываются, выплёскиваются на берег фонтана какими-то странными формами не то жизни, не то смерти. Книжные герои бродят по совсем не книжным улицам. Кажется, вот-вот терриконы превратятся в вулканы, а возможно, там где-то путь в царство Аида. Памятники оживают, а пророки оказываются пустышками. Память стирает всё ненужное, остаётся магия Нового Года, любовь, трамваи, проспекты и «старый шахтёр с неизменною лампой в руке»<sup>1</sup>. Всё на своих местах, а годы идут, годы идут.

Но вдруг происходит резкий перелом. «Учитель больше не хочет учить» [7] и «De Profundis» [7] уже не та. В привычный мир вплёскивается что-то новое. Аллюзии расплываются в улыбке, бабушка ждёт в воскресенье пирожки и портвейн, церковный хор продолжает петь, на камне у дороги проступают малопонятные за пределами горловского мира письмена. Инженера<sup>2</sup> трудно узнать, зато Дуброва<sup>3</sup> легко. Шекспир, Байрон, Артём, Дрантя возникают то там, то тут, ведь «ад закрыт на евроремонт, а рай – на переучёт» [7]. А виной всему, кажется, «Штука», прилетевшая из бесконечности и разделившая всё на «до» и «после».

Прилетела штука  
и упала на пол.  
В паутине смысла  
оборвалась нить.  
Раньше я без штуки  
жил себе, не плакал,

---

<sup>1</sup> Статуя шахтёра у художественного музея Горловки.

<sup>2</sup> Петр Горлов – основатель Горловки, горный инженер.

<sup>3</sup> Фронтмен рок-группы «ЛихоЛесье».

А теперь со штукой  
мне придётся жить. [7]

Никому не ведомо, что это за Штука и каково её назначение, но с ней теперь необходимо считаться и смириться. Остаётся загадкой, то ли это сама Штука несёт в себе заряд, изменивший обычный порядок вещей, заряд сомнений и противоречий, то ли в городе танцующих домов и без Штуки что-нибудь такое приключилось бы. А возможно, Штуки и нет вовсе, раз названия у неё нет и нет смысла. А возможно, завтра придёт Дед Мороз, расколдует Штуку и из неё вырастут одуванчики. Всё возможно, пока есть в этом городе любовь.

Психологизм альбома замечателен. Когда город, живущий по своим давно прописанным законам, превращается в место военных действий, сознание каждого его жителя меняется, знакомые с детства вещи, места, памятники обретают новый смысл. В то же время происходящее не поддается осмыслению и пониманию, всё кажется театром абсурда. Каждый задаёт себе вопросы: почему это случилось? И почему это случилось именно с нами? Ответ, возможно, кроется в исконной «самости» Донбасса, в его истории и ментальности жителей.

«Самость» эта очерчена в песне «PLOTNIK82»<sup>1</sup> «Архипелаг-Донбасс», написанной ещё несколько лет назад. А вот пейзажи военного Донбасса могли бы стать декорациями к его «Сталкеру». «Родины нет во мне» – философское осмысление происходящего, где на фоне извечной борьбы «патриотов», которые «обличают / убивают / хоронят других», «кто-то пьёт своё пиво и доволен вполне», и «стать одним из них» – это личный выбор каждого, ведь «свобода – это козырь у меня в рукаве» [3]. Ощущение абсурда происходящего углубляется в композиции «Из этой страны», где из фантазмагории бытия:

Бежали вдогонку за солнцем,  
Всё катится за горизонт.  
И дети жгут себя, мешая магний-стронций,  
И дети так спешат уйти на фронт

вырывается отчаянный крик лирического героя: «Выведи меня из этого запоя или выгони из этой страны» [3].

Метафизическое бегство в прошлое предпринимает группа «Граница» в своём альбоме «Знамя цвета ночи». Песни альбома, авторство которых принадлежит отчасти известным фигурам махновщины, уносят нас во времена гражданской войны начала XX века, русскоязычные песни сплетаются с песнями на украинском языке, как степные травы, создавая неповторимый колорит края:

Ой, ти батьку степ,

---

<sup>1</sup> Сольный проект фронтмена группы «ЛихоЛесье» Д. Дуброва.

Степ широкий,  
Поговоримо із тобою.  
Молоді мої, буйні роки,  
Та й спливли за водою.  
Молоді мої, буйні роки,  
Та й спливли за водою [5].

Другие песни являются народными или стилизованы под них. Так, композиция «Ой, у полі жито» написана на мотив украинской народной песни, с тем отличием, что в народном варианте разыгрывается любовная драма, а в варианте «Границы» – историческая. «Козаченька вбито», но оплакивать его выходят не три обманутые им девушки, а «мила», сестра и мать.

В заключение хотелось бы отметить ещё одного интересного исполнителя, это Тим Талер со своими инструментальными композициями: «Блокпост», «Подвал», «Перемирие» [4]. Тревога, переданная в первых двух произведениях, несколько утихает в последнем, но лишь утихает, ожидание внезапного нарушения хрупкого мира остаётся, остаётся и ощущение опасности и неопределённости.

#### Литература

1. Интервью с Салимом Салкиным [Электронный ресурс]: Видео. – Режим доступа: [https://vk.com/club11851307?z=video-11851307\\_170366037%2F0234bf1f68346d0d98](https://vk.com/club11851307?z=video-11851307_170366037%2F0234bf1f68346d0d98) (дата обращения: 26.04.2015).
2. Сайт группы «День Триффидов» [Электронный ресурс]: Видео, аудио, фото, электронный текст. – Режим доступа: <http://dentriffidov.su> (дата обращения: 26.04.2015).
3. Сайт группы «ЛихоЛесье» [Электронный ресурс]: Видео, аудио, фото, электронный текст – Режим доступа: <http://liholesie.ru> (дата обращения: 26.04.2015).
4. Сайт проекта «Тим Талер» [Электронный ресурс]: Видео, аудио, фото, электронный текст. – Режим доступа: <http://timtaler.su> (дата обращения: 26.04.2015).
5. Страница группы «Граница» [Электронный ресурс]: Видео, аудио, фото, электронный текст. – Режим доступа: <https://granitsa2012.kroogi.com/> (дата обращения: 26.04.2015).
6. Страница группы «Просто» [Электронный ресурс]: Видео, аудио, фото, электронный текст. – Режим доступа: <https://vk.com/club21118138> (дата обращения: 26.04.2015).
7. Тексты песен «Зимнего альбома» [Электронный ресурс]: Электронный текст. – Режим доступа: <http://gdgroup.narod.ru/winter> (дата обращения: 26.04.2015).
8. *Шемахова А. С.* Современная рок-поэзия восточной Украины [Текст] / А. С. Шемахова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 117-121.

УДК 785.16:811.111-192  
ББК Щ318.5+Щ33(4Вел)6-453+Щ33(7Сое)6-453  
Код ВАК 10.01.03  
ГРНТИ 17.07.25

**И. В. КУМИЧЁВ**

Калининград

**МУЗЫКА И «ВЕРБАЛЬНАЯ МУЗЫКА»  
В РОК-ПЕСНЯХ США И ВЕЛИКОБРИТАНИИ:  
АКТУАЛЬНОСТЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ**

*Аннотация:* В статье исследуются формы взаимоотношений музыки и вербального субтекста, темой и/или референтом которого является «музыка», в западном рок-искусстве. Рассматривается проблема семантизации музыкального субтекста. В поле данного исследования выявляется актуальность романтической концепции музыки (музыкального мифа) и углубляется представление о важности романтического дискурса для рок-искусства. Делается вывод о стоящем за определённой формой семантизации музыки онтологическом притязании.

*Ключевые слова:* рок-искусство, вербальная музыка, семантизация музыки, музыкальный миф, романтизм.

*Сведения об авторе:* Кумичёв Игорь Владиславович, кандидат филологических наук.

*Контакты:* ikumichev@gmail.com

**I. V. KUMICHEV**

Kaliningrad

**MUSIC AND VERBAL MUSIC IN ROCK SONGS  
OF THE USA AND UK:  
RELEVANCE OF ROMANTIC ONTOLOGY**

*Abstract.* The article researches the forms of relationship between music and verbal subtext in the West rock art. Verbal subtext has «music» as it's theme and referent. The research considers the problem of semantisation of musical subtext. This research reveals the relevance of romantic concept of music (Mythos Musik) and gives a deeper understanding of importance of romantic discourse in rock art. The inquiry comes to conclusion about ontological claims cause certain form of semantisation of music.

*Key words:* rock art, verbal music, semantisation of music, Mythos Musik, romantic.

*About the author:* Kumichev Igor Vladislavovich.

Ряд общих для рок-искусства и романтизма типологических черт, выявленных исследователями (см., например: [2; 4; 7; 15])<sup>1</sup>, позволяет пред-

положить глубокую внутреннюю близость этих художественных феноменов. Собственно, решительный вывод об этой близости уже был сделан в работе Е.А. Козицкой [4], где, в частности, подчёркивается, что «хронологически первой и очень существенной для рока «антитрадицией» был, конечно, *романтизм*, в истоках которого – яростный бунт против устоявшихся философско-эстетических представлений и/или противостояние им в форме эскепизма» [4, с. 171]. Представляется справедливым отметить, что «Буря и натиск», который совершенно правомерно было бы назвать этими самыми «истоками» и который действительно характеризуется перманентным бунтом против Просвещения (в первую очередь, против художественных и общемировоззренческих основ, а не философских представлений), не покрывает сущности романтического. Романтизм несводим к бунту и бегству от реальности, эти аспекты находятся на периферии романтического мировосприятия, «ядро» которого занимает романтическая онтология, основанная на особом восприятии природы, которое в первую очередь характеризуется категорией *томления*. Состояние томления, по определению В. И. Грешных, это «выражение тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это <...> осознание трагизма своего индивидуального, своего я, своего личного, индивидуального одиночества» [1, с. 54]. Томление как жажда деперсонализации в единении с миром природы<sup>2</sup> связывается в романтизме прежде всего с музыкальным опытом.

Именно концепция музыки, чуть ли не исключенной Кантом из сонма «изящных искусств» [3, с. 259] и затем возведённой на вершину романтического пантеона, является основой онтологии романтизма (см., например [17; 18; 21; 22]). Эта концепция базируется на слиянии пифагореизма и спинозизма, пропущенном через призму эстетики автономии<sup>3</sup>. Иными словами, романтики воспринимают музыку как непосредственную эманацию природной гармонии (или саму эту гармонию), находящуюся в соответствии с телесной и душевной конституцией человека, но скрытую от него и доступную только гению, который посредством художественной формы (метафорика «эоловой арфы») придаёт ей интересубъективность. Музыка, как первичная субстанция природы, связывается в представлении романтиков с преодолением профанного времени, погружением в воскрешенное вневременное детство [18, р. 36-138; 21, р. 115;], возвращением в мистическую прародину [27, р. 35-39]. Она связана с инфантильностью, мистична, душа поэта – это только медиум, эолова арфа, на которой играет нечто, что превышает, что вне его – поэтому в музыке всегда звучит *чужой* голос. Интересубъективность музыки граничит с десубъективизацией, каковая, с одной

---

<sup>1</sup> Многое сказанное в этих работах о русском роке характерно и для западного.

<sup>2</sup> Здесь наблюдается двойственность романтизма, который, следуя Спинозе, признаёт человеческие тело и дух частью природы [11, с. 514] (ср.: [10, с. 106]) и вместе с тем страдает от невозможности действительного и окончательного единения с природой – и боится этого [5, с. 31-32].

<sup>3</sup> Обнаруженное К. Дальхаузом у К. Ф. Морица «обращение пифагореизма в контексте творческой и автономной эстетики времени Гёте» [17, р. 34] может считаться актуальным для романтизма в целом. Про рецепцию пифагореизма в романтизме см. [21, р. 54-63].

стороны, является целью романтика, с другой, внушает ему страх перед «меняющимися таинственными энергиями» [5, с. 32].

Важнейшая предпосылка своеобразного романтического музыкального мифа – эстетика единства, дающая искусствам общие критерии и легитимирующая их взаимодополнительность, при этом музыка, как чуждая не только понятию, но и подражанию, как символическое, потенциальное единство бесконечного в конечном (Шеллинг [13, с. 195], см. также [13, с. 192-193]), занимает главенствующее положение: к нему стремятся все искусства, прежде всего, поэзия. Это любопытный момент, поскольку концепция музыки как «романтичнее всего из искусств» была, по большому счету, создана литераторами, и её создатели видели свой путь не в том, чтобы перепрыгнуть пропасть между логосом и мелосом, став музыкантами, а в том, чтобы возвести мост от языка к музыке – посредством языка. Собственно, именно с изучения романтизма (и творчества Гёте, чья концепция музыки предвосхищает романтизм) и его позднейших изводов литературоведение начинает серьёзно заниматься проблемой музыки. Стивен Пол Шер указывает три аспекта «присутствия» музыки в литературе: 1) словесная музыка (Wortmusik), то есть актуализация звуковой и ритмической сущности слов, 2) музыкальные формы и структурные параллели – например, сонатная или симфоническая форма литературного произведения, 3) вербальная музыка (verbal music) [24, р. 14], которую исследователь определяет так: «любое представление в литературном тексте существующей или фиктивной музыкальной композиции: любой поэтический текст, который содержит музыкальный фрагмент в качестве своей «темы»» [25, р. 8]. Пиа-Элизабет Лойшнер, конкретизируя концепцию Шера, предлагает наряду с verbal music понятие «текстуальная музыкальность» (textuelle Musikalität) – характеристику текста, способного, помимо описания музыки, на активное воздействие на реципиента, «словно подражая музыке» [21, р. 202]. Подход с позиции воспринимающего сознания (или механизмов восприятия, имплицитированных в тексте) приводит исследовательницу к семиотической теории Ч. С. Пирса, в частности, его триадической структуре знака как *процесса семиозиса* (см., например, [9]). «Текстуальная песенность» (textuelle Liedhaftigkeit) возникает, если пение или вокальная музыка присутствует в литературном произведении в качестве интерпретанты<sup>1</sup>, тогда как в вокальной музыке язык участвует как означающее и означаемое одновременно (здесь Лойшнер вместо пирсовых терминов репрезентантен и (динамический) объект использует традицион-

---

<sup>1</sup> «“Знак обращён к кому-то, т.е. производит в сознании этого человека эквивалентный знак или, возможно, ещё более развитый знак. Знак, который он производит, я называю интерпретантой первого знака” (CP 2.228)» [9, с. 14]. Так как Пирс дает множество определений интерпретанты, то представляется уместным привести также следующее (перевод возможен крайне приблизительный): «Изображение [символическая репрезентация], каковое изображает [представляет], что нечто является изображением чего-то другого, благодаря чему оно и является изображением» [23, р. 111].

ную с Соссюра терминологию) и референциализирует музыкальные структуры, в то время как музыка овнешняет звуковой компонент литературы в едином акустическом феномене [21, р. 40-41]. Это значит, что в чисто литературном тексте должен быть некий «сигнал» к тому, чтобы воспринимать его музыкально, что и явится условием его особой «музыкальной» действительности, тогда как в вокальной музыке процесс семиозиса приближается к чистому воплощению. Как мы увидим далее, в вокальной рок-музыке это не всегда так, и «текстуальная музыкальность», учреждающая «музыку» в качестве интерпретанты, может быть актуальной и для звучащего вокального произведения, поскольку особое воздействие вокальной музыки также может задаваться семантически, «музыка» и в звучащем произведении может быть задана при помощи дискурсных средств в качестве интерпретанты. Как раз здесь отчётливо обнаруживается актуальность романтического дискурса для рок-искусства, которое в период своего расцвета в 60-е – 70-е годы вдруг являет тенденцию к представлению музыки в качестве референта, не равного звучащему музыкальному субтексту. При этом также оказывается заметной важность для рока важнейших положений романтического музыкального мифа.

По отношению семантики вербального субтекста к субтексту музыкальному рок-искусство США и Великобритании можно более-менее чётко разделить на две фазы: 50-е – первая половина 60-х и период со второй половины 60-х (нас здесь в первую очередь будет интересовать так называемый «классический» период арт-рока и его ответвлений – конец 60-х – 70-е [12, с. 100]). Первый этап характеризуется полной, практически синкретической согласованностью вербальной семантики и музыки. Вербальная музыка целиком обращена к звучащей музыке, текст говорит непосредственно о *той* музыке, которая его сопровождает, либо же, в отдельных случаях (когда герой не Я-протагонист), он её референциализирует – но, во-первых, именно *её*, во-вторых, исключительно в функциях, не выходящих за рамки концертной ситуации, не создающих или практически не создающих дополнительных интерпретант: исполнение, звучание, танец, коллективный танец и коллективное слушание. В своего рода рок-н-рольном гимне совместного авторства Джимми ДеНайта и Макса Фрийдмана «Rock Around The Clock» (1952), самая известная интерпретация которой принадлежит Билу Хейли (1954), поётся о рок-н-ролле<sup>1</sup> под рок-н-ролл. Основное содержание вербального субтекста – безудержный танец – полностью согласуется с музыкой, которая, как подтверждает музыковед, историк и социолог музыки Петер Вике, целиком и полностью нацелена на телесное движение [28, р. 71], и соответствует концертной ситуации.

Несколько более проблематичным выглядит пример песни Джерри Лейбера и Майка Столера «Jailhouse Rock» (1957), основным исполните-

---

<sup>1</sup> Изначально жанр песни заявлен как «буги» [28, р. 70], но грань между звучанием рок-н-ролла и буги-вуги не всегда можно чётко установить.



лем-интерпретатором которой стал Элвис Пресли. Здесь в вербальном субтексте, помимо общего настроения, даётся конкретная и весьма экзотическая, если не сказать гротескная, ситуация: концерт рок-н-ролл-бэнда в тюрьме. Однако лейтмотивом здесь является всё то же веселье и коллективный танец под рок-н-ролл – не тюрьма, не персонажи, которые своей специфичностью только подчёркивают всеобщую действенность рок-н-ролла: этой музыке оказываются подвержены даже заключённые. Возможность потанцевать в конце песни для них оказывается даже важнее свободы: отвечая на предложение совершить побег, Багси говорит, что хочет остаться и веселиться дальше. Эта ироничная ситуация, несомненно, референциализирует звучащую музыку, но при помощи гиперболы лишь подчёркивая то, что в ней уже есть: всеобщее веселье в рок-н-ролльном танце и отрешение от повседневности, что лейтмотивом звучит в припеве: «*Let's rock, everybody, let's rock*»<sup>1</sup>.

В известной песне Чака Берри «Johnny B. Goode» (1955, записана в 1958 году) важным является то, что понимание *связи* музыки и вербальной музыки (рассказ о деревенском гитаристе и его игре) не требует дополнительной интерпретации, не выходит за рамки непосредственно концертной ситуации: текст повествует о гитаристе, а музыка построена на гитарной партии. По большому счёту, текст бессобытиен, и не идёт дальше описательной характеристики мастерства героя и его популярности, - в итоге образ оказывается спроецирован на самого исполнителя и его игру, чему способствует также автобиографический намёк в названии песни: Берри родился на Goode Avenue (18 октября 1926 года) в Сент-Луис [16, p. 25]. Таким образом, вербальный субтекст здесь, несомненно, референциализирует музыку, но сама музыка, её исполнение оказывается по большей части актом самоидентификации музыканта.

Ситуация меняется где-то к 1967 году, что хорошо заметно на примере творчества «The Beatles». Показательно, что до выхода альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) многие песни группы, содержащие вербальную музыку, были заимствованными (например, «Roll Over Beethoven», «Rock'n'Roll Music» Чака Берри, «Mr. Moonlight» Роя Ли Джонсона, «Dizzy Miss Lizzy» Лари Уильямса), остальные в целом идентичны описанным выше примерам. В «Сержанте Пеппере» же, благодаря введению заявленного в заглавии альбома фиктивного исполнителя, происходит разрыв между звучащей и вербальной музыкой. Разрыв не полный – хотя бы потому, что Оркестр воспринимается как маска тех же «The Beatles»<sup>2</sup>, тем не ме-

---

<sup>1</sup> Цит. по: [20].

<sup>2</sup> Например, в мультфильме «Yellow Submarine» (1968) «The Beatles» и Оркестр не тождественны, но их связь, особенно в конце, в моменте «перевоплощения», очевидна. Например, на обложке альбома, изображающей множество знаменитостей – от Лоуренса Аравийского до Карлхайнца Штокхаузена, – участники «The Beatles» представлены дважды: как восковые фигуры в своих обычных костюмах и как живые люди, одетые экзотично – очевидно, таким образом подчеркивается тождество и не-тождество группы и Оркестра.

нее сам факт наличия маски создаёт дополнительный нарративный уровень, при этом, если в «Johnny B. Goode» две основные семы вербального субтекста – мастерство исполнения и популярность – находят полное отражение и выражение в музыке и контексте её исполнения (концертная ситуация, исполнительский субтекст), то здесь, создавая образ Оркестра, вербальный текст приписывает музыке то, чего ни в ней, ни в ситуации её исполнения самих по себе не было бы. Другими словами, для вербальной музыки *что* (*кто*) оказывается важнее, чем *как*. Пляшущие заключённые в песне, исполненной Пресли, призваны лишь подчеркнуть всеобщность и всеохватность рок-н-ролльной магии, ещё нагляднее отразить единение концертной публики, Джонни Би Гуд Чака Берри, в самом имени которого наиболее значимым видится его глагольный омофон (Johnny B. Goode = «Johnny be good», «Джонни, будь добр») должен отлично играть и заводит публику, в этом его суть – в его действии, а вместо Джонни могло бы стоять любое другое имя (впрочем, распространённое Джонни лучше всего подчёркивает безличность). Не так в рассматриваемом альбоме «The Beatles»: доминантой для вербального текста (например, в первой композиции) является *утверждение*, референциализация действующих лиц – Оркестра одиноких сердец. Здесь не описывается музыка как таковая, только вводится фиктивный исполнитель, что инициирует процесс семантического острашения музыки от концертной ситуации. В том же альбоме, в песне «With a Little Help From My Friends», появляется мотив *общей тональности* (*tune, key*) как условия понимания. Теперь это уже не просто вербальное подчёркивание общего ликования при слушании музыки, танце, музыка теперь семантизирована как поле *возможной* общности, гармонии. Иными словами, вербальный субтекст не описывает, не прославляет, не выражает общность, а постулируя изначальное одиночество (всё же содержание данной песни принадлежит цитируемому миру, создающемуся голосом Оркестра *одиноких* сердец!), пытается *здать* общность посредством семантизации музыки. Вербальный субтекст содержит «музыку» в качестве интерпретанты, это есть условие того, что он может воздействовать музыкально, восприниматься как музыка (*textuelle Musikalität*); однако раз мы имеем дело не с чисто литературным текстом, и песня сопровождается звучащей музыкой, то интерпретанта «музыка», как представляется, полностью или частично транспонируется на музыкальный субтекст, приписывает ему все те семантические характеристики, которые в «письменной» поэзии приписывались бы «музыкализованному» поэтическому слову.

В данной песне мы видим, как актуализируется романтический мотив «музыки души», как органа чувствования реальности и взаимодействия с ней. В композиции «The Beatles» «While My Guitar Gently Weeps» (1968) этот мотив «сгущается», связывается с семантикой избранности поэта-певца. Звучащая гитарная партия семантизируется как «плач», как скорбь одинокого поэта, не способного разбудить человеческие чувства, звучащего в «разных тональностях» с аудиторией (очевиден контраст с семантикой

вербальной музыки раннего рока, разрыв между фактической популярностью музыки «The Beatles» и семантикой вербальной музыки). Одна из поздних песен «The Beatles», где присутствует вербальная музыка, наиболее соответствующая романтическому музыкальному мифу, - «Mother Nature's Son» (1968). Этот пример интересен ещё и своим сходством и контрастом с рассмотренной выше композицией Чака Берри «Johnny B. Goode». Очевидное сходство: в вербальных субтекстах обеих песен речь идёт о деревенском музыканте, природном гении. Вместе с тем согласие между музыкой и семантизирующим её словом в «Johnny B. Goode» (поётся про гитариста – играется гитарный проигрыш; чтобы ещё лучше прояснить мысль, укажем, что, если бы пелось, например, про скрипача под гитарный проигрыш, то ситуация была бы иной, равно как если бы ключевыми чертами Джонни были не умение играть и популярность у публики, а, к примеру, любовь к пению птиц или старинным сказаниям) несвойственно «Mother Nature's Son», в вербальном субтексте которой мы видим две «музыки»: пение героя («*All day long I'm sitting / singing songs for every one*»<sup>1</sup>) и «музыка природы» («*Sit beside a mountain stream / See her waters rise / Listen to the pretty / sound of music as she flies*»). «Музыка» и «пение» здесь соотносятся как гармония и мелодия, всеобщее и единичное, находящиеся в гармоничном единстве, взаимном отражении. Таким образом, от перформативности рок-н-ролла мы пришли к мифологии музыки, возрождающей романтическую концепцию гения. Под действием семантики вербального субтекста в гитарном аккомпанементе можно услышать журчание ручья, а построенный на невербальной голосовой партии припев интерпретируется как язык природного гения. Музыкальный и вербальный субтексты теперь связываются посредством интерпретанты «музыка», имеющей основу (*ground*)<sup>2</sup> «непосредственная», «истина».

Так в творчестве «The Beatles» происходит переход от первого типа соотношения музыки и «музыки» ко второму. Романтический музыкальный миф, актуализируемый (конечно, трансформированно) в песнях второго типа, наиболее отчётливо воплощается в творчестве «новых групп», возникших во второй половине 60-х, у которых первый тип если и встречается, то, как правило, лишь в песнях, являющихся намеренными стилизациями старой традиции, либо заимствованиями. Приведём несколько примеров, представляющих нам одними из наиболее значимых. В песне группы «The Doors» «When The Music's Over» (1967), при всей её сложности и семантической неисчерпаемости, музыка представлена как природная стихийная энергия, рождающая бунт и обеспечивающая связь с истинным бытием (либо являющаяся им). Здесь, конечно, нет ничего общего с полной согласованностью музыкального субтекста и вербальной музыки: «музыка», являющаяся интерпретантой вербального субтекста и транспо-

---

<sup>1</sup> Цит. по: [26, p. 243].

<sup>2</sup> См. разъяснения к понятию «основа» у Пирса: [14, с. 299].

нирующаяся на звучащую музыку, изначально не равна последней. Гитарное соло семантизируется как «крик бабочки», музыка маркируется как изначальная и вместе с тем революционная сила. Её исток (крик бабочки) тихо звучит в глубинах подсознания («...I want to hear / The scream of the butterfly»; «I hear a very gentle sound»<sup>1</sup>). Вопреки классической оппозиции музыки (звук) – картинности, изобразительности (свет), в данной композиции звук и свет представлены во взаимосвязи: «When the music's over / Turn out the lights». Но свет здесь – это огонь, свет ночи («For the music is your special friend / Dance on fire as it intends»; «Persian night, babe! / See the light, babe!»), романтически истинный свет (ср.: [21, p. 142]), не враждебный музыкальному восприятию.

В композиции группы «Led Zeppelin» «Stairway To Heaven» (1971) вербальная музыка также играет ключевую роль в поэтическом тексте, актуализируя важнейшие элементы романтического музыкального мифа: пение птиц как язык природы («In a tree by the brook, there's a songbird who sings»<sup>2</sup>), мистический музыкант (человек с дудочкой в голове – аналог «крика бабочки» у «The Doors»), призывающий в путь к Королеве Мая, тон или заклинание, пробуждающее человека к восприятию природной истины<sup>3</sup> («And it's whispered that soon if we all call the tune / Then the piper will lead us to reason»), шум ветра как субстанция природы, связывающая «верх» и «низ» («Dear lady, can you hear the wind blow, and did you know / Your stairway lies on the whispering wind»). Томление смотрящего на Запад героя, связанное с шёпотом и гулом в голове, оказывается чисто музыкального свойства, оно тянет его сбросить оковы Я, оковы тела («There's a feeling I get when I look to the west, / And my spirit is crying for leaving»). Музыкальный субтекст не только референциализируется благодаря вербальной музыке (разумеется, речь идёт не только о флейте, отчасти «изображающей» человека с дудочкой, - с вербальным представлением соотносится вся музыка), но и обретает особую действенность, семантизируясь, музыка начинает парадоксальным образом «действовать музыкально» (особенно здесь хотелось бы отметить последний куплет, где музыка и текст, обретя ритмическую согласованность<sup>4</sup>, соответствуют семантике культовой весенней процессии) – в соответствии с представлением, покоящемся на романтическом мифе.

В песне «Led Zeppelin» «The Battle Of Evermore» (1971) сыгранный на мандолине аккомпанемент, референциализированный как вечная битва света и тьмы, отраженная в цикличности смены дня и ночи, воспринимается

---

<sup>1</sup> Цит. по: [8, с. 40-42].

<sup>2</sup> Цит. по: [6, с. 182-184].

<sup>3</sup> Ср. с мотивом общей тональности как условия понимания в «With a Little Help From My Friends» «The Beatles» (см. выше).

<sup>4</sup> С начала песни трёхдольные стихи ложились на музыкальный размер 4/4, теперь же – со строки «If there's a bustle in your hedgerow» – стихотворным размером становится ямб. Со строки, начинающей кульминационную часть, - «And as we wind on down the road» - стихотворный размер становится наиболее однородным.

как изначальная, древняя музыка, шаманский танец, в котором трансцендентное и имманентное, божественное и человеческое нераздельны, то есть как нечто вневременное, что также является характерным, как мы указали выше, для романтического представления о музыке. Семантика преодоления временной конечности (в качестве преодоления времени вообще или в качестве живой связи времён) характерна и для многих песен группы «Jethro Tull», в контексте творчества которой особую актуальность вербальная музыка обретает во вдохновленном кельтской народной культурой альбоме «Songs From The Wood» (1977). В завершение нашего краткого и не претендующего на полноту обзора упомянем заглавную композицию данного цикла «Songs From The Wood». «Музыка» представлена здесь как хор природы, равнозначный хору истины («*Join the chorus if you can: / it'll make of you an honest man*»<sup>1</sup>), и как песни связанного с природой мистического певца, гения, преодолевающего время: «*I am the wind to fill your sail. / I am the cross to take your nail: / A singer of these ageless times*». Музыкальный субтекст отчасти следует за вербальной музыкой: первый куплет поётся хором а-капелла, в инструментальной части звучат такие «классические» инструменты, как мандолина, флейта, тамбурин, акустическая гитара, легко принимая на себя семантику «природности» и «вневременности».

Рассмотренные примеры, где вербальный текст референциализирует и семантизирует музыку (вербальная музыка рождает в сознании реципиента интерпретанту «музыка», заполняющую «пустое означаемое» звучащей музыки и задающую вектор восприятия и интерпретации произведения), любопытны тем, что они демонстрируют способность вербального субтекста в синтетическом целом заставить музыку восприниматься и действовать определённым образом, концептуально «уплотняя» её. Таким образом, образующаяся под действием вербальной музыки интерпретанта «музыка», во-первых, заставляет воспринимать музыкальный субтекст семантически, во-вторых, за счёт определённой «основы» (*ground*, в пирсовском смысле) направляет вектор её действенности. Вербальная музыка в рок-искусстве потому представляет, на наш взгляд, особую важность, что является для него мостом между художественным произведением и реальностью, каковым её делает принципиальная перформативность музыкального субтекста. Это тот случай, когда речь оказывается *непосредственно* (без каких-либо условностей и масок) явленной. Такая онтологическая (в значении связи с действительностью) роль музыки создаёт огромный мифохудожественный потенциал, который реализуется в музыкальном мифе с характерным для романтического мироощущения онтологическим (в значении связи с основой, истинной бытия и/или воплощения её) притязанием музыки.

В постепенном переходе от первого типа связи вербальной музыки и музыкального субтекста ко второму можно увидеть процесс превращения рока как *скорее* социологического феномена в *скорее* художественный

---

<sup>1</sup> Цит. по: [19].

феномен. Представляется, что непосредственная согласованность вербальной музыки и музыки (первый тип) стала впоследствии как бы прикрытием для дополнительной семантизации музыки (второй тип), словно бы с расчётом, что действительность отзовется на эти новые смыслы, как она отзывалась на призывы к весёлому рок-н-ролльному танцу. С уходом этой непосредственности и появлением необходимости совершить семиотический акт, чтобы воспринять особую, заданную вербально, действительность музыки, исчезает и то, что можно назвать массовым согласием в восприятии рок-искусства. В плане онтологического притязания рок постигает участь самого романтизма, в поле тяготения которого он находится: стремящийся к новой религии, он вынужден смириться с тем, что будет понят и в онтологической полноте воспринят единицами.

### Литература

1. *Грешных В. И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков [Текст] / В. И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.
2. *Иванов Д. И.* Героическая эпоха русского рока [Текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – Вып. 9. – С. 44-53.
3. *Кант И.* Критика способности суждения [Текст] / И. Кант / пер. с нем. – СПб.: Наука, 2006. – 512 с.
4. *Козицкая Е. А.* Субъязыки и субкультуры русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 169–189.
5. *Курт Э.* Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт. – М.: Музыка, 1975. – 545 с.
6. Лирика Led Zeppelin [Текст] / Led Zeppelin / Led Zeppelin: Взлет и падение. – М.: Вестник, 1998. – С. 88-349.
7. *Милюгина Е. Г.* Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления [Текст] / Е. Г. Милюкина // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 60-68.
8. *Моррисон Дж.* Когда музыка смолкнет...: Архивы The Doors. Т. 1. [Текст] / Дж. Моррисон. – М.: Узорочь, 1998. – 320 с.
9. *Нёт В.* Чарльз Сандерс Пирс [Текст] / В. Нёт / Критика и семиотика. - Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2001. – Вып. 3/4. – С. 5-32.
10. *Новалис.* Фрагменты [Текст] / Новалис / Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собр., общ. ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 94-107.
11. *Спиноза Б.* Избранные произведения [Текст] / Б. Спиноза / пер. с лат. М. Лопаткина. – М.: Гос. изд-во политической литературы, 1954. – Т. 2. – 632 с.
12. *Сыров В. Н.* Стилиевые метаморфозы рока [Текст] / В. Н. Сыров. – СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2008. – 312 с.

13. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства [Текст] / Ф. В. Шеллинг / пер. с нем. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
14. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике [Текст] / У. Эко. – СПб: Symposium, М: Изд-во РГГУ, 2007. – 502 с.
15. *Яркова А. В.* Мифопоэтика В. Цоя [Текст] / А. В. Яркова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 114-120.
16. *Collis J.* Chuck Berry: The Biography [Текст] / J. Collis. – London: Aurum, 2002. – 248 p.
17. *Dahlhaus C.* Klassische und romantische Musikästhetik [Текст] / C. Dahlhaus. – Laaber: Laaber, 1998. – 512 p.
18. *Gess N.* Gewalt der Musik. Literatur und Musikkultur um 1800 [Текст] / N. Gess. – Berlin: Rombach, 2011. – 386 p.
19. Jethro Tull. Songs From The Wood [Электронный ресурс] / Jethro Tull / Официальный российский фан-клуб Jethro Tull: сайт. – 2010. – Режим доступа: <http://www.jethro-tull.ru/Songs-From.html> (дата обращения: 06.03.2015).
20. *Leiber J., Stoler M.* Jailhouse Rock [Электронный ресурс] / J. Leiber, M. Stoler / Elvis Presley Official Fan Club: сайт. – 1996. – Режим доступа: [http://lyrics.elvispresley.com.au/lyrics/jailhouse\\_rock.html](http://lyrics.elvispresley.com.au/lyrics/jailhouse_rock.html) (дата обращения: 06.03.2015).
21. *Leuschner P.-E.* Orphic Song with Daedal Harmony. Die «Musik» in Texten der englischen und deutschen Romantik [Текст] / P.-E. Leuschner. – Würzburg: Könighausen & Neumann, 2000. – 246 p.
22. *Lubkoll Ch.* Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800 [Текст] / Ch. Lubkoll. – Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995. – 338 p.
23. *Peirce Ch. S.* Semiotische Schriften [Текст] / Ch. S. Peirce / hrsg. und übers. von Ch. Kloesel und H. Pape. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. – Bd. 1. – P. 111.
24. *Scher S. P.* Einleitung: Literatur und Musik [Текст] / S. P. Scher / Literatur und Musik / hrsg. S.P. Scher. – Berlin: Erich Schmidt, 1984. – 432 p.
25. *Scher S. P.* Verbal music in German literature [Текст] / S.P. Scher. – New Haven: Yale Univ. Press, 1968. – 181 p.
26. The Beatles Complete Songbook [Текст, нот.] / The Beatles. – Naples: Alus, 2001. – 392 p.
27. *Valk T.* Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950 [Текст] / T. Valk. – Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2008. – 469 p.
28. *Wicke P.* Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums [Текст] / P. Wicke. – Leipzig: Reclam, 1987. – 316 p.

УДК 785.16:821.112.2-192(Линдеманн Т.)

ББК Щ318.5+Щ33(4Гем)6-8,453

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.41

**Т. М. МИХАЛЕВА**

Москва

**АРХЕТИПЫ, МИФОЛОГЕМЫ  
И ИНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ  
В ПОЭЗИИ ТИЛЛЯ ЛИНДЕМАННА («RAMMSTEIN»)  
НЕСКОЛЬКО ВАРИАНТОВ ПРОЧТЕНИЯ  
ИЗ МНОЖЕСТВА ВОЗМОЖНЫХ**

***Аннотация:*** Данная статья посвящена анализу архетипов, мифологем и других литературных аллюзий в поэзии Тилля Линдемманна (группа «Rammstein»). Представлены попытки анализа образов и тем текстов при помощи исследований К.Г. Юнга, В. Проппа, Дж. Фрезера, А. Афанасьева и в рамках общечеловеческого культурного контекста (того, что Юнг называл коллективным бессознательным). Тексты песен распределены по темам, каждая тема проанализирована отдельно. Помимо прочего автор статьи анализирует образы огня и воды, мотивы инициации и смерти, хтонизм, примеры магических действий, примеры юнговских архетипов, сказочные и мифологические образы, встречающиеся в текстах Линдемманна. В статье поясняется, почему многое из этого шокирует публику, и как надо относиться к подобному роду искусства. Исследование показывает, что обращение к архаичным, табуированным и отвратительным темам и образам обосновано современной культурой; это служит для привлечения внимания, эпатажа, формирования нового взгляда на представленные проблемы.

***Ключевые слова:*** «Раммштайн», Тилль Линдеманн, архетип, мифологема, литературная аллюзия, К.Г. Юнг, литературоведение, сравнительная мифология.

***Сведения об авторе:*** Михалева Татьяна Михайловна, аспирант факультета журналистики Московского государственного университета им. Ломоносова.

***Контакты:*** 142921, Московская обл., гор. Ожерелье, ул. Пионерская, д. 3, кв. 14, werewolf-tatiana@yandex.ru

**T.M. MIKHALEVA**

Moscow

**ARCHETYPES, MYTHOLOGEMES  
AND OTHER LITERARY ALLUSIONS  
IN TILL LINDEMANN'S POETRY («RAMMSTEIN»)  
SOME READINGS OF MANY POSSIBLE**



**Abstract:** The article deals with archetypes, mythologems and other literary allusions in Till Lindemann's poetry («Rammstein»). Here are made attempts to analyze Lindemann texts' images and subjects by using of the works by K.G. Jung, V. Propp, J. Freser, A. Afanasyjev and within the universal cultural context (Jung's term «collective unconscious»). The texts are sorted by topics, each topic is analyzed. Besides, the author analyzes images of fire and water, initiation and death motives, chthonismus, examples of magic actions, Jung's archetypes, fantastic and mythological images in Lindemann's texts. It is explained in the article, why these things turn to be shocking for the audience, and how this kind of art should be treated. The research reveals that references to archaic, disgusting and taboo themes and images are substantiated by modern culture; they are used in order to attract attention, to shock the audience and also in order to form a new attitude to these subjects and problems.

**Key words:** «Rammstein», Till Lindemann, archetype, mythologem, literary allusion, K.G. Jung, literary criticism, comparative mythology studies.

**About the author:** Mikhaleva Tatyana Mikhaylovna, graduate student of journalism faculty at Lomonosov Moscow State University.

*Есть сюжеты поразительно интересные,  
но и настолько кошмарные,  
что литература не может узаконить их,  
не отступив от своего назначения.*

Эдгар По. Преждевременные похороны

Наверное, нет такого человека, который послушал бы песни немецкой группы «Rammstein» и остался полностью равнодушным к ней. Кто-то обвиняет группу в пропаганде жестокости, фашизма, затрагивании запретных и отвратительных тем (секс, насилие, смерть, зачастую насильственная), кто-то в том, что они исполняют слишком тяжёлую музыку, которую многие именуют «сатанинской». Другим же нравится то и другое. Однако практически никто не пытается дать объективное толкование текстов. К таким выводам я пришла, просматривая обсуждения творчества группы на различных сайтах и форумах. Всё обычно ограничивается эмоциональными высказываниями «нравится – не нравится» и весьма редкими попытками проанализировать один-два текста [1; 9; 17; 27; 30; 34; 37; 39; 43; 44; 46; 60; 61; 62; 63; 64; 65]. Я постараюсь восполнить этот пробел.

Несмотря на подобную тематику песен, группа не пропагандирует то, о чём поёт. Всё это служит лишь для привлечения внимания и эпатажа и отчасти для того, чтобы заострить на чём-то внимание и сказать, что это на самом деле плохо<sup>1</sup>. Некоторые тексты воспринимаются как шутка или па-

---

<sup>1</sup> Так в песне «Tier» («Зверь») говорится о противоестественных отношениях между мужчиной-отцом и его юной дочерью. По словам автора текста этой песни, ему не хотелось бы, чтобы такое случилось когда-нибудь с его дочерью, но рассказать такую историю он обязан (отчасти с назидательной целью) [42, с. 42].

родия, потому что ситуация в них доводится до такого абсурда, когда ужасное становится смешным. О подобном пишет американский фольклорист Алан Дандес: «Нет ничего настолько священного, табуированного или отвратительного, чтобы не быть потенциальным объектом смеха. Совсем наоборот – именно темы, определённые культурой как священные, табуированные или отвратительные, зачастую поставляют материал для него» [12, с. 178]. Кроме того, интерес к необычным, опасным ситуациям и их отражениям в искусстве объясняется не только с точки зрения психологии и некоторых принципов естественных наук, привнесённых в теорию искусства и теорию массовой коммуникации [14, с. 87-102]. То, что противоречит законам физики и «здорового смысла», а также зачастую связанные с этим риск и опасности (о чём и поёт группа), воспринимаются аудиторией как «неотъемлемый элемент существенных перемен к лучшему, и, видимо, по этой причине такие состояния [то есть критические состояния вблизи фазовых переходов «жизнь – смерть», «опасность – безопасность» - Т.М.] на уровне безусловных, врожденных рефлексов связаны с эмоциональными реакциями наслаждения, удовольствия, радостного волнения» [14, с. 100-101]. Очевидно, отношение к творчеству «Rammstein», как негативное, так и положительное, объясняется этим. К искусству подобного рода тяготеет в большей степени молодёжь, а старшее поколение относится негативно, гораздо реже – нейтрально, ещё реже – положительно [27].

В связи с понятиями провокационности и эпатажа вспоминается, например, книга стихов «Цветы зла» французского поэта Шарля Бодлера, где в стихотворении «Падаль» поэт указывает своей возлюбленной на дохлую лошадь и замечает, что однажды и она, его возлюбленная, превратится в такой же омерзительный разлагающийся труп [5, с. 94-97]. Проблема многих выступающих против «Rammstein» заключается в том, что они не могут понять как раз такое отношение к видению действительности и её отражению в искусстве.

В данной статье я проанализирую темы и образы песен группы, опираясь на труды К. Г. Юнга, В. Проппа, А. Афанасьева, Дж. Фрезера, а также на иные источники (мифы, сказки и проч.). Это вовсе не означает, что автор текстов песен использовал их или что он вообще их знает. Моей задачей является демонстрация сходства его видения мира, вещей и явлений в нём с тем, что уже было в произведениях других авторов в частности и в коллективных представлениях человечества в целом. Таким образом, большинство нападок на творчество группы может оказаться безосновательным.

Мы имеем дело с текстами песен, написанными одним человеком – солистом группы Тиллем Линдеманном (исполняемых группой чужих песен очень мало). В книге Жака Ю. Тати «Rammstein. Часть 1» приводится рассказ Тилля о том, как он творит: «Мои тексты возникают из чувств и мечтаний, но всё же больше от боли, нежели по желанию. Мне часто снятся кошмары, и я просыпаюсь ночью весь в поту, так как я вижу во сне

жуткие кровавые сцены. Мои тексты – своего рода вентиль для лавы чувств в моей душе» [40, с. 12].

Это высказывание отсылает нас к Юнгу, занимавшемуся символикой сновидений, проявлениями коллективного бессознательного [53, с. 15] и его основным понятием: «архетипу» и «мифологеме». О сновидениях исследователь пишет: «Сновидения содержат в себе образы и мыслительные взаимосвязи, которые мы не производим осознанным намерением» [52, с. 16]. «Преимущество сновидений состоит в том, что они независимы от воли и являются спонтанными продуктами бессознательной психики» [53, с. 22]. Сразу отметим, что в задачи нашего исследования не входит анализ личности автора, а только анализ его текстов.

Юнг утверждал, что архетипы приходят из глубин подсознания, коллективного бессознательного во сне. Юнг пишет: «Архетипы не распространяются благодаря традициям, языку и миграциям, но могут возникать спонтанно, в любое время и в любом месте, безо всякого влияния» [55, с. 175]. «Термин “архетип” зачастую истолковывается неверно – как некоторый вполне определённый мифологический образ или мотив» [51, с. 255].

Помимо этого Юнг употребляет термин «мифологема», близкий к архетипу: «Искусство мифологии определяется своеобразием своего материала. Основная масса этого материала, сохранявшаяся традицией с незапамятной древности, содержалась в повествованиях о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир - повествованиях (“мифологема” - вот лучшее древнегреческое слово для их обозначения), которые всем хорошо известны, но которые далеки от окончательного оформления и продолжают служить материалом для нового творчества. Мифология есть *движение* этого материала: это нечто застывшее и мобильное, субстанциональное и всё же не статичное, способное к трансформации» [18, с. 13]. «Смысл всего – вот содержание мифологем» [18, с. 17].

Однако не все образы в текстах Линдемманна можно объяснить через юнгианские архетипы и мифологемы. Тексты Тилля гораздо сложнее, образы в них варьируются и образуют схемы, которые Юнг не рассматривал. Теория Юнга служит для нас платформой, на которой можно строить дальнейшие рассуждения, тем более что сам исследователь не даёт в своих работах точного и полного определения архетипа. Для нас его теория важна тем, что в ней представлены попытки описать понятие коллективного бессознательного, ключевые образы которого могут приходиться к отдельному человеку через сновидения (как в случае с нашим автором текстов).

Е. М. Мелетинский в статье «Литературные архетипы и универсалии» критикует идеи Юнга и его последователей: «И Юнг, и другие упомянутые выше теоретики [Дюран, Башляр, Фрай, Бодуэн – Т.М.], говоря об архетипах, имеют в виду прежде всего не сюжеты, а набор ключевых фигур или предметов-символов, которые порождают те или иные мотивы. Не говоря уже о том, что набор ключевых фигур, предложенный Юнгом, вызывает сомнения (ибо все эти фигуры отмечают только степени индивидуации),

сами сюжеты далеко не всегда вторичны и рецессивны; они, в свою очередь, могут сочетаться с различными образами и даже порождать тако-вые» [23, с. 82]. Мелетинский приводит архетипы Юнга: мать, дева, мудрый старик, Анимус и Анима, Тень, младенец, – и утверждает, что реальность сложно описать, пользуясь только этими образами. У Тилля они не присутствуют в полном объёме, однако у него встречается и нечто другое, что заслуживает рассмотрения.

Поэтому мы обратимся также к другим исследователям с их иными методами изучения духовного наследия человека: В. Проппу с его структуралистским подходом к изучению сказок и мифов; А. Афанасьеву, занимавшемуся проблемами сравнительной мифологии; Дж. Фрезеру с его идеями развития религий, культур и этносов; А. Дандесу, исследовавшему современный городской фольклор, Е. Мелетинскому и его комментариям к теориям Юнга; Б. Рыбакову, изучавшему культуру древних славян в частности и мировоззрение человека начиная с каменного века и до начала XX века в целом. Все они так или иначе обращались к тому, что приходит из глубин коллективного бессознательного. В своих работах все перечисленные исследователи пишут об этом. Например, Афанасьев отмечает: «Целые массы родственных народов сохранили тождественные сказания, - сходство которых, несмотря на устную передачу в течение многих веков от поколения к поколению, несмотря на позднейшие примеси и на разнообразие местных и исторических условий, обнаруживается не только в главных основах предания, но и во всех подробностях и в самых приемах» [3, с. 43].

Возвратимся теперь к нашему автору и его текстам. По словам Тилля, ему хочется, чтобы аудитория всегда видела в его текстах нечто большее. Кроме того, он не даёт пояснений и комментариев, потому что «намного увлекательнее, когда люди сами задумываются над смыслом стихов, картин или скульптур, чем когда художник им это растолковывает» [42, с. 57].

Я распределила тексты песен по темам и проанализировала каждую. Также я провела возможные параллели к текстам. Я анализирую как вошедшие в официальные альбомы, так и отдельные песни группы. Некоторые тексты не вошли ни в одну группу<sup>1</sup>.

Предложенные мной темы следующие:

- мотивы смерти (ритуального самоубийства, инициации, разрушения), связанные с огнем и водой (архетипы, мифологемы, обряды);
- хтонизм (архетипы);
- Анима и Анимус (мужское и женское начало в человеке), Тень (архетипы);
- симпатическая магия (мифологемы, обряды);
- иные разрозненные мифологические и сказочные аллюзии (напр., сказочные мотивы, ритуалы);

---

<sup>1</sup> Полностью тексты всех песен см. [43]. Переводы отрывков мои.

– авторское мифотворчество (тема зверя, феи; «заклинания»), использование христианских образов (Бог, ангел) (мифологемы).

**Мотивы смерти (ритуального самоубийства, инициации, разрушения), связанные с огнем и водой (примеры архетипов, мифологем, обрядов).** Тема смерти, а также связанная с ней тема инициации – одна из самых частых у Тилля. Пропп, исследовавший обряды и ритуалы, представленные в сказках, пишет про инициацию<sup>1</sup>: «Что такое посвящение? Это – один из институтов, свойственных родовому строю. Обряд этот совершался при наступлении половой зрелости. Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его <...>. Предполагалось, что мальчик во время обряда инициации умирал и затем воскресал уже новым человеком» [32, с. 39]. «Этот обряд настолько тесно связан с представлениями о смерти, что одно без другого не может быть рассмотрено» [32, с. 37]. Инициация часто сопровождалась телесными повреждениями и страданиями. Мелетинский отмечает, что некоторые ритуалы (в частности инициация) важны для формирования архетипических сюжетов: «При этом каждому ритуалу соответствует один или несколько мифов и, наоборот, мифу соответствует один или несколько обрядов. <...>. Среди них наиболее фундаментальна инициация, связанная с представлением о временной смерти и обновлении, об испытаниях и изменении социального статуса; она инкорпорирована и в другие ритуалы» [23, с. 85]. Инициация остаётся важным событием и в жизни современных людей. Юнг отмечает, что инициация была и остаётся важным этапом развития человека [54, с. 165-169]. Цель ритуалов посвящения (в числе которых Юнг называет и крещение) – «отделить человека от предшествующей стадии существования и помочь ему перенести психическую энергию в следующую стадию жизнеустройства» [54, с. 168].

У Тилля инициация в большинстве случаев не приводит к «воскресению» героя для настоящей жизни полноправного члена общества (ни с точки зрения Проппа, ни с точки зрения Юнга). Герой меняется, но это изменение не служит на пользу обществу и не санкционируется им (как в песнях «Hilf mir»; «Asche zu Asche»; «Feuer frei», о чём подробно будет далее). Если же ритуал инициации одобряется обществом, он может оказаться бесполезным для героя («Spring»). Тема инициации у Тилля связана с жанром «чёрного» юмора.

Герои песен гибнут от огня. Огонь, разрушая и уничтожая, выводит героя на новую стадию. Так происходит в песне «Hilf mir» («Помоги мне»): маленький мальчик играл с коробком спичек, случайно устроил пожар и сгорел «целиком, с потрохами» («mit Haut und Haar»). Благодаря этому он избавился от болезни, на которую сетовал, и в конце обрёл свободу: «Из пепла совсем один поднимаюсь я к солнечному свету» («Aus der Asche ganz allein steig ich auf zum Sonnenschein»). Как только свобода обретена, огонь

---

<sup>1</sup> От лат. initiation – «посвящение», «совершение таинства» [6, с. 156].

предстаёт любящим: «огонь любит меня» («das Feuer liebt mich»). Согласно общим индоевропейским представлениям, огонь – первая из стихий; он изгоняет всё тёмное, что было или могло быть в человеке [3, с. 481], сама человеческая душа имеет огненную природу [3, с. 473-474], а огненное погребение быстрее всего доставляет душу на небо [45, с. 50]. Песню можно толковать как историю инициации (в данном случае случайной и неосознаваемой самим героем) в сочетании с жанром детской страшилки или так называемого «sick humor» (тошнотворного юмора) или «чёрного юмора» [12, с. 163]. Помимо этого в песне содержится идея единства ребёнка и огненной стихии, на которую указывал Юнг. Согласно некоторым мифам (финским, армянским) божественный ребёнок рождается из огня, а если его пытаются сжечь, то с ним не происходит ничего страшного [19, с. 49-50].

Следствием огненной смерти-«инициации» может стать способность отмщения, как в песне «Asche zu Asche» («Пепел к пеплу»): «огонь очистит душу» героя («das Feuer wäscht die Seele rein»), он сможет воскреснуть, и тогда противник будет «о пощаде молить» («um Gnade flehen»). Пользу из произошедшего извлекает лишь сожжённый герой, так как у него появляются дополнительные способности к убийству.

Идея необратимых изменений, происходящих после столкновения с огнём, содержится в песне «Feuer Frei» («Огонь!»): такой герой может быть «осуждён» (getadelt), «облагорожен» (geadelt) или даже «опасен» (gefährlich), но не равен себе прежнему. Огонь «воздействует» на героя по-разному: может сжечь кожу (Haut), а может – душу (Geist). Также огонь сравнивается с вождением, удовольствием (Lust).

Огонь ассоциируется с разрушением и освобождением от надоевшего и пугающего: («Benzin; Zerstören»; «Mein Herz brennt»), насилием («Feuer frei»; «Feuerträder»; «Sonne»; «Wollt Ihr das Bett in Flammen sehen»), смертью («Hilf mir»; «Asche zu Asche»; «Rammstein»), похотью («Feuer und Wasser»). Огонь всегда меняет через разрушение и преобразование – в отличие от воды. Вода только показывает проблему, как в песне «Alter Mann» («Старик»): «Вода должна быть твоим зеркалом. Как только она станет гладкой, ты увидишь, сколько сказок тебе ещё осталось, и ты будешь умолять об избавлении» («Das Wasser soll dein Spiegel sein, erst, wenn es glatt ist, wirst du sehen, wieviel Märchen dir noch bleibt und um Erlösung wirst du flehen»). Гладкая поверхность воды (как и зеркало) может показывать смертный час согласно поверьям многих народов [3, с. 1031]. Примечательно в этой песне и то, что герой сталкивается именно со стариком, который мудрее, спокойнее героя. Это – «фигура старого человека, символизирующая фактор “духа”» [53, с. 161], то есть архетип по Юнгу. Дух может быть как злым, так и добрым, принимать разные обличья, выступать в роли «персонифицированного совета, подсказки» [53, с. 153-202]. Приведённые строки из песни как раз и являются подсказкой на будущее, которую старик даёт глуповатому и молодому (пока молодому!) герою.

В песне «Feuer und Wasser» («Огонь и вода») две стихии сталкиваются, и неспособный утолить свою похоть огненный герой «сгорает» в воде, которую представляет героиня.

Вода ассоциируется со смертью-переходом в иной мир (ср. мифологический мотив воды в сказках [32, с. 171-182], эпосе [11, с. 128-129]). В песне «Nebel» («Гуман») обречённая на скорую смерть героиня, «носящая в груди сумерки» («Sie trägt den Abend in der Brust»<sup>1</sup>), в последний раз целуется с возлюбленным у моря («Где море касается земли / Где море заканчивается» - «Wo das Meer das Land berührt / Wo das Meer zu ende ist»).

Вода сравнивается с затаёнными опасными желаниями, как в песне «Rosenrot» («Розочка», «Аленький цветочек»). Героиня и герой погибают, карабкаясь на гору, где растёт цветок. В припеве говорится: «Глубокий колодец нужно копать, когда требуется чистая вода, Розочка, о Розочка, глубокая вода не спокойна» («Tiefe Brunnen muss man graben, wenn man klares Wasser will. Rosenrot oh Rosenrot, tiefe Wasser sind nicht still»).

Мотив инициации через погребение в земле есть в песне «Spieluhr» («Музыкальная шкатулка»). Маленький мальчик хотел побить один и притворился мёртвым, «умер просто для вида» («stirbt nur zum Schein»). По окончании «положенного срока» похороненный ребёнок пробуждается, и его откапывают: «маленькое сердце в ребёнке спасли» («Das kleine Herz im Kind gerettet»). Эта история наиболее приближена к «идеалу» инициации по Юнгу и Проппу.

В песне «Spring» («Прыгай») толпа заставляет героя спрыгнуть с моста. Они кричат ему: «Прыгай в свет / прыгай к свету!» - («Spring ins Licht») и убеждают, что «тысяча солнц горят только для тебя» («Doch tausend Sonnen brennen nur für dich»). Толпа желает, чтобы герой сделал что-то, что поднимет его в их глазах (то есть прыжок с моста), и даже находит этому обоснование. Здесь инициация «легализуется» падкой на трагедии и кровавые сцены толпой. У Тилля есть ещё одна песня, рассказывающая о нелогичности, глупости и внушаемости толпы – «Ich will» («Я хочу»). Но темы инициации в ней нет.

Понятия Licht и Sonne в «Spring» являются смягченными аналогами преобразующего огня – Feuer. То же происходит и в песне «Halt» («Стойте!»), в которой герой расправляется со своими мучителями, направляя солнце и свет в их сердца (хотя он пользуется ещё и винтовкой), и в песне «Sonne» («Солнце»), где мир ждёт появления яркого солнца, которое может, однако, и ослепить, сжечь, причинить боль.

**Хтонизм (архетипы).** Хтонические мотивы<sup>2</sup> в песнях Тилля связаны с землей и водой, с закрытой комнатой и подземельем, с жестокостью, аффектом и половыми отношениями и косвенно с огнём и светом звезды.

---

<sup>1</sup> Метафора скорой смерти [8, с. 3].

<sup>2</sup> Мотивы, относящиеся к земле, плодородию, смерти, культу подземных божеств (согласно религиозным представлениям различных народов) [49].

В песне «Küss Mich» («Fellfrosch») («Поцелуй меня» («Лягушачья шкура»)) героиня песни имеет явные хтонические черты: она живёт в темноте, мраке (Finsternis), «она никогда не видит солнечного света» («Sieht sie nie das Licht der Sonne»). Хтонизм подчёркивается за счёт эротизма героини: она «влажная» (nass) у нее «влажные губы» («feuchten Lippen»), её язык «выползает изо рта» («kriecht aus dem Mund»), она проявляет интерес к языкам мужчин («Она крепко вцепляется в каждый язык» - «Sie beißt sich in jeder Zunge fest»). Этот образ можно сравнить с образами иных хтонических существ, например, Дагдой, Кибелой, Эрешкигал и т.п., у которых явно выражена связь с землёй как производящей силой [24, с. 168, 283, 619].

Похожий мотив находится в песне «Morgenstern» («Утренняя звезда»). Героиня настолько уродлива, что прячется днём, не позволяет свету дотрагиваться до своего лица, потому что «когда она в небо смотрит, пугается свет, светя ей в лицо» («Wenn sie in den Himmel schaut, dann furchtet sich das Licht, scheint ihr von unten ins Gesicht»). Немного красоты героиня получает от света утренней звезды. Похожий сюжет есть, например, в одной сербской песне, где героиня также просит звезду о красоте [3, с. 1046].

Теме земли, влаги и связанных с ними половых отношений целиком посвящена песня «Vergiss uns nicht» («Не забудь нас»). История измены передаётся через мотивы засеянного поля и неплодородного поля. Рыбаков в книге «Язычество древних славян» пишет: «Женщина уподоблена земле, рождение ребёнка уподоблено рождению нового зерна, колоса. В этом слиянии аграрного и женственного начал сказывается не только внешнее уподобление по сходству сущности жизненных явлений, но и стремление слиться в одних и тех же заклинаниях и благопожеланиях счастье новой семьи, рождение новых людей и урожайность полей, обеспечивающую это будущее счастье» [35, с. 186]. Исследователь подчёркивает, что это воззрение характерно не только для славян, но для общей индоевропейской древности. Юнг относил тему плодородной земли (а также земли как мира мёртвых – то есть её хтонический аспект, который Юнг характеризовал как негативный) к архетипу Матери: «Этот архетип часто ассоциируется с вещами и понятиями, обозначающими плодородие и плодовитость: рог изобилия, вспаханное поле или сад» [55, с. 177].

Поле (Feld) приравнивается в песне к женскому чреву (Schoß). Герой песни – Отец – изменяет Матери, своей жене, «возделывая поле», очевидно, чужое: «Отец засеял поле, матери разбив сердце» («Der Vater hat das Feld bestellt, der Mutter brach das Herz»). Происходит смешение понятий «поля» и «чрева», так что новорождённые «дети прорастают из кожи на землю» («Die Kinder stiegen aus der Haut auf den Grund»). Некоторые поклонники склонны видеть здесь историю аборта или выкидыша [17].

В песне «Mein Herz brennt» («Моё сердце пылает») к засыпающим детям приходит существо с пылающим сердцем наподобие Оле-Лукойе Андерсена [2, с. 156-166]. Оно/он защищает детей от мучающих их ночью демонов, духов и тёмных фэй («Dämonen, Geister, schwarze Feen») своим



сердцем. Мерзкие ночные существа – распространенный мотив [31, с. 41-42]. Оле-Лукойе в родстве со смертью (смерть – его брат, которого тоже зовут Оле-Лукойе). Существо из песни, очевидно, также в особых отношениях со смертью, поскольку оно способно вырезать из собственной груди сердце и не только не умереть, но и защищать слабых. Мотив пылающего сердца-защитника снова отсылает нас к теме противодействующего мраку и прогоняющему демонов огню [3, с. 477].

В песне «Wiener Blut» («Венская кровь») герой обещает героине «наслаждение в подвале замка» («Spaß im Tiefgeschoss»). Там темнота, рай, и герой говорит: «Я посею в тебе сестрёнку» («Ich pflanze dir ein Schwesterlein»). Звучит мотив вседозволенности, вплоть до инцеста. Хтонизм заключается в том, что действие происходит в помещении, находящемся не над, а под землёй.

В песне «Klavier» («Рояль») к теме закрытой комнаты добавляется тема неконтролируемой жестокости. Мальчик убивает девушку или женщину, игравшую для него на рояле так, что у мальчика захватывало дух. Герой осознал, что она не может играть лишь для него, и убил её, впад в бешенство. Это напоминает историю убийства Орфея (который зачаровывал всех и всё игрой на арфе) поклонницами Диониса за отказ почитать этого бога и служить ему [24, с. 411-412]. В песне происходит столкновение расудочного начала (игры на рояле) и экстатического, оргиастического (ярости героя – Wut) (ср. рассуждения об орфическом, а также аполлоническом и дионисическом культах у юнгианца Джозефа Л. Хендерсона «Древние мифы и современный человек» [48, с. 105-161] и Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» [26, с. 41-158]).

**Анима и Анимус (мужское и женское начало в человеке), Тень (архетипы).** Юнг во многих своих работах затрагивал тему женского и мужского начал: женское начало в мужчине он называл Анима, мужское в женщине – Анимус [50, с. 215-240; 51, с. 206]. Он пишет, например: «В бессознательном мужчины существует некий унаследованный коллективный образ женщины, с помощью которого он постигает женскую природу» [50, с. 218]. Для нас важно понятие Анимы, поскольку все герои песен на эту тему – мужчины.

Существует два понятия, важных для анализа текстов в этом разделе: андрогин и гермафродит. Андрогин изначально был целым, но затем боги разделили его пополам. Гермафродит, наоборот, был создан из двух полов. Об этом пишет Платон в диалоге «Пир, или О благе» [28, с. 229-295]. Согласно платоновской версии мифа, гермафродит появился в результате слияния нимфы и смертного героя. Гермафродит состоит из двух полов, а андрогиньи бывают и «однополыми»: состоящими из двух женских половин или двух мужских.

Идеальные отношения мужского и женского начал показаны в песне «Zwitter» («Гермафродит»). Герой сливается со своей возлюбленной и ему становится «очень хорошо» («es ist mir allzurecht»). Он говорит: «Две души

в моей груди, два пола, одно желание» («Zwei Seelen unter meiner Brust, zwei Geschlechter, eine Lust»). Герой обрёл гармонию с собой через «включение» в себя второй половины, он счастлив, видит «удивительные вещи, на которые ранее практически не обращал внимания» («Ich sehe wunderbare Dinge, die sind mir vorher gar nicht aufgefallen»). Главная мысль, которую герой повторяет несколько раз, - «один и один – это я», «один и один – равно» («Eins und eins das bin ich; eins und eins das ist gleich»). Это пример гермафродита, хотя сами участники группы говорят, что песня не столько о гермафродите, сколько об отношении полов [41, с. 23].

В других песнях на тему Анимы звучат трагичные ноты и, в отличие от «Zwitter», они повествуют об андрогинах. В «Führe mich» («Веди меня») герой говорит о единстве двух начал, в котором не всё так хорошо, как хотелось бы. С одной стороны, «ничто не может нас разлучить» («Nichts kann uns trennen»), «одно тело, хотя два имени» («Ein Körper, zwei Namen»), с другой – «когда ты плачешь, мне хорошо» («Wenn du weinst, geht es mir gut»), «когда я истекаю кровью, ты испытываешь боль» («Wenn ich blute, hast du Schmerzen»). Однако темой этой песни может быть и отношения между героем и его Тенью, поскольку пол того, к кому обращается герой, неясен (это может не быть Анимой). Тень – один из архетипов, предложенный Юнгом. Она означает теневую сторону человеческой души, её изъяны. Тень может быть властной и агрессивной, противиться моральному контролю со стороны человека [56, с. 20-24]. Герой песни пытается взять свою Тень под контроль: «И когда я говорю, ты молчишь» («Und wenn ich rede bist du still»), - но всё же просит вести его. Как считает Юнг, от Тени невозможно избавиться, да и делать этого не следует. Её надо изучать и жить с ней в мире. Увидеть и распознать Тень проще, чем Аниму и Анимуса. Если воспринимать эту песню в таком ключе, то герой ошибается, говоря: «Ты умираешь, когда я этого хочу» («Du stirbst wenn ich es will»).

Совершенный разлад показан в песнях «V\*\*\* / Bückstabü» (в названии использовано выдуманное слово, возможный перевод – «преклонись») и «Mann gegen Mann» («Мужчина с мужчиной»<sup>1</sup>). В «V\*\*\*» герой говорит: «Две души в моём чреве, но только одна может выжить» («Zwei Seelen noch in meinem Schloss, es kann nur eine überleben»). В песне «Mann gegen Mann» герой лишён женского начала («король без королевы» – «ein König ohne Königin»), он «общается» только с мужчинами, его называют «Schwul» - «гомосексуальный» (фам., презр.; также в словаре зафиксировано «ein schwuler Kerl» - «гомик») [8, с. 848]. Как пишет Платон: «Зато мужчин, представляющих собой половинку прежнего мужчины, влечёт ко всему мужскому <...> Это самые лучшие из мальчиков и из юношей, ибо

---

<sup>1</sup> «Gegen» имеет несколько значений: «к», «по направлению к», «на», «против», «около», «перед», «вопреки», «помимо», «по сравнению с», «взамен» [8, с. 383] в зависимости от контекста. В данном случае имеется в виду не противостояние героя-мужчины и других мужчин, а их сложные взаимоотношения. В конце песни Тилль поёт уже не «Mann gegen Mann», а «Mann gegen Mann», намекая тем самым на гомосексуальные отношения.

они от природы самые мужественные» [28, с. 254]. Греков сюжет «Mann gegen Mann» не испугал бы, в отличие от многих современных людей: как говорит герой, «мой пол обзывает меня предателем» («Mein Geschlecht schimpft mich Verräter»).

**Симпатическая магия (мифологемы, обряды).** Фрезер, исследовавший ритуалы, обряды и их отражение в мифах, пишет о разновидностях магии. Существует гомеопатическая / имитативная магия (закон сходства) и контагиозная магия (закон смежности) [47, с. 20] Эти две разновидности Фрезер именуется симпатической магией. Иными словами, если человек желает добиться некоего результата, он должен произвести нужные конкретно для этого действия, например, погубить реального человека, нанеся увечья его изображению; съездать мясо убитого врага с целью получить его храбрость [47; с. 20-99, с. 532].

В песнях, затрагивающих тему симпатической магии, речь идёт о поедании мяса человека с последующим приобретением принадлежащих ему свойств и овладении частями тела опять же с целью воспользоваться их качествами (глаза, язык и т.п.).

В песне «Eifersucht» («Ревность») даны вредные советы, как получить качества противника. В числе прочего высказывается мысль о том, что можно стать храбрее и умнее, съев соответственно сердце и мозг врага: «Я храбрее? Убей меня и съешь мое сердце» («Bin ich mutiger? Töte mich und iss mein Herz»); «Я умнее? Убей меня и съешь мой мозг» («Bin ich klüger? Töte mich und iss mein Hirn»). Чтобы иметь успех у женщин, надо убить и съездать нравящегося им мужчину полностью.

Та же мысль, но в более лаконичной форме, представлена в песне «Mein Teil» («Часть меня»). В основе песни лежит реальная история о том, как один человек съел другого с предварительного на то согласия съеденного. В припеве говорится: «Ты то, что ты ешь» («Denn du bist, was du isst»). Героя должен съездать «некий господин» («ein Herr»). Автор не детализирует, чем становится тот, кто ест героя. Важно здесь то, что герой не хочет расставаться с самим собой и быть съеденным.

В песне «Gib mir deine Augen» («Дай мне свои глаза») герой хочет получить от возлюбленной в подарок её глаза, потому что это единственная красивая в ней часть тела. Но герой не хочет душу, которая прилагается к ним, «вытаскивается» вместе с ними. Герой «заталкивает кусок за куском душу обратно в голову» («Ich stopfe Stück für Stück die Seele in den Kopf zurück»). Автор шокирует аудиторию, ломая поговорку «Глаза – зеркало души». Он отделяет глаза как то, что показывает душу, от самой души и рассказывает эту историю в жанре «черного юмора».

**Иные разрозненные мифологические и сказочные аллюзии (например, сказочные мотивы, ритуалы).** В репертуаре группы есть и переделки известных сказок, мифов. Отношение к тому, что понимается современными людьми под добрыми детскими сказками, у группы особенное: «Откуда вы знаете, какой на самом деле была Белоснежка? Может, она жра-

ла героин килограммами и трахалась со всеми подряд? Мы просто таким образом показали, какими могли быть сказки, если бы мы их писали. Мы вообще ненавидим сказки. Они похожи одна на другую – в каждой какой-то придурочный козёл-принц скачет куда-то, скука неимоверная...» [41, с. 46].

Авторская версия истории Белоснежки и гномов (правда, их шесть – так как участников группы шесть) есть в песне «Sonne», но понять это помогает клип. Похожая ситуация с песней «Du riechst so gut» («Ты пахнешь так хорошо»). В клипе на эту песню показывается, как оборотень (или оборотни, так как герой превращается поочередно во всех участников группы) превратил в себе подобную понравившуюся ему (или им) девушку.

Более очевидные аллюзии имеются в уже упомянутой песне «Rosenrot» («Аленький цветочек / Розочка»). Цветок выступает в виде «запретного плода», который желает девушка и из-за которого погибает её возлюбленный. Он лезет на гору, на вершине которой растёт цветочек, и срывается в пропасть. Как пишет Пропп, сказочный Аленький цветочек растёт в ином мире – мире мертвых и/или мире, где обитает божество (Чудовище) [33, с. 238-239]. В сказке не герой, а героиня оказывается в том мире, где она и обретает цветок, причём само нахождение героини там является платой за это. Пропп сравнивает цветок из сказки с авторским вариантом этого образа в рассказе Гаршина «Красный цветок». В первом случае он «воплощает в себе всю красоту мира и высшее возможное на земле счастье» [33, с. 238]. Во втором, у Гаршина, это – символ зла в мире. В тексте Тилля происходит синтез первого и второго вариантов. Цветок прекрасен, но желание обладать им оказывается причиной гибели человека. Примечательно ещё и то, что цветок растёт на горе – по Проппу гора также имеет отношение к иному миру. Переход же между этим миром и иным связан с инициацией и смертью [32, с. 249-251]. Однако данная песня не про инициацию.

К мотиву испытания молодого возлюбленного его дамой сердца обращались и известные немецкие авторы, например, Ф. Шиллер, И. Гёте [59]. Их версии данной истории также могут быть источниками для Линдемманна.

Уже упомянутую песню «Küss mich (Fellfrosch)» можно воспринять как версию сказки про царевну-лягушку. Однако у Тилля лягушка не царевна, а скорее развратница. Вообще же подобное существо в сказке или мифе, превращающееся или превращенное в лягушку, змею и т.п., всегда принадлежит иному миру или является жертвой колдовства, что также связано с иной стороной реальности [32, с. 33; 10, с. 3-6]. Юнг пишет, что «всё тайное, скрытое, тёмное; бездна и царство мёртвых; всё, что пожирает, отравляет, обольщает» имеет отношение к архетипу матери, который связан в свою очередь с хтонизмом через перечисленные проявления [55, с. 178]. Всё перечисленное очень часто находит отражение в сказках и мифах.

Песня «Heirate mich» («Выходи за меня замуж») является «мужским» вариантом истории о мёртвом суженом. Герой безуспешно пытается вер-

нуть умершую возлюбленную, но не может соединиться с ней ни в жизни, ни в смерти: «Я нежно обнимаю тебя, но твоя кожа рвётся как бумага, и ты разваливаешься на части, во второй раз ускользаешь от меня» («Ich nehm dich zärtlich in den Arm, doch deine Haut reißt wie Papier und Teile fallen von dir ab, zum zweitenmal entkommst du mir»). Легенда о мёртвом женихе распространена у различных народов. Наиболее известными являются авторская обработка этой легенды Готфрида Бюргера [38], перевод его истории и собственный вариант Жуковского [15; с. 97-104, с. 109-117].

Песня «Dalai Lama» («Далай-лама») практически полностью повторяет «Лесного царя» Гёте [58, с. 94-95] (хотя правильный перевод названия – «Ольховый царь» - «Erlkönig»), так как ольха воспринималась многими народами как дерево смерти и дерево духов). В варианте Тилля отец с маленьким сыном летят на самолете. Мальчика желает похитить Король всех ветров («König aller Winde»). Отсылающее к буддизму название обыгрывается в тексте философско-отстранённой мыслью: «Дальше, дальше к гибели, мы должны жить до тех пор, пока не умрём» («Weiter, weiter ins Verderben, wir müssen leben bis wir sterben»).

Песня «Donaukinder» («Дети Дуная») рассказывает об экологической катастрофе, когда в Дунай попали ядовитые химикаты. В песне говорится о задохнувшихся рыбах, мёртвых лебедях, но особенно трагично то, что бесследно исчезли дети: «Где дети – никто не знает, что здесь произошло, никто ничего не видел» («Wo sind die Kinder, niemand weiss was hier geschehen, keiner hat etwas gesehen»). История пропавших детей напоминает сюжет легенды о Гаммельнском крысолове. Он увёл неизвестно куда детей из Гаммельна после того, как ему отказались платить за избавление города от полчищ крыс [22, с. 327-329]. В песне же крысы процветают, они «жирные и сытые» («fett und satt»). Ответственность за произошедшее лежит не на одном человеке (Крысолова здесь нет), а на людях, по чьей вине произошла катастрофа. Плакающие исчезнувших детей матери, стоящие в реке – мифологический мотив: «Вскоре матери встали в реку и пролили поток слёз» - дословно: «нарыдали реку (слёз)» («Mütter standen bald am Strom und weinten eine Flut»). Река здесь – как граница между мирами: тем миром, где остались матери, и тем, куда ушли дети.

Можно предположить, что Тилль опирался на легенду о Крысолове, когда писал эту песню. Если же он не знает эту легенду (что, на мой взгляд, сомнительно, ведь эта история весьма известна, особенно в Германии) и использовал мотив сытых крыс и плачущих матерей случайно, всё это не делает песню менее интересной и глубокой. Таким образом, в песне появляются два плана: первый – поверхностный, заключающийся в простом описании событий; второй – с отсылкой к легенде.

В песне «Mutter» («Мать») герой (неясно, старик он или младенец, обычный ли человек или существо из пробирки) сетует на свою жизнь: у него нет пупка, он рождён без семени, ничья грудь не питала его молоком. Он безымянный: «Никто не дал мне имени» («Niemand gab mir einen

Намен»). Отсутствие имени обозначает отсутствие судьбы и определенности (ср. этот мотив, а также мотив называния чужим именем или его утаивания, например, в исландском эпосе: «Песнь о Хельги сыне Хьёрварда», «Речи Регина», «Речи Фафнира» [4; с. 253-259, 275-283]). Возможно, герой – жертва аборта или выкидыша, это объясняет, почему он желает страданий и смерти собственной матери. Эта песня соотносится с обложкой альбома, на которой изображен заспиртованный уродец.

В песне «Stein um Stein» («Камень к камню») герой замуровывает свою возлюбленную в стену. Если соотнести песню с рассказом Э. По «Бочка амонтильядо» [29, с. 781-789], то может показаться, что это история мести героя неверной или надоевшей возлюбленной. Герой объясняет, зачем он это делает: «Ты украшаешь фундамент» («Verschönerst du das Fundament»), «Ты должна стать частью целого» («Du sollst Teil das Ganzen sein»). Это напоминает о традиции замуровывать в строящуюся крепостную стену, основание моста или замка ребёнка или девушку с тем, чтобы их дух охранял живущих в крепости от захватчиков [3, с. 516-517]. Выказывание Э. По, выбранное в качестве эпиграфа, в большей степени относится именно к историям такого рода, к «Stein um Stein», «Spieluhr» и (хотя и в меньшей степени) «Heirate mich», в которых говорится о насильственном и преждевременном погребении. По его мнению, такой тип историй наиболее сильно поражает впечатление, чем Тилль и пользуется.

В песне «Haifisch» («Акула») имеется пример этиологического мифа – то есть объясняющего происхождение чего-либо в мире: «В пучине одиноко и так много слез льётся. И оттого вода в морях солёная» («In der Tiefe ist es einsam und so manche Zähre fließt und so kommt es, dass das Wasser in den Meeren salzig ist»). Этот эпизод можно сравнить, например, с вариантами истории затонувшей в море волшебной мельницы, которая намолотила столько соли, что вода в море стала солёной [21, с. 240-244; 25, 142-146], или авторские версии того, как появились некоторые вещи или явления [20].

**Авторское мифотворчество (тема зверя, фей; «заклинания»), использование христианских образов (Бог, ангел) (мифологемы).** В песнях часто фигурирует животное, зверь (Tier), который олицетворяет то, что неподвластно контролю, по мнению автора текстов: похоть (в песнях «Tier» и «Keine Lust»); любовь в образе чудовища, пожирающего душу влюблённого человека («Amour»); дикий зверь-добыча, по отношению к которому совершается насилие («Waidmanns Heil»; «Reise, Reise»).

Тилль использует образы фей (чёрной и белой). Фея – обычно добрая волшебница, существо женского пола. Однако есть и тёмные, злые феи [7, с. 494].

В песне «Mein Herz brennt» тёмные феи приносят детям кошмарные сны. Использование эпитета «тёмный» (schwarz) подчёркивает их связь с миром тьмы, кошмаров, ужасов. В песне «Kokain» («Кокаин») герою-наркоману является белая фея («weiße Fee»). Однако её белый цвет вовсе не означает, что эта фея добра. Она мучает героя, не даёт ему спать и гово-

рит: «Во мне даже зло хорошо» («in mir ist auch das Böse gut»), подчёркивая тем самым, что она сама – зло. Белый цвет объясняется тем, что эта фея – кокаиновая. Таким образом, в понимании Тилля тёмная фея кошмаров и белая фея кокаина одинаковы по природе, но злы каждая по-своему.

В песне «Rammstein» («Рамштайн»)<sup>1</sup> автор рассказывает о положении в основу страшном событии сжато, даже отвлечённо, практически мифологическими формулами. В мифах Космос описывается через название тех важных элементов, которые в нём есть. Если же Космос не сотворён, то перечисляется то важное, чего в нём нет [4, с. 183]. Подобная схема встречается в текстах клятв (длинный текст такой клятвы со множеством перечисляемых «элементов» есть, например, в исландской «Саге о Греттире» [36, с. 117] и различных заговорах. Вот что пишет про них Рыбаков: «Первобытное мироощущение особенно явно проступает в подробнейших многословных перечнях тех сил, которые могут помочь или повредить человеку» [35; с. 144, с. 138-152]. В тексте песни Тилль даёт похожий по построению перечень, но с другим смыслом. В его тексте говорится про мир, в котором всё перевернуто с ног на голову, всё неправильно. Вот некоторые элементы этого неправильного мира: «человек горит» («ein Mensch brennt»), «ребёнок умирает» («ein Kind stirbt»), «матери кричат» («Mütter schreien»), «никакого спасения» («kein Entrinnen»). Упоминающееся в каждом куплете «сияющее солнце» («die Sonne scheint») подчёркивает ужас происходящего. Свет солнца является позитивным и желанным элементом Вселенной в мифах, но здесь мир раскалывается: солнце продолжает светить, несмотря на гибель людей. Или наоборот – люди гибнут, но солнце не перестаёт светить.

Автор обращается к христианским образам (Богу, ангелам). Бог в представлении Тилля жесток и своенравен. В песне «Bestrafe mich» («Накажи меня») он – «тот, кто наказывает» («Bestrafer»). Он даёт и отнимает по собственной прихоти, «но даёт он только тому, кого любит» («doch gibt er nur dem den er auch liebt»).

Ангелы слабы. Они живут «позади солнечного света / без солнечного света» в полном одиночестве («hinterm Sonnenschein») как в песне «Engel» («Ангел»). Они не могут прийти на помощь тем, кто в них нуждается, как в песне «Spieluhr», когда очнувшийся в гробу мальчик зовёт ангела. В песне «Das Meister» («Повелитель») говорится, что они неспособны сразиться с устраивающим конец света Сатаной: «Ни один ангел не придет за вас отомстить» («Kein Engel kommt um euch zu rächen»). Сам Сатана, названный Повелителем, могущественнее ангелов и, вероятно, Бога, который в песне вообще не упоминается. В песне говорится о разрушающей и всепо-

---

<sup>1</sup> В немецком городе Рамштайн (с одной «м») в 1988 году произошла катастрофа: во время показательных полетов на базе НАТО столкнувшиеся в воздухе истребители упали на зрителей, что повлекло за собой множество жертв [40, с. 10]. Группа была названа не в честь этого страшного события, хотя многие не верят в это и потому приписывают участникам группы желание получить известность и имя благодаря истории чужих страданий.

глощающей истине: «Истина подобна грозе» («Die Wahrheit ist wie ein Gewitter») и «хору ветров» («ist ein Chor aus Wind»), она «придѣт к тебе, чтобы уничтожить тебя» («Es kommt zu dir um zu zerstören»). В Евангелие от Иоанна (8: 32) Иисус говорит: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» [13; с. 112]. В немецком переводе Евангелия истина также «Wahrheit»: «Dann werdet ihr die Wahrheit erkennen und die Wahrheit wird euch befreien» [57]. Возможно, это не просто совпадение.

**Послесловие.** Несмотря на то, что автор текстов песен обращается к табуированным и отвратительным с точки зрения многих людей темам и образам, что-то искажает, с чем-то играет, это делается вовсе не с целью пропаганды, а с целью вызвать реакцию слушателей (пусть даже и негативную) или заострить внимание на важной проблеме, показав её с обратной стороны (как, например, в случае уже названной песни «Tier»). Даже когда Тилль поёт про кайф наркомана (в песне «Adios» – «Пока!»), он может дать намёк на правильное восприятие этой темы, сказать, что это неправильно: «Ничего нет для тебя, ничего не было для тебя, ничего не будет для тебя... никогда» («Nichts ist für dich Nichts war für dich Nichts bleibt für dich... für immer»).

### Литература

1. Анализируем-с [Электронный ресурс]: Форум фанатов Rammstein. – Режим доступа: <http://forum.rammsteinfan.ru/index.php?showtopic=3678> (дата обращения 06.06.2014).
2. Андерсен Г. Х. Оле-Лукойе [Текст] / Г. Х. Андерсен // Полное собрание сказок и историй в одном томе. – М.: «Издательство Альфа-Книга», 2008. – С. 156-166.
3. Афанасьев А. Н. Славянская мифология [Текст] / А. Н. Афанасьев. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. – 1520 с.
4. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах [Текст] – М.: «Художественная литература», 1975. – 749 с.
5. Бодлер Ш. Цветы зла: Сборник [Текст] / Ш. Бодлер – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2006. – 800 с.
6. Большая иллюстрированная энциклопедия. В 32 томах. Т. 11. ИЗМ – КАЛ [Текст] – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 503 с.
7. Большая иллюстрированная энциклопедия. В 32 томах. Т. 28. ТРА – ФИЗ [Текст] – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 501 с.
8. Большой немецко-русский словарь с дополнением [Текст] – М.: Рус. яз.–Медиа; Дрофа, 2008. - 15-е изд., доп. – 1192 с.
9. Грех ли слушать «тяжелый металл»? [Электронный ресурс] // Православный форум «Азбука веры». – Режим доступа: <http://azбука.ru/forum/showthread.php?t=11423> (дата обращения 17.05.2014).
10. Гримм Я., Гримм В. К. Король-лягушонок, или Железный Гейнрих [Текст] / Я. Гримм, В. К. Гримм // Сказки. – Мн.: Полымя, 1983. – С. 3-6.



11. *Гуревич А. Я.* Пространственно-временной континуум «Песни о Нибелунгах» [Текст] / А. Я. Гуревич // История – нескончаемый спор. - М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. – С. 118-138.
12. *Дандес А.* Фольклор: семиотика и/или психоанализ: Сб. ст. [Текст] / Алан Дандес – М.: Вост. лит., 2003. – 279 с.
13. Евангелие от Иоанна [Текст] // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета, канонические. – М.: Российское библейское общество, 2005. – С. 100-129.
14. *Евин И. А.* Искусство и синергетика [Текст] / И. А. Евин – М.: «Либроком», 2013. – 208 с.
15. *Жуковский В.А.* Людмила [Текст] / В.А. Жуковский // Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады. Поэмы – М.: Эксмо, 2008. – С. 97-104.
16. *Жуковский В.А.* Светлана [Текст] / В.А. Жуковский // Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады. Поэмы – М.: Эксмо, 2008. – С. 109-117.
17. Значение текстов [Электронный ресурс] // Крупнейший форум о Rammstein. – Режим доступа: <http://www.rammclan.ru/forum/153-969-1> (дата обращения 06.06.2014).
18. *Кереньи К, Юнг К.Г.* Введение в сущность мифологии [Текст] / К. Кереньи, К.Г. Юнг // Душа и миф: шесть архетипов. – М., К.: ЗАО «Совершенство», 1997. – С. 11-202.
19. *Кереньи К, Юнг К. Г.* Предвечный младенец в предвечные времена [Текст] / К. Кереньи, К. Г. Юнг // Душа и миф: шесть архетипов – М., К.: ЗАО «Совершенство», 1997. – С. 38-86.
20. *Киплинг Р.* Просто сказки: сборник сказок; на англ. яз. [Текст] / Р. Киплинг. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. – 192 с.
21. Латвийские народные сказки [Текст] / Сост. Арайс К. – Рига: Издательство «Зинатне», 1967. – 543 с.
22. Легенды средневековой Европы: В 2 кн. [Текст] / Сост. Н. Будур. – М.: Олма-Пресс, 2001. – Кн. 2. – 408 с.
23. *Мелетинский Е. М.* Литературные архетипы и универсилии. [Текст] / Е. М. Мелетинский // О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – С. 73-149.
24. Мифологический словарь [Текст] / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
25. Младшая Эдда [Текст] / - М.: «Ладомир», 1994. – 254 с.
26. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Текст] / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Так говорил Заратустра. Казус Вагнер. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом. Антихрист. Ессе Номо: [сб., пер. с нем.]. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 41-158.

27. Отношение родителей к Rammstein'у [Электронный ресурс] // VK.com. – Режим доступа: [https://vk.com/topic-892105\\_25892488](https://vk.com/topic-892105_25892488) (дата обращения 17.05.2014).
28. Платон. Пир, или О благе [Текст] / Платон // Диалоги. – М.: Терра–Книжный клуб, 2009. – С. 229-294.
29. По Э. Бочка амонтильядо [Текст] / Э. По // Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: «Издательство Альфа-Книга», 2009. – С. 781-789.
30. Почему большинство христиан до 27 слушают Раммштайн? Это... это же ужасно! [Электронный ресурс]. // Открытый христианский форум JesusChrist.ru. – Режим доступа: <http://jesuschrist.ru/forum/959314> (дата обращения: 17.05.2014).
31. Призраки ночи [Текст] / Зачарованный мир. Призраки ночи. – М.: Терра, 1996. – 144 с.
32. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В.Я. Пропп – М.: «Лабиринт», 2009. – 332 с.
33. Пропп В. Я. Русская сказка [Текст] / В. Я. Пропп – М.: «Лабиринт», 2011. – 384 с.
34. Раммштайн [Электронный ресурс] // Lurkmore.to. – Режим доступа: <https://lurkmore.to/Rammstein> (дата обращения 17.05.2014).
35. Рыбаков Б. Язычество древних славян [Текст] / Б. А. Рыбаков. – М.: Академический проект, 2014. - 2-е изд. – 640 с.
36. Сага о Греттире [Текст] / пер. О. А. Смирницкой. – Новосибирск: «Наука», 1976. – 175 с.
37. Смысл песни Mutter [Электронный ресурс] // VK.com. – Режим доступа: [https://vk.com/topic-892105\\_21480328](https://vk.com/topic-892105_21480328) (дата обращения 17.05.2014).
38. Созонович И. Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской [Текст] / И. Созонович – Варшава: Типография варшавского учебного округа, 1893. – 251 с.
39. Спортивно-концертный комплекс гомосексуальной неполноценности [Электронный ресурс] // Anti-Rock-Cult. За высокую культуру. Против рок-музыки и субкультур. – Режим доступа: <http://antirockcult.wordpress.com/2012/02/17/rami/> (дата обращения 17.05.2014).
40. Тати Ж. Ю. Rammstein. Часть 1. [Текст] / Ж. Ю. Тати – М.: ООО «Скит Интернешнл», 2004. – 112 с.
41. Тати Ж. Ю. Rammstein. Часть 2. [Текст] / Ж. Ю. Тати – М.: ООО «Скит Интернешнл», 2003. – 111 с.
42. Тати Ж. Ю. Rammstein. Till Lindemann. [Текст] / Ж. Ю. Тати – М.: ООО «Скит Интернешнл», 2004. – 104 с.
43. Тексты и переводы песен Rammstein [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rammstein-text.ru/> (дата обращения 17.05.2014).

44. Тексты и «messenger». Кто что думает? Любимый стих или текст [Электронный ресурс] // Форум фанатов Rammstein. – Режим доступа: <http://forum.rammsteinfan.ru/index.php?showtopic=2698> (дата обращения 06.06.2014).
45. Тибетская «Книга Мертвых». Бардо Тхёдол. [Текст] – М.: Эксмо, 2006. – 400 с.
46. Форум фанатов группы Rammstein [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://forum.rammstein.ru/> (дата обращения 06.06.2014).
47. Фрезер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии [Текст]. / Дж. Фрезер – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
48. Хендерсон Д. Л. Древние мифы и современный человек [Текст] / Д. Л. Хендерсон // Юнг К. Г. Человек и его символы. – М.: Медков С.Б., «Серебряные нити», 2012. – С. 105-161.
49. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/all/111/111200.shtml> (дата обращения 06.06.2014).
50. Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного [Текст] / К. Г. Юнг – М.: «Когито-Центр», 2010. - 2-е изд. – 352 с.
51. Юнг К. Г. Символы и толкование сновидений [Текст] / К. Г. Юнг // Символическая жизнь. – М.: «Когито-Центр», 2010. – С. 197-294.
52. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное [Текст]. / К. Г. Юнг – М.: Академический проект, 2009. – 188 с.
53. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы [Текст]. / К.Г. Юнг – М.: Академический проект, 2013. – 328 с.
54. Юнг К.Г. Тавистокские лекции. О теории и практике аналитической психологии [Текст] / К.Г. Юнг // Символическая жизнь. - М.: «Когито-Центр», 2010. – С. 9-195.
55. Юнг К. Г. Четыре архетипа [Текст]. / К. Г. Юнг // Алхимия снов. Четыре архетипа. – М.: Медков С.Б., 2011. – С. 168-309.
56. Юнг К. Г. Эон [Текст] / К. Г. Юнг – М.: Аст: Аст Москва, 2009. – 411 с.
57. Das Bibel [Электронный ресурс] // University of Innsbruck. - Режим доступа: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/joh8.html> (дата обращения 17.05.2014).
58. Goethe J.W. Gedichte. Nach der Ausgabe letzter Hand [Text]. / Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. – 607 s.
59. Kartheuser T. Zwischen Lyrics und (Rock-)Musik: Eine intermediale Untersuchung des Songs Rosenrot von Rammstein [Text]. / Universität Hamburg, Wintersemester 2008-2009. – GRIN Verlag. – 21 s.

60. Rammstein – гордость псевдо-металлистов [Электронный ресурс] // Anti-Rock-Cult. За высокую культуру. Против рок-музыки и субкультур. – Режим доступа: (дата обращения 06.06.2014).

61. «Rammstein» и фарисеи [Электронный ресурс] // Total Metal Forum – Режим доступа: <http://antirockcult.wordpress.com/2012/11/19/rammstein-2/> (дата обращения 17.05.2014).

62. Rammstein – не фашисты! [Электронный ресурс] // VK.com. – Режим доступа: [https://vk.com/topic-892105\\_28502800](https://vk.com/topic-892105_28502800) (дата обращения 17.05.2014).

63. Rammstein [Электронный ресурс] // Die Band – Rammstein. – Режим доступа: <http://www.rammstein.de/de> (дата обращения 17.05.2014).

64. Rammstein [Электронный ресурс] // Facebook.com. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/Rammstein?fref=ts> (дата обращения 17.05.2014).

65. Rammstein [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rammstein.ru/stati-o-gruppe.html> (дата обращения 17.05.2014).