

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

В. А. ГАВРИКОВ

Брянск

ТРЕТЬЯ ПЕСЕННОСТЬ

Аннотация. В статье предлагается концепция трёх парадигм в русскоязычной поэтической песенности, это: авторская песня, советский рок, Третья песенность. Акцент делается на Третьей песенности как на феномене песенного постмодерна, возникшего в России после 1991 года. Рассматриваются основные признаки Третьей песенности.

Ключевые слова: рок-поэзия, авторские песни, советский рок, постмодернизм, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Гавриков Виталий Александрович, доктор филологических наук, профессор кафедры менеджмента, государственного и муниципального управления; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Брянский филиал.

Контакты: 241050, Брянск, ул. Горького, 18; yarosvettt@mail.ru.

V. A. GAVRIKOV

Bryansk

THE THIRD SONG SCHOOL

Abstract. The article is devoted to conception of 3 song school in russian song poetry: bard song (author's song), soviet rock, the third song school or song postmodern (1991 – this moment). The article examines the main features of the third song school in Russian song poetry.

Key words: rock-poetry, bard songs (author's songs), soviet rock, postmodern, poetry.

About the author: Gavrikov Vitaly Alexandrovich, Doctor of Philology, professor of Department of Management, State and Municipal Management, Bryansk branch of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation.

1. Введение (ещё раз о терминологии)

Наука об отечественном рок-искусстве в самом начале своего развития попыталась обозначить историческое место и хронологические рамки исследуемого феномена. Речь, помимо этого, шла также о стадильности русскоязычного рока: сегодня наиболее обоснованной видится концепция трех или двух (когда объединены первая и вторая) стадий. Первая связана с подражанием западным образцам (60-е – конец 70-х гг.), вторая – суб-

культурная (конец 70-х – середина 80-х), третья – контркультурная (середина 80-х – 1991 г.).

Рискну обозначить окончание советской «рок-парадигмы» именно 1991 г. по двум причинам. Во-первых, 1991 год – точка «советского распада», а значит, и та социально-идеологическая система, которая породила классический (не побоюсь этого слова) отечественный рок, ушла в прошлое. Художественный продукт неминуемо становился другим, хотя бы уже потому, что изменился «образ врага» – фактор для контркультуры определяющий.

Вторая причина – смерть нескольких ключевых фигур советского рока в конце 80-х – начале 90-х. В первую очередь я говорю об Александре Башлачёве и Викторе Цое. Первый – по общему мнению – лучший поэт советского рока, второй – самый «кассовый» советский рокер, который до сих пор – как это ни удивительно – является самым популярным представителем отечественной рок-культуры! По крайней мере, об этом свидетельствуют современные исследования. Так, «Кино» лидирует в рейтинге 10 лучших рок-групп, составленном специализированным музыкальным интернет-изданием topstens.ru, аналогичная ситуация в рейтинге сайта 100bestalbums.ru, только здесь анализировалось 100 исполнителей. На стыке десятилетий ушли из жизни ещё две важные фигуры отечественного рока: Михаил (Майк) Науменко и Яна (Янка) Дягилева. Кроме того, Борис Гребенщиков и Егор Летов, лидеры двух весьма популярных рок-групп «Аквариум» и «Гражданская оборона», на сломе эпох распустили свои музыкальные коллективы.

Правда, существует мнение, что отечественная рок-поэзия просуществовала до начала нового столетия. Д. И. Иванов отмечает, что новый «тип дискурса начинает формироваться в конце девяностых годов XX века, его можно назвать серийным дискурсом, так как он создан по постмодернистской модели» [1, с. 69]. Отметим здесь мысль исследователя о постмодернистском характере Третьей песенности, к этому я ещё вернусь.

Вообще ситуация с советским роком весьма похожа на то, что некогда происходило с русским модернизмом. Да, многие его представители жили и творили и после «окончания эпохи», однако, по мнению большинства исследователей, черту под Серебряным веком подвели смерти, пожалуй, наиболее авторитетных на тот момент представителей символизма и акмеизма: Александра Блока и Николая Гумилева в 1921 году. Тогда же, кстати, оформилась новая государственная формация, то есть был окончательно «сломан старый мир». И вот эти две точки – гибель империи и гибель ключевых поэтов – обозначили уход как Серебряного века, так и «Бронзового века» российской словесности. Последним можно считать советскую поэтическую песенность в составе авторской песни и советского рока.

Однако прежде чем двигаться дальше, прежде чем заглядывать за рамки 1991 года, необходимо определиться с ключевыми терминами. Что же такое рок-поэзия и рок-искусство? Под рок-поэзией я понимаю пласт песенных (иначе – полисубтекстуальных, интермедиальных) произведений

высокого литературного качества, соответствующих функционально-идеологическим основам рок-эстетики.

В приведённой дефиниции понятно всё, кроме собственно самой этой «рок-эстетики». В двух словах определить её не представляется возможным. Отмечу лишь то, что эта эстетика эксплицируется в каждом из выразительных рядов интермедиального рок-текста. На вербальном уровне – это использование особых тропов, особой композиционной структуры текста (например, обилие рефренных «столбцов», мантрообразные элементы), особых субъектных форм и т.д. Обо всём этом следует говорить отдельно и подробно, чтобы действительно добраться до специфики рок-искусства.

Второй важный уровень – музыкальный (ритмо-мелодический). Здесь рок-эстетику также определяет множество факторов: от использования специфических музыкальных инструментов (например электрогитар) до композиционного построения песен и специфики отдельных её элементов, например, гитарного соло.

Третий уровень – назовём его пока условно – визуально-имиджевый. Рок-эстетика эксплицируется в мимическом, кинетическом, проксежном и т.д. текстах. Макияж рокера, подбор одежды, света, цвета – всё это и многое другое работает на идентификацию визуально-имиджевого текста как принадлежащего року. Данные уровни, конечно, далеко не всё, что определяет рок-эстетику, но это, без сомнения, её ядро.

Всегда ли рок-эстетика есть признак рок-поэзии? Несомненно. Все ли песенно-музыкальные продукты, обладающие рок-эстетикой, являются рок-поэзией? Разумеется, нет. Интересные не только социологам или культурологам, но и литературоведам плоды русскоязычная рок-песенность дала на второй и третьей своих стадиях. Таким образом, первый ученический этап советского рока не может быть назван рок-поэзией, так как поэзией – в основной своей массе – не является. Поэтому следует разделять понятия: рок-н-ролл (рок), рок-искусство, рок-поэзия. Эти три термина поглощают один другой: не каждый песенный продукт с элементами рок-эстетики может быть назван рок-искусством, не каждый продукт рок-искусства может быть назван рок-поэзией (здесь можно назвать хотя бы инструменталы, где нет вербального текста, а значит, и поэзии как таковой, но инструментал может быть виртуозно исполненным и это, бесспорно, рок-искусство).

Что же такое рок-поэзия? И что такое вообще – поэзия? Ответить на эти вопросы столь же сложно, сколь выработать универсальные критерии художественности. Но именно в них поэзия и «коренится». Тут необходимо отметить, что, во-первых, каждая стадия поэтики выдвигает свои критерии [4], во-вторых, современная ситуация такова, что искусство слова стало весьма плюралистичным и многообразным в своих проявлениях.

Однако выход из этого тупика есть: в центре любой «проверки на художественность» должен стоять реципиент-профессионал. Конечно, это не абстрактный «идеальный читатель», а учёный-литературовед, обладающий богатым опытом работы с общепризнанными художественными явлениями словесности. Это, пожалуй, наиболее твёрдый «критерий художественности» как

в песенной, так и в любой другой поэзии. Как показал А. Компаньон [2], все остальные критерии слишком уязвимы для критики. Собственно, настоящий сборник в 17-ти его выпусках и есть главный «шедеврометр» русской рок-поэзии. Хотя, конечно, не универсальный, потому что нужны отзывы от «внешних», а также проверка временем: не все словесные продукты, бывшие популярными у современников, пережили своё время.

Теперь что касается определений при слове «рок». Если мы классический отечественный рок ограничиваем 1991 годом (что, кстати, делаю не только я, но и некоторые рок-классики, например Шевчук), то и речь должна вестись о феномене по имени «советский рок». И если мы всё творчество Ахматовой, Есенина, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой называем «Серебряным веком», то и всё творчество Борзыкина, Гребенщикова, Кинчева, Летова, Ревякина, Шевчука – это «советский рок». Этот вывод кажется парадоксальным, но его можно убедительно обосновать (чем я пока заниматься не буду).

Всё то, что появилось на «рок-поприще» после 1991 года, тогда, продолжая эту логику, следовало бы назвать «российским роком». А что же тогда такое «русский рок»? Сумма: «советский рок» + «российский рок». Хотя... может быть и складывать-то нечего? Есть ли он вообще – «российский рок»?

2. Авторская песня и рок-поэзия

Когда я защищал докторскую диссертацию, то мои оппоненты в один голос ставили мне в вину то, что я слишком много беру примеров из рока и мало – из авторской песни. Однако я отвечал, что материал распределён равномерно: по 30% из рока, «барда» и чего-то третьего, что появилось после ухода советского рока в небытие. Хотя, как выяснилось, плоды Третьей песенности учёным (насколько мне известно, не погружённым в неё) показались всё тем же советским роком.

Быть может, тут сыграло свою роль то, что мои оппоненты (так уж сложилось) хорошо знают авторскую песню, а всё, что пришло после неё, оценивали в единых координатах «не-барда», а значит – по закону исключения – в координатах «рока»? А может, дело в том, что рок-эстетика гораздо более яркая и нарочитая при относительной нейтральности авторской песни. Поэтому соединение элементов рока и «барда» даёт продукт, который на первый взгляд кажется «рокерским».

Таким образом, в вопросе автономизации Третьей песенности на первый план выходит её отмежевание от советского рока, а не от авторской песни. Важнейшим фактором такого расхождения мне кажется функционально-идеологический аспект, который удобнее раскрыть в сравнении песенно-поэтических течений с литературными направлениями. Чем и займемся.

С. В. Свиридов некогда сказал: «В эстетическом пространстве рок-песенность ориентирована на модернистскую парадигму художественности» [3, с. 12]. Попутно, учёный полемизирует с М. Н. Капрусовой, которая «исходит из заведомого убеждения в постмодернистском характере русской рок-песенности». При этом, как подчеркивает С. В. Свиридов, «“модерность” рок-песенности скорее типологическая, опосредованная,

нежели заимствованная» [3, с. 14]. Исследователь указывает целый ряд типологических сходств рок-песенности с русским модернизмом. Бегло назовём их: преобладание мистического над социальным; мифотворчество; архетипизация с апелляцией к «трансцендентным денотатам»; склонность к гротеску, экспрессии, демонстративной чрезмерности; культурно-историческая альтернативность.

Помимо пяти названных С. В. Свиридовым признаков типологического сходства между рок-поэзией и русским модернизмом можно было бы назвать и ряд других. Например, представление о поэте как о медиаторе между потусторонним и посюсторонним; напряжённая рефлексия по отношению к тексту (метапоэтика); внимание к внутренней форме слова (паронимическая аттракция, анаграммирование); соединение художественной практики и метавысказываний, чаще всего «мистагогических» (манифесты модернистов – «идеологические» интервью Башлачёва, Летова, Гребенщикова и др.); мифологизированный (архаизированный) пространственно-временной континуум и вообще – миромоделирующие координаты; повышенное внимание к архаическим субъектным формам (вплоть до появления таких реликтов, как субъектный неосинкретизм); особый отбор тропов, обслуживающих «кинобытийно ориентированный» поэтический текст; специфическая тематика... Разумеется, речь идёт о доминантах: советский рок как художественное явление имеет столь широкую амплитуду, что здесь можно обнаружить всё что угодно. Но ядро остаётся ядром: *в функционально-идеологическом плане советский рок есть трансцендентально ориентированная система в центре с медиумом-мистагогом*. Всё остальное – лишь производные от такой установки.

Откуда же «выплыли» все эти модернистские особенности, которые, и здесь я согласен со Свиридовым, прямо не восходят к Серебряному веку? Вероятно, первейший фактор – специфика западного рока, в котором наиболее притягательным для советской молодёжи было именно «иномирие», погружение в прекрасную грёзу, столь контрастирующую с унылой советской реальностью. А двоимирие по горизонтали (условно говоря, географическое) – прямой путь к двоимирию вертикальному, где надстройка – это потусторонний мир. Конечно, не следует сбрасывать со счетов и трансцендентальную составляющую западного рока, однако, думается, и без неё напряжённое взыскание «несоветской экзотики» привело бы советскую молодёжь к различным философским и религиозным системам. Собственно, советский рок и был в немалой степени квазирелигиозным образованием.

Кроме того, советские поклонники западного рока, который был под фактическим запретом в СССР, могли продуцировать своё отношение к одному «запретному плоду», на другой – религию. То есть логика была такой: раз это не поддерживается советской властью, значит, мы это будем поддерживать. Отсюда, как мне кажется, интерес многих советских рокеров – на уровне моды – к различным религиозным направлениям: от православия до дзен-буддизма, которые также обусловили функционально-идеологическую специфику советского рока.

Ну и несколько слов об авторской песне. С точки зрения тематической здесь можно выделить две базовые линии, условно говоря, неоромантическую и неореалистическую. Соответственной им была и функционально-идеологическая направленность, через призму которой авторскую песню можно определить как: *романтико-реалистически ориентированную субкультурную систему в центре с рефлексирующей личностью, резко не выделенной из массы («одним из нас»).*

Авторская песня соотносится, хотя, конечно, не в точности, с соцреализмом, где также можно выделить две доминанты: романтическую и реалистическую. Только официальный советский романтизм был громким, пафосным, революционным, а вот романтизм авторской песни можно было бы оксюморонно назвать «тихим романтизмом», соотносимым с обиходной «романтикой». То есть если в авторской песне речь и идёт о борьбе, то это борьба со стихией, с самим собой, а не классовая борьба. Иным оказывается двоемирие, иными – интенционально-рецепционные отношения... Реализм авторской песни тоже специфический, идущий скорее от традиции «царской» классики: Бунина, Л. Толстого, Чехова – без чёрно-белой идеологической палитры. В отличие от этого подхода, соцреализм предлагал упрощённые образы, жёсткое деление на «хороших» и «плохих», отсутствие полутонов в прорисовке характеров и т.д. В этом плане авторская песня была более чуткой к внутреннему миру человека, к его психологизму, сторонилась (за исключением, пожалуй, только А. Галича) острой политической проблематики.

Что же касается хронологических рамок авторской песни, то начало её это 50-е годы, а вот окончанием рискну назвать 1980 год – смерть Высоцкого, хотя продлить «бардовскую эпоху» можно и до 1991 года. Доводом в пользу 1980 года является в какой-то степени и развитие советского рока, который именно в это время начал давать первые поэтические образцы. Кроме того, рок хотя генетически и не является продолжателем авторской песни, всё-таки в известной степени занял нишу, в которой она некогда существовала (вероятно, не всю нишу, но заметно потеснил предшествующую традицию в плане общественного интереса).

3. Третья песенность

Оговорю сначала, что тот вопрос, который я буду поднимать, разумеется, не может быть решён в рамках одной статьи. Здесь нужны многие и многие исследования – глубокое погружение, рассмотрение самых разных аспектов... И тем не менее я попробую обозначить контуры проблемы, имя которой – «Третья песенность».

Этим предварительным термином я называю современную русскоязычную поэтически ориентированную песенность (подчеркну, что ориентация на поэзию не есть собственно поэзия). Время существования рассматриваемой парадигмы: 1991 год – конец 10-х годов XXI века. То есть, как мне сейчас представляется, эта эпоха не завершена (если, конечно, происходящее можно обозначить как «эпоху»). Таким образом, Третья песенность уже практически достигла «смертного возраста» советского

рока – четверть века. Разумеется, граница 1991 года относительна: есть ряд авторов – «родом» из советского рока, типа Сергея Чигракова или Ольги Арефьевой, которые раскрылись в 90-е годы. Хронологически они должны быть отнесены к Третьей песенности, однако они стоят как бы на стыке двух традиций, унаследовав от них те или иные черты. То есть я хочу сказать, что на границе двух течений есть «переходные формы», однако, это не значит, что между советским роком и Третьей песенностью – в большой перспективе – отсутствуют принципиальные различия.

Отдельный непростой вопрос – включения в Третью песенность представителей советского рока. Сегодня мне представляется, что включать этих авторов в позднюю парадигму не стоит: они – наследники предшествующей традиции и должны рассматриваться в её координатах. Что, конечно, не означает музыкально-поэтической стагнации классиков советского рока, многие из которых последовательно эволюционируют после 1991 года. Однако радикального изменения идиопоетики почти никогда не происходит, что, по-моему, говорит о развитии эстетики советского рока в новых исторических условиях, а не о переходе классиков рока к новой парадигме.

Чем же с точки зрения поэтики и эстетики характеризуется Третья песенность? Главное – широкая как никогда в русской песенной культуре амплитуда течений и стилей. Третья песенность усвоила все предшествующие традиции, особым образом их переработала, чтобы выдать крайне «разношёрстный» художественный продукт. Если раньше в песенных течениях преобладали интеграционные процессы: как представители рока, так и авторской песни устраивали крупные фестивали, объединялись в клубы и т.д., то 1991 год стал своеобразной «точкой бифуркации», то есть расслоения и разделения на мелкие группы «по интересам».

Важным видится и отношение представителей Третьей песенности к авторской песне и советскому року как, во-первых, к классическим, во-вторых, к усвоенным, пройденным, даже устаревшим традициям. Соответственно, черты «рока» и черты «барда» причудливо перемешались в новой песенности, да так, что не всегда можно определить, к какой из двух традиций тяготеет тот или иной поющий поэт (например, Геннадий Жуков называл направление, в котором он работает, «бард-роком»).

Более того, ряд традиций, некогда считавшихся в рок-среде и авторской песне чуждыми или, по крайней мере, смежными, теперь полноправно вошли в обиход представителей Третьей песенности. Я говорю об эстетике эстрадной песни (попсы), рэпа, «блатного» шансона, традиционного фольклора и т.д. При этом Третья песенность всё-таки обнаруживает устойчивые реликты именно авторской песни и советского рока как базовых предшествующих традиций.

Герметичность «блатного» шансона, рэпа, эстрадной песни, по большому счёту, не нарушаема: они существуют в чётких и ясных функционально-идеологических координатах. Иными словами, творческие продукты рэпа, шансона, поп-музыки чётко выполняют присущие им эстетические функции и являются носителями вполне определённой художественной

идеологии. И, соответственно, атрибутируются без особых сложностей. А вот Третья песенность ещё более «всеядна», чем, например, русский рок: она может обладать элементами любой эстетики, причём не только пародировать (травестировать) иные традиции, но и мимикрировать под них.

Таким образом, советский рок, авторская песня, рэп, попса, шансон и т.д. – в той или иной степени закрытые традиции, а Третья песенность – открытая, хотя она и выросла из рок-н-роллового и «бардовского» субстратов. Соответственно, невозможно чётко обозначить стилевые, тематические и т.п. рамки Третьей песенности, потому что зоны «смежности» и «пограничья» здесь весьма широки. Главное – это превалирование «реликтов» рока и «барда» – традиций, от влияния которых не свободно подавляющее большинство современных авторов, поющих свои стихи.

В свете всего сказанного понятно, что типологизация Третьей песенности – сложнейший вопрос, который требует особого разговора. Но уже сейчас можно сказать, что здесь выявляются как минимум два проблемных места. Первое: по какому основанию проводить типологизацию: по особенностям музыкального субтекста (панк, хардкор, фолк, фанк, регги и т.д.) или вербального субтекста (неоромантизм, авангардизм, «почвенничество» и т.д.)? А, быть может, следует объединить то и другое?

Второе проблемное место: многие представители Третьей песенности, в отличие от авторской песни и советского рока, со временем радикально меняют направления, в которых работают – эстетику и поэтику. Кроме того, нередко распадаются музыкальные коллективы и их участники создают другие, а то и участвуют в нескольких проектах одновременно. Конечно, и в советском роке это случалось, но не было настолько распространено. Поэтому одна творческая личность с разными проектами может попасть в разные разделы новейшей песенности.

Важной чертой Третьей песенности становится музыкально-поэтический стилевой плюрализм – игровой (имитационный) или ироничный (травестийный). Что же касается функционально-идеологической направленности, то *Третья песенность может быть обозначена как игровая (постмодернистская) система в центре с иронизирующим или разыгрывающим нечто квазисакральное шоуменом.* «Выход из подвалов» и коммерциализация заставили большинство представителей Третьей песенности (даже панков, леворадикальных бунтарей) работать в рамках, заданных шоу-бизнесом. Это, кстати, не значит, что ныне здравствующие классики советского рока свободны от данных тенденций – они работают в тех же условиях. Но речь сейчас не о классиках.

А вот *определяющей чертой Третьей песенности является, по моему мнению, профанность дискурса.* Советская идеологическая система квазирелигиозного типа породила и соответствующие интенционально-реципиентные установки, определявшие специфику советского рока, поэтому сакральный стержень здесь является ключевым. С авторской песней всё сложнее, но, по крайней мере, неоромантическая линия здесь также обладает явным сакрализационным потенциалом. В Третьей песенности

всё иначе: автор может даже примерить маску гуру или рок-героя, однако она будет нерелевантна его внутренним установкам. Третья песенность – пространство с весьма ослабленными аксиологическими «скрепами».

Приведу в этой связи лишь один пример. Пожалуй, наиболее сакрализованное событие советского рока, которое, по общему мнению, обозначило «начало конца», стала смерть Башлачёва. Если в классическом советском роке эта тема стала точкой наивысшего онтологического пафоса, то Третья песенность интерпретировала гибель лучшего рок-поэта в свойственном ей постмодернистском ключе. Показательна в этом смысле песня «Выпадая из окна» К. Арбенина, балансирующая на грани трагедии и трагедии («стёба»): «Выпадая из окна, / Посмотри по сторонам, / Если кто-нибудь внизу, / Есть опасность, что спасут».

Новое общественное сознание, взращенное на фоне рыночной экономики, стремительного развития информационных технологий и главенства постмодернистской эстетики, просто не способно «веровать» новым песенным лидерам, в полной мере («адептически») разделять проповедуемую ими идеологию. Рок из образа жизни превратился в профессию, а, значит, переродился в нечто иное. Например, нынешние «квазипанки» типа «Короля и шута» или «Ленинграда» – вполне респектабельные особы, далёкие от «панк-идеалов» того же Андрея Панова («Свина»).

С точки зрения тематики Третья песенность осталась в рамках рока и «барда», даже расширила эти рамки. Однако существенно купированы героическая (пафосная) линия, а также оппозиционная, антивластная линия (в большей степени свойственная року). И даже какие-нибудь «Пусси райот» видятся мне просто креативным коммерческим проектом, политическая составляющая здесь второстепенна. Кроме того, из активной сферы ушли религиозные мотивы («духовные искания»), столь важные и для советского рока, и для некоторых представителей авторской песни (А. Галич, поздний Высоцкий, где-то Анчаров и др.).

Язык Третьей песенности гораздо беднее языка советского рока с его экспериментами и «чрезмерностями», а также авторской песни с её литературностью, ориентацией на классические литературные образцы. Например, в советском роке было разработано сильное авангардное направление с пристальным вниманием к внутренней форме слова (поздний Башлачёв, «АукцЫон», «Калинов Мост»), которого сейчас, судя по всему, нет. Здесь, наверное, сказывается коммерческая ориентация новой «волны». Если же продолжать авангардную линию, то востребованной в Третьей песенности оказалась традиция, идущая от обэриутов, что показательно в связи с постмодернистским кодом, о котором речь пойдет дальше.

Третья песенность гораздо более нейтральна в выборе выразительных средств, почти нет тяготения к «высокой литературности». И как итог – выхолощенность поэтической составляющей, переход от стихов к «текстам». На мой взгляд, за последнюю четверть века в русскоязычной песенности появился лишь один автор, который вполне вписывается в эстетику Третьей песенности и при этом мог бы органично войти в «академиче-

скую» поэзию – Константин Арбенин. Да и то первые свои песни он написал ещё в СССР. Такие исполнители, как Михаил Щербаков, Геннадий Жуков, Андрей Машнин или Сергей Калугин, находятся на стыке советского рока / «барда» и нового течения. Собственных же авторов, которые могли бы по уровню поэтического дарования сравниться с классиками песенной поэзии, Третья песенность пока не дала. Разве что перспективным видится Игорь Растеряев, который имеет все основания в будущем стать одной из ключевых фигур современной песенной поэзии.

Пожалуй, главной проблемой дефинирования Третьей песенности как некоего целостного явления является то, что она теоретически не автономизирована (на уровне манифестов) и даже не осознана самими её представителями, которые нередко называют то, что они делают «русским роком» или ещё как-то. Это позволяет вообще не выделять современную песенность в некую парадигму, посчитав парадигмальными явлениями лишь авторскую песню и советский рок. Если бы не «бардовская» составляющая, которая невычленимо растворена в Третьей песенности, то последнюю можно было бы назвать «российским роком» или даже «построком». Третью песенность при желании можно обозначить как «бард-рок», указав не на смену парадигмы, а на интеграцию двух главенствующих песенно-поэтических парадигм. Посмотрим, к чему будут склоняться исследователи «в большом времени» – для точек над *i*, конечно, нужна историческая дистанция.

Подводя черту, рискну заключить, что современную песенность нельзя назвать роком, хотя большинство авторов здесь и использует внешние (не затрагивающие функционально-идеологическую основу) элементы рок-эстетики. Что же касается современных певцов, ориентированных на традицию авторской песни, то большинство из них не свободны от «памятования» о советском роке. Главное, что функционально-идеологически советский рок, авторская песня – с одной стороны, и современная песенность – с другой, суть разные феномены. Тот факт, что сегодняшние исполнители работают в одном информационном поле с классиками советского рока и «барда» (часто выступают на одной сцене), не должен смущать исследователя: символисты и акмеисты долгое время существовали параллельно, тоже выступали на одной сцене.

Таким образом, смена парадигмы, как мне кажется, в 1991 году произошла, а вот продукт этой смены можно было бы назвать «ПЕСЕННЫМ ПОСТМОДЕРНОМ», так как постмодернистская эстетика мне видится наиболее важной традицией, определяющей специфику современной песенности. Для того чтобы это подробно обосновать, конечно, требуются масштабные исследования. Но даже навскидку заметно, что Третья песенность обладает всеми ключевыми чертами постмодернизма [5], среди них: неклассическая вариативность и отсутствие канонического текста; фрагментарность и принцип монтажа; борьба с традиционными ценностными системами; тотальная ирония; отсутствие глубинного психологизма; смешение стилей; реципиентная ориентированность и присущая ей театральность; метатекстуальность.

Литература

1. *Иванов Д. И.* Рок-композиция Ю. Шевчука «Победа»: к вопросу о формировании русской языковой личности в рамках «героической эпохи» русского рока [Текст] / Д. И. Иванов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2010. – № 3. – С. 121–125.
2. *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл [Текст] / А. Компаньон. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
3. *Свиридов С. В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. – Тверь, 2002. – С. 5–32.
4. *Тюпа В. И.* Парадигмы художественности [Текст] / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. – С. 155–158.
5. *Hassan I.* Making sense: the triumph of postmodern discourse [Текст] / I. Hassan // New literary history. – 1987. – Vol. 18. – № 2. – P. 445–446.