

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ:

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 17

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2017

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

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 17

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2017

УДК 821.161-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45
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 ВО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2017. – Вып. 17. – 337 с.

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

Сборник посвящён памяти Игоря Владимировича Фоменко, Надежды Константиновны Неждановой, Олега Александровича Горбачёва.

ISSN 2414-0791 (онлайн версия)

ISSN 2413-8703 (печатная версия)

УДК 821.161-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ
Выпуск 17.

Подписано в печать XX.XX.2017. Формат 60х84/16.
Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. – 19,6. Тираж 500 экз. Заказ XXXX

Издается ФГБОУ ВО «Урал. гос. пед. ун-т».

Журнал подготовлен в редакционно-издательском отделе
Уральского государственного педагогического университета
620017, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 107.

© Русская рок-поэзия:
текст и контекст, 2017
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2017

*Памяти наших коллег
Игоря Владимировича Фоменко,
Надежды Константиновны Неждановой,
Олега Александровича Горбачёва*

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|---|---|----|
| Ю. Э. Пилюте Калининград | Статус автора в рок-поэзии: постановка проблемы и пути решения..... | 7 |
| Д. И. Иванов Гуанчжоу | Основные принципы дешифровки когнитивно-прагматической программы в пространстве рок-культуры..... | 12 |
| А. Ю. Конкина Нижний Новгород | Перформативная формула «я знаю» в русской рок-поэзии 1990-х гг..... | 19 |
| В. А. Гавриков Брянск | Третья песенность..... | 25 |
| Г. Ю. Квятковский Челябинск | Эстетизация протеста средствами музыки в российском роке 1990–2000-х гг..... | 36 |
| С. В. Свиридов Калининград | Встреча в пространстве вольнолюбивой поэзии. Александр Башлачёв и Артюр Рембо..... | 46 |
| А. Н. Ярко Севастополь | Метафора душевной боли как программа поэта: Сергей Есенин, Боб Дилан, Майк Науменко..... | 56 |
| С. А. Петрова Санкт-Петербург | Ум и безумие в текстах В. Р. Цоя..... | 65 |
| Е. Э. Никитина Тверь | «Возвращение Огненного Шута»: к вопросу о биографическом мифе Константина Кинчева..... | 70 |
| Г. А. Шпилева Воронеж | Восприятие литературоведением творчества Ю.Ю. Шевчука: pro et contra..... | 81 |
| Н. П. Беляева Воронеж | Художественная логика альбома Ю. Шевчука «Иначе»..... | 88 |
| В. А. Курская Москва | Цвет в творчестве Эдмунда Шклярского.... | 98 |

| | | |
|-------------------------------------|--|-----|
| З. Г. Харитонов Казань | Песня Ф. Чистякова «Кошка и человек» как пример литературной саморефлексии в русской рок-поэзии..... | 106 |
| Т. С. Кожевникова Карабаш | Бытийная тематика в альбоме «Ключ к шифру» группы «Сплин»..... | 112 |
| А. С. Афанасьев Казань | Культурный код в структуре биографического мифа (на материале поэтического сборника С. Я. Сургановой «Тетрадь слов»)..... | 121 |
| О. Э. Никитина Тверь | Сказочные эпизоды лирического романа «Агата Кристи». Часть 1..... | 128 |
| М. К. Мюллер Базель | «Только сказочка хуёвая...»: потеря детства как центральный мотив в текстах Янки Дягилевой..... | 136 |
| К. Ю. Пауэр Москва | Урбанистический пейзаж в поэзии Янки Дягилевой..... | 145 |
| Д. О. Ступников Москва | От звездопада до прекрасного далёка (пять заветных образов-символов сибирского экзистенциального панка)..... | 151 |
| О. Р. Темиршина Москва | Поэтика деформации. Образы телесного в поэзии Егора Летова..... | 173 |
| Ю. В. Доманский Москва | Долгая счастливая жизнь: Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников..... | 188 |
| Д. Л. Карпов Ярославль | Роман Ю. Мамлеева «Шатуны» как претекст стихотворения Е. Летова «Вселенская большая любовь»..... | 213 |
| А. В. Кузнецов Тюмень | Мирослав Немиров: инструкция по выживанию..... | 221 |
| О. А. Долгих Тюмень | Поэзия Мирослава Немирова как рок-текст: к постановке проблемы..... | 228 |

| | | |
|--|--|-----|
| Т. М. Михалева Москва | Тема безумия в творчестве группы «Король и Шут»..... | 235 |
| Н. А. Демичева Москва | Интертекстуальность в творчестве группы «Тараканы!»..... | 245 |
| Т. А. Михайлова Севастополь | Интертекст в песне «Платье в горошек» группы «Ундервуд»..... | 253 |
| Н. С. Разницына Тверь | Мотив пути как лейтмотив альбома «Дорога сна» группы «Мельница»..... | 260 |
| М. А. Бердникова Москва | «Героический» концерт группы «Ю-Питер» «Труби, Гавриил!» как цикл..... | 268 |
| Я. Садовски Краков | «Взломщик» в контексте культуры перестроечной модели..... | 278 |
| Г. В. Шостак Брест | Через богоборчество – к богоискательству (на материале творчества Бранимира)..... | 286 |
| М. Н. Крылова Зерноград | Древнерусская литература как источник для рэп-культуры: анализ одной песни группы «Каста»..... | 295 |
| А. В. Третьяков Екатеринбург | Лирика американского блюза..... | 302 |
| <i>Приложение</i> | | |
| Д. О. Ступников, Н. А. Демичева Москва | Песни-посвящения группе «Король и Шут» и Михаилу Горшенёву..... | 308 |

УДК 82–192
ББК Ш301.45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

Ю. Э. ПИЛЮТЕ

Калининград

**СТАТУС АВТОРА В РОК-ПОЭЗИИ:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ**

Аннотация. Статья посвящена изучению проблемы авторства в роке.

Ключевые слова: культовые авторы, рок-поэты, композиторы, синтетические искусства, рок-поэзия, рок-группы, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Пилюте Юрате Эдуардовна, кандидат филологических наук, выпускающий редактор делового журнала «Точка».

Контакты: 236000, Калининград, улица Репина, 15;
ya.pilute@yandex.ru.

J. E. PILUTE

Kaliningrad

**AUTHOR'S STATUS IN THE ROCK-POETRY:
THE PROBLEM AND SOLUTIONS**

Annotation. The article is devoted to studying the problem of authorship in rock.

Keywords: Cult authors, rock poets, composer, synthetic arts, rock poetry, rock bands, poetry.

About the author: Pilute Jurate Eduardovna, PhD of Philological Science, editor business magazine «Точка»

Вопрос об авторстве, по справедливому замечанию В. А. Гаврикова «является, самым сложным в теории синтетической литературы» [2, с. 288]. Рок, несмотря на свою коллективную природу, не схож с фольклором, как это утверждают некоторые исследователи. Наоборот, рок-песня, как и авторская песня и подобные им виды, ориентирована на заявленное авторство. К сожалению, в роковедении в России проблема авторства освещена довольно скудно, привычным стал уход от этой темы.

Например, Д. М. Давыдов в своей статье «Статус автора в русской рок-культуре» пишет: «Мы склонны характеризовать рок-культуру как явление, типологически близкое фольклору, однако лишённое (как правило) анонимности, т.е. “авторский фольклор” <...> Рок, как субкультурный (генетически и на данном этапе существования) феномен, лишён категории профессионализма. Рок-музыкантом (и, соответственно, рок-поэтом) может быть всякий» [3]. Указывая на то, что рок лишен категории профессионализма, исследователь снимает с себя главную обязанность первоот-

кывателя, которая состоит в том, чтобы установить типологические черты изучаемого явления. Таким образом, он избегает изучения рок-поэзии как самостоятельного течения современной поэзии, уходит от поиска её отличительных черт и новых критериев художественности.

Есть и ещё один момент, осложняющий изучение автора в роке: указывая на звучащую природу рок-лирики, исследователи делают главной единицей исследования песню. В результате категория «автор» трактуется широко. Яркий пример статья Е. А. Козицкой «Статус автора в русском роке». Здесь она приводит девять возможных авторов рок-песни: «создатель(-и) слов песни; создатель(-и) мелодии; аранжировщик(-и) мелодии; вокалист(-ы); исполнитель(-и) пластической партии; исполнитель(-и) партий всех музыкальных инструментов, задействованных в данной композиции; звукорежиссёр(-ы); режиссёр(-ы) шоу; менеджер(-ы) / имиджмейкер(-ы)» [8].

Если пойти «от автора», очевидным становится тот факт, что в данном списке большинство людей, задействованных в создании песни и её реализации на сцене и в рок-альбоме, авторами не являются. Значимыми здесь остаются поэт и композитор. Вслед за исследователем Ю. В. Доманским мы также полагаем, что «рок-песню следует рассматривать как единство словесного и музыкального субтекстов в целостности третьего – исполнительского» [4, с. 8]. Иногда исполнитель может вносить дополнительные смыслы в произведение, что даёт начало характерной черте песенной поэзии – её вариативности. Таким образом, роль и влияние исполнительского субтекста важно учитывать в изучении песни.

Однако подчеркнем, что именно поэта и композитора указывают на обложке рок-альбома как авторов. Все остальные персоны, задействованные в создании композиций, соавторами не являются (если только авторы музыки и текста специально на это не укажут). Имиджмейкеры, постановщики шоу и аранжировщики служат дополнительному раскрытию изначальных смыслов произведения, созданных композитором и поэтом. При этом многообразие авторов, перечисленных Е. А. Козицкой, относятся к разным уровням бытования песни, но на всех этих уровнях одинаково значимыми остаются рок-поэт и рок-композитор. Именно их мировидение находит своё отражение в песне и по-разному преломляется в структуре концерта, альбома и группы. Остальные «создатели песни» факультативны, без них вполне можно обойтись. Так, автор песни, например, может сам исполнить своё произведение сольно. Не говоря о том, что менеджер, имиджмейкер и звукорежиссёр выполняют вообще вспомогательную функцию и, хоть и влияют на конечный продукт, не вносят в суть произведения значимых дополнительных смыслов, не утвержденных композитором и поэтом.

Таким образом, мы полагаем, что синтетичность рок-песни обладает иерархичной структурой. Главный для исследователя уровень – взаимодействие музыки и текста (если автор музыки и текста один); композитора и поэта, если у рок-песни два автора. Второй уровень – взаимодействие песни и ее исполнителей; здесь возможно внесение дополнительных смыслов. Третий по важности уровень – вспомогательный. Речь идёт о тех, кто

помогает оформить готовое произведение: имиджмейкеры, звукорежиссёры, авторы шоу.

Подробно к теме авторства в синтетической литературе обращается В. А. Гавриков в своей монографии «Русская песенная поэзия XX века как текст». Стремясь уловить и описать природу рок-поэзии, он подчёркивает: «существует два типа порождения синтетического текста: сочинение и исполнение» [2, с. 289]. Далее он указывает на то, что за основу необходимо брать «генетический тип атрибутирования – то есть на первый план выдвигать именно сочинителя, а не исполнителя» [2, с. 290]. В своей статье мы склонны придерживаться того же принципа.

Вопрос авторства в рок-лирике сложен, так как требует рассмотрения сразу в нескольких направлениях. Даже если признать тот факт, что у песни есть всего два автора, а все остальные реализуют волю и задумку создателей, нельзя обойти одну характерную для рока особенность. Зависимость авторов рок-песни от имиджа (назовём это так) рок-группы.

С этим связан «культовый статус автора». Данную особенность описала Е. Р. Авилова [1]. Раскрывая понятие культовости автора, она касается важнейших для понимания специфики рока (и в том числе рок-лирики) черт. Русская рок-поэзия в её понимании - «часть культового текста литературы XX века» [1, с. 42], явление альтернативное классической парадигме. Такое замечание важно, так как указывает на качественный сдвиг в понимании рок-лирики, на преодоление некоторых уже сложившихся стереотипов. Например, устоявшееся мнение о том, что существует некая «героическая эпоха отечественного рока» [7]. Дело в том, что творчество первых крупных русских рок-поэтов оказалось близко к образцам классической поэзии. Столкнувшись с этой особенностью, большая часть исследователей пошла по пути наименьшего сопротивления. Они стали изучать корпус текстов «проверенных» авторов, заявив, что то, что последовало за этой *эпохой*, было хуже. На деле же оно было другим. Неоправданное ожидание от рок-поэзии соответствия классическим образцам лирики неизбежно ведёт в тупик.

Культовую литературу отличает особая позиция автора, которую он занимает по отношению к своей аудитории. «В свете дихотомии классик - “культовый автор” последний отличается повышенным экстремизмом по отношению к читателю. Возникает ситуация атаки на реципиента – попытка захватить над ним власть» [1, с. 42]. У рок-поэзии совсем иные, отличные от классических критериев художественности, задачи, они ориентированы на эффективность воздействия. Слушатель должен стать носителем философии рок-поэта, в этом и заключается суть авторского культа. И все художественные особенности рок-текста подчинены этой задаче. Автор статьи указывает на значимость рок-группы. «Речь здесь идёт о функционировании в сознании реципиента понятия персоналии автора или названия группы, как некоего синтеза автора, исполнителя, носителя определённой философии» [1, с. 44].

В сознании слушателя автор неразложим на функциональные составляющие. Е. Р. Авилова делает полезный для методологии исследования шаг, заявляя о «синтетичности автора» [1, с. 45]. Таким образом, исследователь

отходит от ставшей уже привычной идеи о синтетичности рок-песни. На первый план выходит «синтетический автор». Изучение его природы и особенностей может открыть новые горизонты в исследовании рок-поэзии. Поскольку смысловым ядром философии автора является как раз слово. Синтетический автор «выступает здесь в виде мифологемы, воспринимаемой объектом как миф» [1, с. 47]. Так снимается видимый конфликт между автором текста и исполнителем в случаях, если фигура исполнителя оказывается более яркой, чем рок-поэт. Потому что исполнитель песни - это *лирический герой рок-группы (образ культового автора)*, и он не равен ему, подобно тому, как не равен лирический герой автору произведения. Например, Вячеслав Бутусов, для которого Илья Кормильцев писал песни, а также творчество самого Вячеслава Бутусова бытовали строго в контексте рок-группы «Наутилус Помпилиус». В то время как Бутусов в ипостаси исполнителя был не больше чем выразителем авторского замысла, помноженного на концепцию рок-группы, которую он представлял, будучи лидером коллектива.

Рассмотрим другие возможные случаи взаимодействия группы и поэта. Отсутствие автора как такового. Когда рок-группа не указывает авторов своих песен, как правило, на месте композитора и поэта пишется название группы. Яркий пример – творчество «Би-2». Примечательно, что даже фамилии Лева и Шура (лидеры коллектива) никогда не называют, предпочитая именовать себя Лева Би-2 и Шура Би-2. В подобных случаях рок-группа старается не подчеркнуть коллективность и анонимность своего творчества, а скорее заявить о важности рок-группы («синтетического автора» в нашем понимании).

Тотальное авторство - когда рок-поэт, сочиняющий музыку и текст, исполняет их на сцене. Предполагаем, что он объединяет в себе и культового автора. Например, Борис Гребенщиков, Михаил Борзыкин.

Исследователь вариативности рок-песни часто останавливается на творчестве «героической эпохи русского рока», но в начальный период рок и авторская песня были близки. Очевидно, что чем дальше развивается рок-лирика в России, тем больше она отрывается от традиций авторской песенности. По мере преодоления этой особенности персону автора, совмещавшего в себе и исполнителя и музыканта, вытесняет коллективом, у которого есть имя, диктующее определённый имидж. С нашей точки зрения значимыми особенностями звучащей рок-поэзии являются не только циклизация и вариативность, но и культовый автор, а название рок-группы является его символическим выражением.

В нашем понимании название рок-группы наравне с названием альбома - ещё одно средство циклизации. Рок-альбом, в свою очередь, не только тяготеет к циклу в лирике, но и является системой инвариантов песен, по отношению к которой любое исполнение композиции из альбома на концерте является её вариантом, достойным отдельного изучения. В одной из программных для теории рок-поэзии работ - статье С. В. Свиридова «Альбом и проблема вариативности синтетического текста» - автор приходит к такому же выводу [10, с. 3].

Итак, с нашей точки зрения ядро синтетической природы рока складывается из взаимодействия авторских миров композитора и поэта, которые особым образом соотносятся с исполнителями и имиджем рок-группы. Рок-группа – не столько проявление коллективного творчества, сколько особая форма наднавторского единства - «синтетический автор». Он содержит некую общую концепцию коллектива, без учёта которой нельзя представить исследование рока в целом и рок-лирики в частности.

Литература

1. *Авилова Е. Р.* «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии [Текст] / Е. Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – Вып. 10. – С. 42–48.
2. *Гавриков В. А.* Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В. А. Гавриков – Брянск: Издательство «Брянск СРП ВОК», 2011. – 634 с.
3. *Давыдов Д. М.* Статус автора в русской рок-культуре [Электронный ресурс]: Электронная статья / Д. М. Давыдов // Киберленинка: сайт. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/status-avtora-v-russkoy-rok-kulture> (дата обращения: 14.01.2017).
4. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: филологический ракурс. [Текст] / Ю. В. Доманский – Москва: Издательство «Intrada», 2015. – 272 с.
5. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. В. Доманский // Киберленинка: сайт. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rok-poeziya-problemy-i-puti-izucheniya> (дата обращения: 14.01.2017).
6. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский – Москва: Издательство «Intrada», 2010. – 232 с.
7. *Иванов Д. И.* «Героическая» эпоха русского рока [Текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. - Вып. 9. – С. 44-52.
8. *Козицкая Е. А.* Статус автора в русском роке [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. - Вып. 6. – С. 139-146.
9. *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: Твер. гос. ун-т, 1998. - Вып. 1. – С. 5-33.
10. *Свиридов С. В.* Альбом и проблема вариативности синтетического текста [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. - Вып. 7. – С. 13-45.
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. *Свиридов С. В.* Русский рок в контексте авторской песенности [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. - Вып. 9. – С. 7-22.

УДК 785.161
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.02.21
ГРНТИ 16.21.29

Д. И. ИВАНОВ

Гуанчжоу

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ДЕШИФРОВКИ КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ В ПРОСТРАНСТВЕ РОК-КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В статье предпринимается попытка описания основных моделей и принципов когнитивной дешифровки и освоения когнитивно-прагматических рок-программ, сформировавшихся в пространстве рок-культуры. Описываются внутренние механизмы, степень возможной персонификации и дальнейшей ретрансляции когнитивно-прагматических программ воспринимающим сознанием (слушателями/зрителями; представителями рок-сообщества). Одновременно с этим рассматриваются общие аспекты формирования оригинальной когнитивно-прагматической программы на базе «чужих» когнитивных программ.

Ключевые слова: рок-тексты, когнитивно-прагматические программы, логоцентрические модели, рок-культура.

Сведения об авторе: Иванов Дмитрий Игоревич, кандидат филологических наук, доцент, профессор «Гуандунский университет международных исследований»; старший научный сотрудник ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет».

Контакты: 510420, Китай, г. Гуанчжоу Гуандунский университет международных исследований, д. 106; E-mail: Ivan610@yandex.ru.

D. I. IVANOV

Guangzhou

BASIC PRINCIPLES OF THE COGNITIVE AND PRAGMATIC PROGRAMME DECRYPTION IN THE ROCK CULTURE

Abstract. This article presents a description of the basic models and principles of decryption and absorption of the cognitive and pragmatic programmes formed within the rock culture. We describe the internal mechanisms and the degree of possible personification and further retransmission of cognitive and pragmatic programmes by the perceiving mind (listeners/spectators; rock community representatives). At the same time, we consider the general aspects of original cognitive and pragmatic programme shaping on the basis of others' cognitive programmes.

Key words: rock texts, cognitive and pragmatic programmes, logocentric models, rock culture.

About the author: Ivanov Dmitry Igorevich, Professor of Guangdong University of Foreign Studies (China), Ph.D. in Philology, Associate Professor, sen-

В рамках данной работы мы будем рассматривать синтетический текст русской рок-культуры как полисемиотическое, многоуровневое пространство реализации концептуально-смысловых и знаково лексико-семантических информационных кодов разных типов. Причём каждая когнитивная подсистема (музыкальная, вербальная, имиджевая, артикуляционная) в пространстве синтетического авторского/авторизованного текста существует не сама по себе, а как единая, целостная система, в рамках которой формируется специфическая когнитивно-прагматическая программа КПП. КПП – это система когнитивно-прагматических установок личности рок-поэта. Подчеркнём, что рок-поэт, создавший подобную программу перевоплощается в субъекта-источника и основной его целью является «адекватная», корректная передача, трансляция этой КПП воспринимающему сознанию (сулашателю-зрителю), которого в данном контексте можно назвать субъектом-интерпретатором.

Заметим, что вопрос о принципах дешифровки информационных кодов КПП рок-поэта является одним из ключевых, так как от возможности/невозможности их дешифровки во многом зависит степень *когнитивной адаптации* всей КПП субъектом-интерпретатором.

Прежде чем говорить об основных моделях когнитивной адаптации КПП субъекта-источника субъектом-интерпретатором необходимо более подробно рассмотреть два базовых варианта когнитивной дешифровки КПП.

Первый вариант когнитивной дешифровки в рок-искусстве можно назвать «прямым». В рамках этого варианта последовательность «когнитивных действий» субъекта-интерпретатора выглядит так: 1) дешифровка знаково лексико-семантического уровня КПП; 2) дешифровка концептуально-смыслового уровня КПП; 3) дешифровка коммуникативного уровня КПП. Отметим, что этот вариант процесса дешифровки осуществим только в том случае, если субъект-интерпретатор является носителем языка или свободно владеет языком, на котором создана КПП. Причём под свободным владением мы имеем в виду не столько навыки понимания и говорения, то есть владение необходимым уровнем грамматики и лексики языка-источника, сколько умение мыслить на этом языке также как на родном. Это очень важный момент, так как он определяет возможности и степень глубинного понимания субъектом-интерпретатором концептуально-смысловых кодов, лежащих в основе КПП, а также всей концептуальной картины мира субъекта-источника.

Второй вариант когнитивной дешифровки КПП рок-поэта «непрямой». Его модель выглядит так: 1) дешифровка коммуникативного уровня КПП; 2) дешифровка знаково лексико-семантического уровня КПП; 3) дешифровка концептуально-смыслового уровня КПП.

Ярким примером успешной реализации этого варианта когнитивной дешифровки КПП является моделирование КПП первых русских рок-музыкантов (М. Науменко, Б. Гребенщикова, А. Макаревича и многих других представителей советского рок-андеграунда). Все названные выше отечественные рок-герои изначально выступали исключительно в роли субъектов-интерпретаторов, а затем на базе когнитивной дешифровки КПП западных рок-идолов (Дж. Леннона, П. Макартни, Дж. Хендрикса, Ч. Берри, М. Джаггера, Б. Ино и некоторых других) создали свои оригинальные КПП, адаптированные к специфике «своего» когнитивного сознания, к своему ментально-национальному типу и специфическим (социокультурным, социально-политическим) условиям, сформировавшимся в пространстве советского государства.

Подчеркнём, что процесс когнитивной дешифровки («эталонных» в их восприятии и понимании КПП) отечественные рок-музыканты начали с освоения коммуникативного уровня данных когнитивно-прагматических программ. Это связано с тем, что многие из них просто не владели языком-источником, в качестве которого в большинстве случаев выступал английский язык. Не случайно многие исследователи русской рок-культуры называют первый (субкультурный¹) период отечественного рок-искусства «немым» [4, с. 9]: «Субкультурный период русского рока условно можно назвать *немым*, так как он характеризуется крайне низким уровнем вербализации и практически *нулевой* степенью артикуляции. Это связано с тем, что отдельные элементы вербального компонента, а иногда и целые тексты представляют собой совокупность труднопроизносимых, непонятных звуков, которые в сознании русских рок-музыкантов отождествляются с необходимыми, но лишёнными смысла элементами синтетического текста» [2, с. 116].

Укажем, что в рамках освоения коммуникативного уровня «эталонных» КПП объектом когнитивной дешифровки становятся три основных группы когнитивных информационных кодов различного типа.

Первая группа включает в себя систему *артикуляционных когнитивных кодов* сознания субъекта-источника. На этом уровне отечественные рок-музыканты путём подражания, копирования и воспроизведения тембрально-тоновой, ритмической, интонационной манеры западных рок-

¹ В пространстве субкультурной эпохи русского рока «системообразующими, стержневыми элементами (когнитивно-прагматического уровня синтетической языковой личности) являются следующие концептуальные коды: а) имена «культовых» западных рок-музыкантов; б) названия «культовых» западных рок-групп; в) названия «культовых» рок-альбомов и рок-композиций; г) цитаты из западных рок-н-рольных композиций; д) номинация музыкальных направлений рок-искусства (рок-н-ролл, блюз, буги-вуги, джаз, хэви-металл). Под влиянием культуры хиппи в структуре вербального компонента формируется комплекс сленговых вкраплений, языковых элементов «Системы», основная функция которых сводится к установлению принадлежности или соотнесённости конкретной личности с той или иной субкультурной группой и вписанности её в определённый дискурс. Начинается также активное освоение бардовской традиции с целью создать свой, специфический, альтернативный мир, максимально закрытый от воздействий внешней среды».

певцов пытаются освоить, а в дальнейшем и трансформировать, вокальную стилистику исполнения блюзовых и рок-н-рольных композиций.

Ко второй группе относится система специфических *имиджевых когнитивных кодов*. В неё входят следующие когнитивные коды: мимика, пластика (жестикаляция), позы, сценический костюм, сценический грим (в том числе и причёска), сценические аксессуары и многие другие [1]. Действительно, первоначально советские рокеры просто слепо копировали сценические образы и манеру сценического поведения западных рок-музыкантов. Здесь можно вспомнить музыкантов группы «Машина времени», которые в начале своей творческой карьеры всеми способами пытались копировать группу «Beatles». Причём подобная ситуация является типичной.

Историки русского рока не случайно указывают на вторичность имиджа и поведения на сцене советских музыкантов. Например, «использование грима, концертных костюмов и другой атрибутики (М. Науменко, К. Кинчев, В. Бутусов, Д. Умецкий, В. Цой, Д. Ревякин, Глеб и Вадим Самойловы и др.), освобождение вокалиста от музыкального инструмента (Ю. Шевчук, В. Цой, Н. Полева), свободное перемещение музыкантов по сцене во время концерта (сейшена)» [1, с. 55]. Вот ещё один пример из воспоминаний И. Кормильцева и О. Суровой: «В ДК имени Луначарского БГ порол сцену ремнем, снятым с брюк (как Мик Джаггер), тыкался гитарой в микрофон, словно слепой кутёнок, и размахивал руками (как Пит Таундшенд), оббивал всё тот же микрофон и сползал по нему (как многие другие)» [4, с. 8].

К середине 1980-х годов отечественные музыканты условно завершают процесс дешифровки и освоения имиджевых когнитивных кодов КПП западных рок-героев и начинают создавать свои «оригинальные» проекты коммуникативного уровня в рамках воплощения своих КПП. Однако им так и не удаётся освободиться от влияния КПП субъекта-источника. Например, многие говорят об оригинальности имиджа В. Цоя и группы «Кино», которые считались «главными модниками» советской рок-сцены. Укажем, что не нужно забывать о схожести имиджа «Кино» и её лидера с имиджем британской рок-группы «Sige», на которую В. Цой ориентировался, моделируя имиджевую систему когнитивных кодов своего рок-коллектива.

В третью группу входят *музыкальные когнитивные коды* коммуникативного уровня КПП западных рок-музыкантов. Здесь сущность когнитивной дешифровки сводилась прежде всего к освоению технических приёмов исполнения блюзовых и рок-нрольных гармоний и совершенствованию уровня владения музыкальными инструментами. А. Троицкий вспоминает: «На “сейшенах” царили корявые местные Хендриксы, Клэптоны, Джимы Моррисоны и Роберты Планты. Они самозабвенно копировали и редко понимали, о чём поют и что играют, а публика и не хотела ничего иного» [5, с. 31].

После условного завершения когнитивной дешифровки коммуникативного уровня КПП субъекта-источника рок-музыканты переходят к освоению лексико-семантического уровня КПП западных рок-музыкантов. На этом этапе советские музыканты пытаются «адаптировать» русский

язык, который по своей внутренней и формальной (грамматической) организации существенно отличается от английского. Они пытаются «подогнать», «вмонтировать» в блюзовые и рок-н-рольные формы слова русского языка. Здесь можно вспомнить опыты М. Науменко, в текстах которого в полной мере представлен результат этой работы [3].

На завершающем этапе когнитивной дешифровки советские рокеры начинают освоение глубинного концептуально-смыслового уровня КПП западных рок-музантов. Они начинают знакомиться с философско-религиозными течениями и направлениями, получившими отражение в рок-культуре западного образца. В данном случае речь идёт о дзен-буддизме, философии хиппи, движении битников и т.п. [1]. Результатом когнитивной дешифровки концептуально-смыслового уровня стало создание специфических образов «советских битников» и «красных хиппи». Отметим, что вопрос о дешифровке и освоении этого уровня КПП русскими рок-музыкантами, на наш взгляд, до сих пор остается открытым и дискуссионным и требует отдельного исследования.

Итак, теперь необходимо рассмотреть основные модели *когнитивной адаптации* КПП и определить персонафикационный потенциал каждой из них. Это позволит нам выяснить, при реализации какой модели происходит частичная/полная смена когнитивного статуса субъекта-интерпретатора. На наш взгляд, можно выделить четыре основных базовых модели когнитивной адаптации КПП.

Первая модель. Дистанцирование КПП субъекта-источника от КПП субъекта-интерпретатора. При реализации адаптационной модели этого типа КПП субъекта-источника вступает в когнитивное противоречие с КПП субъекта-интерпретатора. Это достаточно часто приводит к её полному отрицанию интерпретирующим субъектов. В результате смена статуса субъекта не происходит (*нулевая степень персонафикации КПП субъекта-источника*).

Вторая модель. Сближение КПП субъекта-источника и КПП субъекта-интерпретатора. В рамках этой адаптационной модели явное когнитивное противоречие (отрицание) КПП субъекта-источника и КПП субъекта-интерпретатора снимается, нейтрализуется. В данном случае когнитивно-прагматические программы «сближаются». Однако обе КПП остаются практически полностью «закрытыми», непроницаемыми друг для друга. Это касается прежде всего концептуально-смыслового уровня КПП. Подобная ситуация приводит к тому, что эффект гармонизации и когнитивного взаимодействия КПП в пространстве когнитивного сознания субъекта-интерпретатора так и остаётся не реализованным. Здесь возникает двойственная ситуация. С одной стороны, дистанция между КПП формально отсутствует, что указывает на успешное формальное взаимодействие когнитивно-прагматических программ на коммуникативном уровне. С другой – формальное взаимодействие так и остаётся формальным (внешним). Другими словами, субъект-интерпретатор, освоив (в той или иной степени) внешние имиджевые формы проявления КПП субъекта-источника, внешне «останавливается», и процесс дальнейшего когнитивного взаимо-

действия КПП блокируется. В результате в рамках данной модели можно говорить лишь об условной смене когнитивного статуса субъекта-интерпретатора (*1 степень персонификации КПП субъекта-источника*).

Примеров такой модели адаптации КПП достаточно много. Здесь можно вспомнить многочисленных молодых людей, которые, отдавая дань модным молодёжным движениям, стремятся выделиться на фоне сверстников и, надев косуху, бандану, железную цепь, феньку и проколов ухо (т.е. частично/полностью освоив систему имиджевых когнитивных кодов коммуникативного уровня той или иной КПП), причисляют себя к представителям того или иного неформального движения (панкам, рокерам, хиппи, толкиенистам, гранджерам и т.д.). При этом большинство из них совершенно не понимают, не осознают смысла идеологических, мировоззренческих и творческих установок данных движений.

Третья модель. Частичное совмещение КПП субъекта-источника и КПП субъекта-интерпретатора.

В рамках этой адаптационной модели дистанция между КПП субъекта-источника и субъекта-интерпретатора исчезает, и воплощается эффект частичного совмещения когнитивно-прагматических программ. Это указывает на то, что в пространстве третьей адаптационной модели субъект-интерпретатор не ограничивается формальным освоением внешних (коммуникативных) когнитивных кодов, а идёт дальше, начиная постигать глубинные уровни КПП субъекта-источника.

Однако и здесь этот процесс оказывается незавершённым. На наш взгляд, основной причиной этого являются внутренние противоречия, проявляющиеся на уровне адаптации и когнитивной перекодировки отдельных когнитивных элементов или незначительных когнитивных зон когнитивного сознания субъекта-источника. В результате этого на отдельных участках КПП субъекта-источника возникают своеобразные когнитивные сбои, ведущие к разрыву когнитивной адаптационной волны, и элемент, находящийся в зоне сбоя, блокируется КПП субъекта-интерпретатора. Другими словами, адаптируя какой-либо когнитивный элемент КПП субъекта-источника, субъект-интерпретатор исходит прежде всего из своих собственных когнитивно-прагматических установок. Это приводит к тому, что если он в процессе когнитивной перекодировки неожиданно сталкивается с элементами, которые (как ему кажется) являются «чужеродными» как для его собственной КПП, так и для КПП субъекта-источника, то эти когнитивные коды либо просто игнорируются (выносятся за рамки адаптационного процесса), либо вызывают негативную реакцию. Именно по этой причине освоение КПП в рамках данной модели является частичным, возникает когнитивное противоречие. Приведём небольшой пример. Подобная ситуация возникла с фанатами К. Кинчева, когда они узнали, что в одном из интервью 1980-х годов лидер «Алисы» назвал своим другом А. Б. Пугачеву. У одной группы фанатов это вызвало возмущение и протест, у других просто ироническую улыбку.

Отдельно необходимо сказать, что в рамках третьей адаптационной модели активизируется частичная смена когнитивного статуса субъекта-интерпретатора (*2 степень персонификации КПП субъекта-источника*).

Четвертая модель. Полное совмещение КПП субъекта-источника и КПП субъекта-интерпретатора.

В рамках четвертой адаптационной модели реализуется ситуация полного глубокого освоения и принятия субъектом-интерпретатором КПП субъекта-источника. В пространстве этой модели когнитивные сбои, о которых мы говорили выше, практически не встречаются и даже в случаях их активизации не приводят к дестабилизации когнитивных процессов. Другими словами, КПП субъекта-источника и субъекта-интерпретатора полностью гармонизируются, в результате чего происходит смена когнитивного статуса субъекта-интерпретатора (*3 степень персонификации КПП субъекта-источника*).

Литература

1. *Иванов Д. И.* Логоцентрическая модель синтетической языковой личности в пространстве русской рок-культуры (когнитивно-прагматический аспект) [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: «Талка», 2015. – 524 с.

2. *Иванов Д. И.* Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: «ПресСто», 2016. – 383 с.

3. *Иванов Д. И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Д. И. Иванов. - Иваново, 2008. – 202 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. - Тверь: ТвГУ, 1998. – С. 5-33.

5. *Троицкий А.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е [Текст] / А. Троицкий - М.: Искусство, 1991. – 207 с.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.02.01
ГРНТИ 16.21.33

А. Ю. КОНКИНА

Нижний Новгород

**ПЕРФОРМАТИВНАЯ ФОРМУЛА «Я ЗНАЮ»
В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ 1990-х гг.**

Аннотация. Статья посвящена проблеме функционирования в русской рок-поэзии формулы «я знаю». Автор впервые применяет теорию формульности к рок-поэзии, тем самым выявляя её суггестивный характер, создающийся за счёт повторяющихся групп слов. В статье проанализированы условия использования формулы «я знаю» в текстах русского рока 1990-х годов, варьирование её смыслового содержания – от обладания уникальным знанием до провидческой функции, близкой к неразрешимому трагедийному конфликту, а также роль при формировании перформативного уровня текста, который приравнивает слово к действию и утверждает истинность «знания».

Ключевые слова: рок-поэзия, перформативные тексты, глаголы, русский рок.

Сведения об авторе: Конкина Алена Юрьевна, аналитик ГКУ НО «Пресс-служба губернатора и правительства Нижегородской области».

Контакты: 603082, г. Нижний Новгород, Кремль, 1; alena-kon@yandex.ru.

A. Yu. KONKINA

Nizhny Novgorod

**PERFORMATIVE FORMULA “I KNOW”
IN THE RUSSIAN ROCK POETRY 1990’S.**

Abstract. This article is devoted to the problem of functioning of the formula «I know» in Russian rock poetry. The author first applies the theory of the formulas to rock poetry. It reveals the suggestive nature of formula, that created by repeat of the groups of words. The article analyzes the use of formula «I know» in the texts of Russian rock of 1990’s, the variation of semantic content – from unique knowledge to tragic conflict, the role of formula in the formation of the performative text.

Key words: rock poetry, performative texts, verbs, Russian rock.

About the author: Konkina Alena Yurievna, the analyst of press service of the government of Nizhny Novgorod region.

Вслед за А. Б. Лордом под формулой мы понимаем «группу слов, регулярно используемую в одних и тех же метрических условиях для выражения

данной основной мысли» [5, с. 42]. Исследователь отмечает её связь с музыкальным началом и ритмом в частности [5, с. 44-45], указывает на её бессознательную природу (в отличие от заучивания) [5, с. 49], при этом автор подчёркивает, что «в песне нет ничего, что не было бы формульным» [5, с. 61]. Примечательно то, что Лорд соотносит функциональность формулы с силой заклинания: «... формула вошла в поэзию потому, что её звуковое строение с помощью повтора выделяло слово или понятие, наделённое заклинательной силой, и затем сохранялась уже после того, как утратила ту специфическую силу» [5, с. 81]. Автор добавляет, что символика, звучание и структура формулы изначально использовались для магического воздействия, а не для эстетического удовлетворения. «Если со временем формулы и стали источником такого удовлетворения, то лишь для тех поколений, которые забыли их подлинное значение», – подчёркивает он [5, с. 83].

Подобная формульность характерна и текстам русского рока. Учёный-музыковед В. Н. Сыров отмечал, что «рок-музыка изначально – возглас, выкрик, протест, желание обратить на себя внимание, встряхнуть окружающих от дремоты обыденного сознания» [10, с. 39]. Если принять за гипотезу, что в функциональной составляющей рока суггестивное начало является приоритетным по сравнению с художественным, то и средства выражения будут главным образом играть эту роль. Отсюда важный вывод: систему поэтических приёмов в текстах русского рока нельзя рассматривать в первую очередь как систему изобразительно-выразительных средств: они нацелены на выражение психологического состояния героя и его передачу реципиенту. Схожий подход был характерен для архаического искусства, где, по мнению А. Веселовского, «формы, зародившиеся в связи с простейшими выражениями психики (первоначальный “припев” как восклицание, звукоподражание, синтаксическая координация) и механизмом песенного исполнения (хоризм, амебейность), последовательно переходили к значению художественных» [2, с. 93].

При этом творческим методом рока В. Н. Сыров называет психоделию, под которой понимает «широкомасштабное движение, включающее различные формы иррациональности от раннехристианской мистики до дзен-буддистской медитации, от трансцендентальных идей романтиков до современного шаманства» [10, с. 43]. В узком смысле к этому направлению традиционно относятся произведения психоделического рока, расцвет которого пришелся на 60–70 годы XX века, а в широком смысле в категорию текстов, имеющих сильное психологическое воздействие, включаются также молитвы, заговоры, заклинания, мантры – то есть словесные конструкции, обладающие высокой суггестивностью [6, с. 109].

Очевидно, что существуют определённые параллели между исторической формульностью, характерной для песенно-фольклорных жанров, и методом психоделики, использующим фактически те же самые приёмы. Одним из центральных элементов, наиболее активно участвующих в создании такого рода текстов, являются глаголы. Их особую роль в текстах русского рока отмечают исследователи И. Нефедов и Е. Огрызко. Они ука-

зывают на односоставные инфинитивные предложения и глаголы в повелительном наклонении как на элементы, создающие художественную образность в рок-поэзии [8, с. 129, 131]. Инфинитивные предложения, по мнению соавторов, «раскрывают активный поиск решений, передают побуждение к действию, ставят вопросы о его целесообразности, необходимости или, наоборот, нежелательности, невозможности» [8, с. 129], при этом семантически они близки к глаголам с побудительным значением, но безличны и более нейтральны.

Подобная «глагольность» является характерной чертой *перформативных текстов*, которые в последнее время активно изучаются в языкознании, но практически игнорируются литературоведами. По определению Дж. Остина, перформативными являются такие высказывания, где план речи совпадает с планом действия, которые одновременно являлись и речью, и действием [9, с. 167]. Одним из ведущих признаков таких текстов является активное использование глаголов в 1-м лице единственного числа настоящего времени изъявительного наклонения действительного залога [9, с. 167]. Е. А. Горло добавляет к ним и глаголы в повелительном наклонении [3, с. 5], а Ю. А. Маркина отмечала, что «подобное выразительное языковое средство <...> создаёт ощущение неразрывного единства слова и действия, а, точнее, ощущения, что слово по отношению к действию выступает в роли своеобразного “спускового механизма”» [6, с. 109]. Фактически слово здесь оказывается равно действию.

Среди подобных формул особое внимание на себя обращает глагол «знать» и соответствующие ему конструкции «я знаю» и «я не знаю», которые очень часто встречаются в текстах русского рока. В первом случае мы имеем дело с примером интуитивного постижения мира, провидения: зачастую этот приём сопровождается использованием глаголов в будущем времени, то есть прогностической формульной темой, которая часто связана с ощущением безысходности: «Я знаю, я останусь цел и невредим, / Когда взорву все города и выкурю всё зелье» («Сплин») [1, с. 47], «он я знаю не спит слишком сильная боль / всё горит всё кипит пылает огонь» («Nautilus Pompilius») [7, с. 217]. Схожую формулу мы видим в текстах 80-х, к примеру, у Виктора Цоя: «Я знал, что будет плохо, / Но не знал, что так скоро» [14]; у Александра Башлачёва: «Я знаю, что я никогда не смогу найти / Всё то, что, наверное, можно легко украсть» [11].

Другая сторона роковых отношений героя с действительностью – её непонимание, выраженное формулой «не знаю». Она служит для выражения некой затерянности героя в мире, его непонимания происходящих вокруг событий. Однако использование и той, и другой формулы ставит героя в «неудобные» отношения с миром: он либо знает, что происходит (произойдет), но сделать ничего не может, либо не знает, и также бессилен. Чаще всего формула «я не знаю» используется в риторических конструкциях: «Я не знаю, зачем тебе дан, правит мною дорога-луна» («ДДТ») [13]; «Я не знаю, в кого ты стреляешь, кроме Бога здесь никого нет» («Аквариум») [4, с. 372], «Я не знал, где кровь, а где вишнёвый сок»

(«Сплин») [1, с. 50]; «Не знал и не узнаю никогда / Зачем ему нужна твоя душа / Она гореть не сможет и в аду» («Агата Кристи») [12]. Также эта формула может сочетаться с фигурой противопоставления: «и сойдя с ума он придумал чуму / но не знал, что это чума» («Nautilus Pompilius») [7, с. 230]. Сходные конструкции мы также видим в текстах 1980-х годов: «Я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз, я стою на холме – не знаю, здесь или там» («Аквариум») [4, с. 7]. «И мы едем, не знаю, зачем и куда. / Мой сосед не может, он хочет уйти, / Но он не может уйти, он не знает пути» («Кино») [14].

Рассмотрим функционирование таких формул применительно к творчеству рок-групп 1990-х годов. В рок-текстах формула «я знаю» встречается значительно чаще, чем «я не знаю». Фразы с другими местоимениями (существительными) используются в 3–4 раза реже и примерно совпадают по частотности между собой. Это свидетельствует о том, что содержание песен сконцентрировано преимущественно на личности лирического героя, и описание окружающей действительности преподносится сквозь призму его мировосприятия. Лирический герой песен «Аквариума» владеет информацией о мире («Я знаю места, / Где в тени золотой / Бредут янычары посмертной тропой» [4, с. 329]), о будущем («Я знаю, что нас не хватятся» [4, с. 363]), или даже обладает уникальным знанием («Но я один знаю, как открыть дверь» [4, с. 343]). Сходными «способностями» автор текстов наделяет героиню произведений, которая так же *знает много* («Ты одна знаешь, что у Бога нет денег» [4, с. 341]), либо Бога («Господи, ты знаешь меня» [4, с. 710]). «Аквариуму» свойственно философское осмысление формулы «я знаю» и использование её как элемента рефлексии.

У «Nautilus Pompilius», в отличие от «Аквариума», встречается план будущего, о котором знает лирический герой («если не вернёшься я впервые узнаю / как сходят с ума» [7, с. 236]), «будущего в прошедшем» («Я тебе обещал, что вернусь через месяц, / Хоть я знал, что уже не приеду обратно» [7, с. 315]), утверждение через двойное отрицание («если б я точно не знал / я бы не стал гадать» [7, с. 196]). В смысловом отношении эта формула, как и в песнях «Аквариума», выражает осведомленность героя о грядущих либо тайно происходящих от него событиях, но уже, как правило, фатальных и непредотвратимых, как в песне «Титаник»: «я видел секретные карты / я знаю куда мы плывём» [7, с. 280].

Их эстетике во многом близок «Сплин»: трагическая окраска присуща большинству примеров использования формулы «я знаю» в их текстах: «Я вчера узнал из сводки свежих новостей, / Что я умру непознанным в тени своих детей...» [1, с. 9]; «А я знаю только одно, / Я знаю – все реки текут / Сквозь чёрный цвет солнца...» [1, с. 28]. Ещё одна из особенностей – только у этой группы встречаются многократные повторы формул в синтаксически параллельных предложениях, что создаёт эффект усиления и нанизывания: «Я знаю – прорвавшись сквозь синее небо / Над городом грянет гроза. / Я знаю, что будет война, / Потускнеют умы, разобьются сердца. / И девочка с пулей во лбу / Будет звонко смеяться над трупом отца <...> Я знаю, что это единствен-

ный способ / Взобраться на дыбу, минуя престол...» [1, с. 13]; «Я не знаю, не знаю, не знаю, / Откуда приходит цунами. <...> Я не знаю, я не знаю, не знаю, / Как мне расстегнуть твои шорты <...> Я не знаю, не знаю, не знаю, / Когда мы сменили пиано на форте» [1, с. 99-100].

Эти формулы достигают прямого воздействия на сознание слушателя благодаря абсолютной категоричности: *я знаю*, а не *я думаю*, – такие утверждения делают лирического героя текстов русского рока не просто знающим, а даже уверенным и в какой-то степени «избранным». Как показал проведённый анализ, данная формула может использоваться как в философском ключе, так и при создании трагедийного пафоса, вплоть до «эффекта Кассандры», когда герой оказывается внутри неразрешимого конфликта – он знает о том, что произойдёт, но не может повлиять на события. Благодаря употреблению глагольных форм 1-го лица единственного числа, которые наиболее глубоко воспринимаются слушателем и проецируются им на самого себя, возникает та самая «магия», когда слово оказывается равно действию, а действие героя песни воспринимается реципиентом как его собственное. В русской рок-поэзии выстроена целая система таких перформативных «эффектов», начиная от ритма, аранжировки и интонации исполнителя и кончая отдельными словесными формулами, которые достигают своей цели и формируют в сознании слушателей особую реальность – художественный мир русского рока.

Литература

1. *Васильев А.* Сплин. Тексты песен [Текст] / А. Васильев – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2008. – 221 с.
2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский – М.: Издательство «Высшая школа», 1989. – 405 с.
3. *Горло Е. А.* Перформативность стихотворного текста [Текст] / Е. А. Горло // Научный журнал КубГАУ. – 2006. – №24 (8) – С. 1-12.
4. *Гребенщиков Б. Б.* Песни / БГ [Текст] / Б.Б. Гребенщиков. – М.: Эксмо, 2013. – 768 с.
5. *Лорд А. Б.* Сказитель [Текст] / пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона / А. Б. Лорд. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. – 368 с.
6. *Маркина Ю. А.* Религиозные измененные состояния сознания: психолингвистический аспект [Текст] / Ю. А. Маркина // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 7 (19). – С. 108-111.
7. Наutilus Помпилиус: Введение в наутилусоведение [Текст]. – М., 1997. – 400 с.
8. *Нефёдов И. В., Огрызко Е. В.* Синтаксические средства экспрессивности в контркультурной рок-поэзии [Текст] / И. В. Нефёдов, Е. В. Огрызко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 4 (46): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 128-134.
9. *Семьян Т. Ф.* Перформативный характер текста современной отечественной драмы [Текст] / Т. Ф. Семьян // Уральский филологический вест-

ник: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2012. – № 1. – С. 167-177.

10. *Сыров В. Н.* Стилиевые метаморфозы рока [Текст] / В. Н. Сыров. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2008. – 312 с.

11. Тексты песен Александра Башлачева [Электронный ресурс] // Официальный сайт Вологодской областной универсальной научной библиотеки. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/bashlatchev> (дата обращения: 13.09.2016).

12. Тексты песен группы «Агата Кристи» [Электронный ресурс] // Тексты песен русских рок-групп: сайт. – Режим доступа: <http://rockk.ru> (дата обращения: 13.09.2016).

13. Тексты песен группы «ДДТ» [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «ДДТ». – Режим доступа: <http://www.ddt.ru> (дата обращения: 13.09.2016).

14. Тексты песен группы «Кино» [Электронный ресурс] // Сайт группы «Кино» и Виктора Цоя. – Режим доступа: <http://www.kinoman.net> (дата обращения: 13.09.2016).

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 двоемирие по горизонтали (условно говоря, географическое) – прямой путь к двоемирию 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 идиопозетики 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.

УДК 785.161
ББК Ш318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Г. Ю. КВЯТКОВСКИЙ

Челябинск

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПРОТЕСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ В РОССИЙСКОМ РОКЕ 1990–2000-х гг.

Аннотация. Статья посвящена стратегиям эстетизации протеста в российской рок-культуре, посредством которых обогащается палитра художественных средств рок-музыки. Автор выделяет шесть стратегий, применяемых рок-музыкантами в процессе эстетизации, показывает их роль в трансформации форм протеста, ставит вопрос о роли эстетизации в развитии рок-музыки.

Ключевые слова: рок-музыка, рок-культура, российский рок, эстетика рок-музыки.

Сведения об авторе: Квятковский Георгий Юрьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры философии ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет (национально-исследовательский университет)», г. Челябинск.

Контакты: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 76, Kwiatkowski_geor@mail.ru

G. Yu. KWIATKOWSKI

Chelyabinsk

THE AESTHETICIZATION OF SOCIAL PROTEST BY MUSICAL MEANS IN RUSSIAN ROCK MUSIC

Abstract. The article is devoted to the strategies of aesthetization of a social protest in the Russian rock culture, which enriched a palette of artistic means in rock music. The author identifies six strategies used by Russian rock musicians, shows their role in the transformation of non-conformist musical forms, and also raises the question of the role of aesthetization in the development of rock music.

Keywords: rock music, rock culture, Russian rock, rock music aesthetics.

About the author: Kwiatkowski G. Y., Candidate of Sociological Studies, Associate Professor of Philosophy Department, South Ural State University (National Research University).

Современное состояние рок-культуры характеризуется амбивалентными оценками и мнениями, причём противоположные мнения могут быть в избытке подтверждены конкретными фактами. Эта амбивалентность соотносима с любым процессом, происходящим в рок-культуре. Поэтому не вызывает диссонанса практически одновременное появление текстов,

содержащих фразы в духе «эпоха великих свершений, канонизировавшая советскую подпольную рок-музыку, закончилась» [8, с. 26] и «рок – лучший способ выразить протест» [19].

Можно было бы списать столь радикальную противоположность мнений на журналистский характер предложенных цитат. Не стремясь к получению достоверного знания, не вырабатывая строгого научного языка, не направляя усилия к получению общетеоретической конвенциональной базы знаний, журналист может позволить себе заострить какую-либо проблему, высказать радикально отличающееся мнение, сконструировать новый термин или даже сформулировать новую точку зрения, – но эта нестрогость суждений не является поводом игнорировать мнение журналистов, так как журналистское сообщество озвучивает реально существующие мнения и позиции относительно рок-музыки, лишь облекая их в приемлемую для печати форму.

Действительно, считается, что рок – это музыка протеста, и эта традиция опирается на события контркультурных 1960–70-х гг., массовые фестивали мира, акции поддержки маргинальных лидеров или социально незащищенных групп населения (фестиваль в Вудстоке в 1969 г., запись благотворительного альбома «GreenPeace-Прорыв», концерты «Live Aid», «Farm Aid», Фестиваль мира в Москве в 1989 г. и так далее). Можно вспомнить и то, что прошедший 2016 г. был юбилейным для событий 1991 г., однако большая часть музыкантов, которых журналисты опрашивали относительно их участия в тех событиях, вспоминали о них без каких-либо позитивных эмоций, доминировали же спокойствие и разочарование («Я был в Москве. К Белому дому не ходил, но мне в этот день позвонили и попросили поддержать правительство Ельцина. Я поехал на телевидение – вместе с нами были Гарик Сукачев и какая-то певица. Мы выступили по ТВ и призвали к соблюдению конституции и тому подобное, чтобы не допустили кровопролития! Гарик Сукачев даже прослезился, он честный парень и искренний, и все мы были тогда крайне взволнованы происходящим. Это была единственная политическая акция, в которой я участвовал. Но тогда время было такое. Время перемен. Мы тогда верили в то, что позитивные изменения в нашей стране возможны и принесут лучшее будущее. Поэтому все разом воспротивились попытке вернуть старую систему, увы, уже насквозь прогнившую. Я не жалею, что мы съездили и поддержали» [2]).

Однако в последние десятилетия рок-музыка отходит от протеста всё дальше. Рок-музыканты часто выступают не против позиции большинства, а за неё, используют накопленный культурный капитал для пропаганды традиционных ценностей, поддержки политических лидеров, мобилизации интересов аудитории к культурам и событиям, не вызывающим ощущения дискомфорта у большинства. Этот процесс интерпретируется по-разному, например, С. Рейнолдс называет его музеефикацией, утверждая, что рок оброс собственными традициями, ритуалами, школами, так что простое «сырое» музыкальное самовыражение уже оказывается затруднительным, М. Сёмин утверждает, что рок как средство выражения позиции просто ус-

тарел («то, что работало в 80-х на стадионах, сейчас куда уместнее в блогах и на форумах, а на стадионы люди просто приходят слушать музыку – даже если это рок-н-ролл» [17]); В. Шумов описывает переживания музыканта в аномическом обществе начала 1990-х гг. при помощи императива «если не знаешь, что делать, – зарабатывай деньги» и выводит из него компромиссную модель существования «сдувшегося» музыканта, ранее исполнявшего протестные песни [20], существуют и другие интерпретации.

В любом случае, можно утверждать, что одним из основных достижений рок-музыки в пору выражения протестных настроений является создание собственных и инкорпорирование разнообразных протестных музыкальных форм из других эпох и стилистических пластов – таких как собственно песни протеста, концептуальные альбомы, свободная импровизация, спонтанное музицирование и прочих – и сделала их собственным фирменным знаком. По мере нарастания роли культурных институтов в производстве и потреблении рок-музыки, вала производимой музыкально-текстовой информации, интенсификации попыток освоить различные смежные пространства посредством переживания их в специфической манере рока произошел раскол рок-культуры по эстетическому фронту.

Этот раскол можно описать при помощи понятия «эстетизация», понимаемого, как указывает В. Вельш, в двух смыслах: как дизайн, стремление к украшению и оформлению жизненного пространства, эстетическую отделку реальности и как изменение мировоззренческих основ, в которые проникают идеи искусства о сотворённости, беспочвенности, необязательности и изменчивости реальности [Цит. по 16]. В случае с рок-культурой эстетизация выразилась в формировании двух противостоящих позиций. Первая из них апеллирует к творческим амбициям музыкантов и слушателей, воспринимающим рок как вид серьёзного искусства и как средство обновления музыкального языка современности, она широко представлена в таких направлениях как классик-рок, прогрессив-рок, джаз-рок, фолк-рок; для неё характерны такие средства, как юмор, перформативность и текстуальность, роль которых в эстетизации современной культуры подчеркивает О. В. Солодовникова [18]. Вторая позиция апеллирует к положению о зависимом положении искусства как формы сознания от материального носителя информации, когда «эстетизация показывает дисфункциональность вещи» [9], следовательно, усложнение музыкального языка является следствием выхолащивания содержательного начала. Согласно первой позиции, усложнение рока не ведёт к снижению его протестного потенциала, даже наоборот – протест всё более радикализуется за счёт расширения арсенала художественных практик, заимствованных у авангарда и актуального искусства, но при этом изменяется характер протеста и потенциальная группа поддержки. Чтобы оценить авангардные практики рок-музыкантов 1970–2010-х гг. и понять степень их радикальности, слушателю потребуются специализированные знания в области истории и теории музыки. Вторая позиция рассматривает современный рок как упадочный, нуждающийся в обновлении, расширении арсенала не художественных средств, а средств массовой пропаганды, на-

правленных на сближение художественной деятельности и преобразовательной активности масс. Эта позиция находит выражение в подобных текстах: «Наперекор весёлой эстетизации протеста художественная общественность должна выступить в защиту истинного творчества масс, выходящего за пределы, отведённые жанру “креатива”. Художники должны использовать уникальный инструментарий, выработанный современным искусством со времён первого авангарда, для подготовки и участия в трансформации общественной жизни. Речь идёт о совершенно неполиткорректном повороте к утилитарному и просветительскому искусству» [11]. В приведённой цитате мы видим оценочные суждения об эстетизации и массовом творчестве, указание на всеобщие цели деятельности «художественной общественности», апелляцию к долгу художника и призыв к деятельности вопреки процессу эстетизации (характерному для всей современной культуры), что, вероятно, должно повысить привлекательность утилитарного и просветительского искусства. Безусловно, автор выражает собственную позицию и имеет на это право, приведенная цитата здесь была использована как типичное выражение позиции антиэстетизма современного искусства, не желающего служить лишь украшением жизни и поводом для компенсаторных переживаний.

Проявления указанного раскола разнообразны, перспективы его ликвидации в настоящий момент практически не просматриваются. Поэтому пока мы вправе лишь поставить исследовательский вопрос: с какой трактовкой эстетизации мы чаще сталкиваемся в случае российской рок-культуры? Изучение трансформации эстетики протеста потребовало обращения к творчеству в первую очередь тех музыкантов, которые начинали свой творческий путь ещё в советское время, но не ушли со сцены с изменением методов управления культурными институтами и продолжают заниматься профессиональным исполнением музыки и в наши дни.

Отход от выражения протеста, как правило, имеет эволюционный характер и является стратегическим решением, ориентирующим на новый тип отношений с аудиторией, при котором интерес слушателей переносится со смысла текста композиции, актуального социально-политического фона и личности музыканта на эстетические составляющие самой композиции, сценического образа, художественно-преобразовательную деятельность автора. Можно говорить о том, что таким образом формируются позитивно-эстетические стратегии, которые, приводя к сходным результатам, всё же коренным образом различаются между собой.

Стратегия эстетического перфекционизма, заключающаяся в снижении продуктивности творчества вследствие повышения творческой избирательности и усложнения критериев качества композиции («Я завидую группам, которые выпускают по два альбома каждый год. Я так не умею. У меня есть своя планка. Я должен точно понимать, как песня звучит. Что я точно хочу эту песню выпускать. Мне хочется, чтобы через 10–20 лет, когда я выйду на пенсию, я бы не краснел за то, что написал сейчас») [3; 4]. Зачастую при этом в процесс создания композиции вводятся дополнительные оценочные фильтры в виде мнения значимых личностей,

а также повышается значение самоцензуры («Мыслей в голове много, но при этом есть осознание того, что не каждая мысль достойна стать песней. Поэтому каждую идею необходимо долго вынашивать и шлифовать до определённого уровня, прежде чем хотя бы показать её ребятам, не говоря уже о том, чтобы выпустить в виде песни» [14]). Применение этой стратегии позволяет оценивать деятельность автора как более серьёзную из-за количества затраченных усилий и времени на создание одной композиции; как правило, данная стратегия используется чаще всего, так как не ведёт к качественной перестройке творческого процесса, превращая занятия музыкой, репетиции, создание нового материала в рутинный процесс, не имеющий особой цели и в общем бесперспективный [13].

Стратегия перехода к свободной импровизации, позволяющая абстрагироваться от актуального и сиюминутного в содержании композиции. Для принятия данной стратегии требуется, как минимум, высокий уровень профессионализма и готовность достигать значимых результатов через длительный промежуток времени («И началась эта ненавистная музыкальная физкультура. Первые два года мы играли давно уже сыгранную музыку, состоящую сплошь из клише. Я еле держался... Но потом вдруг пробило. На кассетный магнитофон, портостудию, мы залили примерно сорок минут волшебства, расшифровать и понять которое нам было не под силу. Вообще было впечатление, что это играем не мы» [15]). С другой стороны, эта стратегия позволяет использовать самые радикальные художественные средства в расчёте на продвинутую аудиторию, способную воспринять нестандартные художественные решения («А мат у нас был в песнях через слово, и слова мы подбирали самые мерзкие. Не чтобы шокировать, а чтобы людям было неприятно слушать. При этом музыка была притягательная. Я тогда не понимал, а сейчас понимаю, что это была своеобразная психоделия. Для очень тонко чувствующих людей» [5]). Стандартным возражением против перехода к такой стратегии является её кажущаяся бесцельность («Десятью годами раньше, в конце 80-х, Михаил Габолаев, мой главный сподвижник и бас-гитарист “Мегаполиса”, предложил мне попробовать играть просто так. Без всякой цели. Он вернулся в ансамбль после двухлетнего “хождения в люди”, играл с разными музыкантами и освоил практику “сейшенов”, тотальной музыкальной импровизации. Я сопротивлялся – нужно было срочно репетировать новые песни, делать аранжировки, взламывать хит-парады и собирать стадионы. Играть без всякой цели – время терять» [15]), но эта стратегия оказывается популярной среди тех музыкантов, кто не собирается отказываться от воздействия на аудиторию, но нуждается в новых средствах воздействия и отсеивании тех сегментов аудитории, которые не принимают сложной формы высказываний. Как правило, в современном западном искусстве именно свободная импровизация создаёт новые способы протестного высказывания, её акторы свободно цитируют К. Маркса и В. Беньямина, обличая капиталистическую сущность традиционной музыки и музыкальной индустрии [см., напр., 10]; в российской рок-музыке свободная импровизация всё же в большей сте-

пени рассматривается как средство профессионального личностного роста, также выступающего в качестве цели – только зрелый музыкант оказывается достойным больших тем, способным выразить сложные состояния и переживания лирического героя («Тема выбирает того, кто её воплотит: так молния выбирает дерево с нужным потенциалом» [15]), придавая данной стратегии несколько мистическую окраску.

Стратегия камуфлирования нонконформизма восходит к эстетике минимализма, что отмечается и самими исполнителями, стремящимися передать максимум содержания при минимуме задействованных художественных средств («В музыке больше вариантов доставки чего-то ещё посредством звука до человеческого сердца... При этом как композитор я стараюсь делать функциональные вещи. Я отдаю себе отчёт, что часто они получаются странно функциональными. Но если их слушают – это значит, что они свою функцию выполняют» [1]). Как правило, следование этой стратегии предполагает достижение минимальной популярности и скромных успехов с точки зрения шоу-бизнеса, зачастую сопровождается критикой слева культурной индустрии в целом и идеями, близкими к акционизму в левом искусстве («Кстати, нонконформистская позиция мне во многом мешала – например, “Гражданскую оборону” я смог слушать только после того, как исчез окружавший её контекст. Потому что самые неприятные вещи надо преподнести в самой яркой упаковке» [1]). Надо отметить, что эта стратегия является единственной, признающей преемственность по отношению к рок-андеграунду и протестной традиции в целом, хотя и не предполагает ярких действий или эффективного воздействия на массы – достаточно нескольких понимающих слушателей.

Стратегия погружения в традицию применяется музыкантами, получившими массовое признание в прошлом и, с одной стороны, не заинтересованными в том, чтобы отказываться от расширения аудитории, с другой стороны, предполагающими возможность для вхождения новых слушателей в свой художественный мир без обращения ко всему ранее записанному. Такие музыканты воспринимают свою деятельность как работу, демонстрируют удивительные образцы смирения перед течением истории и малыми возможностями отдельного человека, например: «Музыкально, к сожалению, не эволюционирует никто... Первые годы мировой рок-музыки были революционные, когда никто не ведал, что творил. Потом была проторена некая дорога, по которой пошли музыканты. Революционных потрясений и нововведений, от которых перехватывало бы дух, я пока не наблюдаю. Новизна ушла. С этим надо смириться и не делать вид, что совершаешь революцию звука» [7].

Стратегия интеллектуализации творчества по своему пафосу противоречит двум предыдущим – её сторонники не отказываются от протестных идей и не оставляют желания изменить что-либо в общественном или хотя бы индивидуальном сознании слушателя. Но изменения для них выражаются прежде всего в интеллектуальном росте аудитории, которая иначе будет не в состоянии воспринять идеи музыкантов. Усложнение для

них является не самоцелью, как для перфекционистов, скорее, следствием роста навыков музыкального исполнительства и заинтересованности в полноте выражения замыслов. Как правило, основным художественным средством, к которому прибегают сторонники данной стратегии, является концептуальный альбом. «Наша задача – каким-то образом сделать так, чтобы альбом слушали как аудиокнигу, от начала до конца, и только тогда, уверен, сложится полная картина и герои песен, взятые из разных времен, эпох и континентов, – Брунхильда, Бенито, Гудвин, Ричард III, Текила Бум и другие – свяжутся в одну пьесу, в общую картину современного мира... Я – за сопротивление. А ещё за то, чтобы люди объединялись не вокруг партий и пустых идей, а вокруг здравого смысла. Тогда бы мир со временем стал лучше. Ведь почти всё, что происходит вокруг, – вопреки здравому смыслу: издаются непонятные законы, насаждаются двойная мораль и странные, если не сказать криминальные, жизненные приоритеты. Всё это приводит к агрессивному состоянию огромной части населения. Кроме того, современные информационные технологии вышли на высочайший уровень манипуляции общественным сознанием. Личности во избежание распада приходится тратить немало душевных и физических сил...!» [2].

Стратегия иронического принятия предполагает в целом отказ не только от демонстративных, но и от закамуфлированных попыток воздействовать даже на единичного слушателя, цель тех, кто её избрал – выразить своё ироническое отношение к происходящему, по возможности не примыкая ни к одному лагерю, никого ничему не поучая. Сторонники данной стратегии склонны применять весь арсенал средств постмодернистского иронического искусства: смешение жанров, стилизацию, перформанс, хэппенинг, приёмы актуального искусства и так далее, не имея целью развеселить или подвергнуть осмеянию какие-либо ценности; ирония не обязательно связана с юмористическим началом или пародией, скорее, она заставляет увидеть мир с неожиданной точки зрения. Эти приёмы существенно расширяют репертуарные возможности и подчеркивают неизменность порядка, ставшего объектом иронии, поэтому данная стратегия используется чаще интеллектуализации или камуфлирования протеста: «На самом деле это поверхностный взгляд. “АВИА” никогда не была пародией. Может, поэтому у нас так весело и получилось. Мы тогда были искренне увлечены советским авангардом 1920-х – конструктивизмом, театром Мейерхольда, индустриальной музыкой и так далее. Ведь, отвлекаясь от политики, в искусстве это время было очень прорывное. Люди сделали большой шаг вперёд и вверх, что отразилось на духе времени. Искреннее увлечение темой соединилось с ироническим подходом к советской действительности, которая тогда существовала. Но это ни в коей мере не пародия. Это балансирование на грани уважительного и иронического отношения. А вообще же, что касается обличительной стороны, “АВИА” – это история про бессмертный человеческий идиотизм, который никуда не девается и всегда жив. А что изменилось сейчас? Да ничего – всё то же самое» [6].

Негативно-эстетические стратегии, распространённые на отечественной рок-сцене, заслуживают отдельного рассмотрения и станут предметом

следующей статьи. На данный момент можно констатировать усиление содержательной компоненты российской рок-музыки и активизацию рок-андеграунда, выбирающего всё более опасные объекты для критики и всё более яркие средства протеста [12].

Позитивно-эстетические стратегии, пропагандирующие эстетизацию рок-музыки как объяснимый, закономерный и позитивно окрашенный процесс, широко применяются в российской рок-культуре, более того – существуют как минимум в шести вариантах. Мнения сторонников позитивного отношения к эстетизации можно резюмировать следующим образом: если рок-музыка не смогла достичь масштабных целей, поставленных в 1960–70-е гг. (изменить мир к лучшему, прекратить все войны, объединить людей, продемонстрировать привлекательность свободного действия в противовес несвободному и так далее), то всё равно у неё есть большая заслуга перед культурой – ею был разработан новый художественный канон, создана значимая художественная Вселенная. При всей скромности результата, этот канон и выступает оправданием существования рока, поскольку другим музыкальным направлениям не удалось достичь даже этого.

Впрочем, как уже говорилось ранее, эстетизация рок-музыки вовсе не означает умирание протестного начала, даже наоборот – сторонники эстетизации существенно расширили набор средств, применяемых для выражения индивидуального или социального протеста. Таким образом, ими сделан упор на единство содержания и формы, в слабости которой традиционно упрекают отечественную рок-музыку.

Литература

1. *Бояринов Д.* Mujuice: «В переходах поют одно и то же уже лет тридцать»: Московский музыкант, которого называли «новым Цоем», о звуковом муаре, дизайнерском подходе и эффекте «Гражданской обороны» [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/11612 (дата обращения: 08.11.2016).

2. *Бояринов Д.* Армен Григорян: «Я – за сопротивление!»: Лидер группы «Крематорий» о концептуальном альбоме «Люди-невидимки», гастролях на Украине, «Ночных волках» и здравом смысле [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/12422 (дата обращения: 13.01.2017).

3. *Бояринов Д.* Евгений Хавтан: «Субкультура модов никуда не денется»: Лидер группы «Браво» о московских пижонах, «Нашествии» и любимых музыкальных фестивалях [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/11844 (дата обращения: 09.11.2016).

4. *Бояринов Д.* Евгений Хавтан: «Тот чувак Вася – это не про меня»: Лидер группы «Браво» о новом альбоме «Навсегда», русской поп-музыке и новом поколении россиян [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru.

Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/8858 (дата обращения: 12.01.2017).

5. *Бояринов Д.* Найк Борзов: «И битбоксить могу»: Атипичный русский рокер о ленточном ревербераторе, «Ленинграде» и проблемах нашего общества [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/11518 (дата обращения: 08.11.2016).

6. *Бояринов Д.* Николай Гусев: «“АВИА” – это история про человеческий идиотизм» [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://os.colta.ru/music_modern/events/details/18615/?expand=yes#expand (дата обращения: 12.01.2017).

7. *Бояринов Д.* Эдмунд Шклярский: «Чудес в рок-музыке не будет»: Лидер группы «Пикник» о юбилейных концертах старожилов питерского рока, конкуренции с «Аквариумом» и необъяснимой любви байкеров [Электронный ресурс] / Д. Бояринов // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/12817 (дата обращения: 09.11.2016).

8. *Горбачев А., Зинин И.* Песни в пустоту: потерянное поколение русского рока 90-х [Текст] / А. Горбачев, И. Зинин. – М.: АСТ: CORPUS, 2015. – 441 с.

9. *Гройс Б. Е.* От Gesamtkunstwerk к интернету [Электронный ресурс] / Б. Е. Гройс // Aux livres, étudiants!: группа в социальной сети ВКонтакте. – Режим доступа: https://vk.com/topic-11629378_30406037 (дата обращения: 07.11.2016).

10. *Дурново Г.* Тим Ходжкинсон: «Мне не кажется, что сейчас рок – это музыка молодых»: Основатель легендарной рок-группы «Henry Cow» о том, почему джаз устарел и о путешествиях по Сибири [Электронный ресурс] / Г. Дурново // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/12664 (дата обращения: 30.10.2016).

11. *Жилиев А.* Этика будущего. Искусство в чрезвычайной ситуации появления надежды [Электронный ресурс] / А. Жилиев // Художественный журнал: сайт. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/175> (дата обращения: 08.11.2016).

12. *Зайнетдинов А.* Президенту лучше не слушать: как политизируется русский рок [Электронный ресурс] / А. Зайнетдинов // ROLLING STONE RUSSIA – журнал о современной культуре и музыке. – Режим доступа: http://www.rollingstone.ru/music/almost_star/18742.html (дата обращения: 12.01.2017).

13. *Кондуков А., Левкович В.* Гарик Сукачев: «В мире столько зла, что я не хочу его больше видеть» [Электронный ресурс] / А. Кондуков, В. Левкович // ROLLING STONE RUSSIA – журнал о современной культуре и

музыке. – Режим доступа: <http://www.rollingstone.ru/music/interview/18536.html> (дата обращения: 07.11.2016).

14. *Куприянов В.* Интервью с вокалистом группы «Ария» Михаилом Житняковым [Электронный ресурс] / В. Куприянов // Телепрограмма: сайт. – Режим доступа: <http://teleprogramma.pro/afisha/music/109462/> (дата обращения: 07.11.2016).

15. *Нестеров О.* «Мегаполис». «zerolines» [Электронный ресурс] / О. Нестеров // Colta.ru. Всё о культуре и духе времени. – Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/music_modern/12653 (дата обращения: 08.11.2016).

16. *Никонова С. Б.* Эстетизация как парадигма современности. Философско-эстетический анализ трансформационных процессов в современной культуре [Электронный ресурс]: дис. ... д. филос. н. / С. Б. Никонова // disserCat: электронная библиотека диссертаций и авторефератов. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/estetizatsiya-kak-paradigma-sovremennosti-filosofsko-esteticheskii-analiz-transformatsionnyk> (дата обращения: 08.11.2016).

17. *Сёмин М.* Рок-н-ролл больше не музыка протеста [Электронный ресурс] / М. Сёмин // Независимая газета: сайт. – Режим доступа: http://www.ng.ru/politics/2010-08-27/1_music.html (дата обращения: 09.01.2017).

18. *Солодовникова О. В.* Эстетизация современной культуры и формы её представления [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филос. н. / О. В. Солодовникова // disserCat: электронная библиотека диссертаций и авторефератов. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/estetizatsiya-sovremennoi-kultury-i-formy-ee-predstavleniya> (дата обращения: 07.11.2016).

19. *Строганов Д.* Серж Танкян: рок – лучший способ заявить протест [Электронный ресурс] / Д. Строганов // Ридус. Агентство гражданской журналистики. – Режим доступа: <https://www.ridus.ru/news/183603.html> (дата обращения: 09.01.2017).

20. *Фельгенгауэр Т.* Василий Шумов: Социальный протест в музыке – от рока к рэпу [Электронный ресурс] / Т. Фельгенгауэр // Эхо Москвы: сайт. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/futureback/695958-echo/> (дата обращения: 12.01.2017).

УДК 821.133.1-1:821.161.1-192
ББК Ш33(4Фра)5-8,445+Ш33(2Рос=Рус)63-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.51

С. В. СВИРИДОВ

Калининград

ВСТРЕЧА В ПРОСТРАНСТВЕ ВОЛЬНОЛЮБИВОЙ ПОЭЗИИ. АЛЕКСАНДР БАШЛАЧЁВ И АРТЮР РЕМБО

Аннотация. Стихотворение А. Рембо «Парижская оргия, или Столица заселяется вновь» рассматривается как поэтический образец, отразившийся в рок-поэзии Александра Башлачёва. Прослеживаются жанровые, стилевые, текстовые параллели между произведениями двух поэтов. Сделанные наблюдения позволяют автору уточнить представление о характере восприимчивости А. Башлачёва к поэтическим контекстам прошлого.

Ключевые слова: рок-поэзия, интертекст, реминисценция, гражданская поэзия, французские поэты, русские поэты, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Свиридов Станислав Витальевич, кандидат филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Контакты: 203000, Калининград, ул. Чернышевского, 56а; textman@yandex.ru

S. V. SVIRIDOV

Kaliningrad

A MEETING IN THE SPACE OF FREEDOM-LOVING POETRY. ALEKSANDR BASHLACHEV AND ARTHUR RIMBAUD

Annotation. A poem by Arthur Rimbaud «The Parisian Orgy or Paris is Repeopled» is considered as a poetic specimen that was reflected in rock-poetry of Aleksandr Bashlachev. There are genre, style and text parallels between the works of the two poets. Due to the observations made it is possible to specify the idea of the nature of Bashlachev's sensitivity to poetic contexts of the past.

Key words: rock-poetry, intertext, reminiscence, civic poetry, French poets, Russian poets, poetry.

About the author: Sviridov Stanislav Vitalevich, PhD of Philological Science, Associate Professor of Baltic Federal University named after I. Kant.

В годы нашего детства люди посвящали свой труд «красным датам». О них трубил эфир, их славили плакаты, трудящиеся возлагали к их символическим стопам достижения своих честных рук, словно исполняя старинный девиз: «Не нам, не нам, но имени Твоему». Однажды, когда страна «держала равнение» на очередной юбилей, автор этих строк, школьник, задумался: «если *сейчас* нет спасения от юбилейной шумихи, то что же

они устроят в 2017-ом!» До столетия «они» не дотянули, но есть, видимо, магия календаря, и вот изучение мотивов русской рок-поэзии нас вдруг приводит к стихам революции.

Только не нашей, а французской.

Сопоставление Александра Башлачёва с Артюром Рембо, что называется, летает в воздухе. «Трудно, конечно, сравнивать с кем-то Сашу в мировой поэзии, – говорит Юрий Шевчук. – Может быть Рэмбо, который взорвал Париж и Францию и исчез» [13]. «С Артюром Рембо его роднит сверхкороткий период творческой активности» [10], – вторит Шевчуку Андрей Россомахин. А вот уже Артемий Троицкий: «я не знаю другой такой вспышки в истории поэзии (может быть, Рембо?)» [12] Мифология кристаллизуется в символах и инвариантах, поэтому новая легенда всегда варьирует мотивы легенд старых. Биографический миф любит аналогии. А их и вправду немало. И Артюрем Рембо, и Александром Башлачёвым жили на переломе эпох и были «беззаконными кометами» в поэзии своего времени. Оба они выходцы из провинции, оба бежали от застоя «глубинки» и, как в омут, бросились в маниящую и порочную жизнь столичной богемы, но из тьмы её погробов поднимались на вершины духа. В поэзии они были бунтарями с глубоко личным, фантазийным видением искусства и языка. Документируя ужасы современности, они не страшились антиэстетики, но были не чужды пафоса гражданских скорбей и инвектив. Оба добровольно прервали творчество, оба умерли молодыми.

Однако пока никто не говорил о текстовых параллелях между произведениями «собратьев по мифу». Нам известна одна только работа А. Транькова [11], в которой сопоставляются отдельные мотивы поэзии Рембо, Башлачёва и Дж. Моррисона, но вопрос о прямых интертекстуальных реляциях не ставится. Между тем у Александра Башлачёва есть песня (и весьма известная), являющаяся, вероятно, творческим перепевом стихотворения Рембо, – тоже очень известного, причисляемого к вершинам его поэзии.

В 1871 году, когда в столице республиканской Франции грянуло восстание, известное как Парижская коммуна, Артюрем Рембо жил в родном доме в Шарлевиле, но страстно желал быть в столице и несколько раз пробирался туда, сбегая из-под отчего крова. Весной он побывал в Париже трижды. Непосредственно перед восстанием, затем во время Коммуны (в конце апреля – начале мая) и в первые дни после её подавления. Париж был взят правительственными войсками 28 мая. Развязке предшествовала «кровавая неделя», ужасная по интенсивности уличных боёв, жестокости сражающихся и обилию жертв с обеих сторон. Рембо этих событий не видел. Когда он оказался в Париже, на разорённые улицы возвращалась обычная жизнь, город снова заполняли гуляки и обыватели. Возмущённый их равнодушием к пеплу народной трагедии, Рембо создаёт стихотворение «Парижская оргия, или Столица заселяется вновь»¹ («L'orgie parisienne ou

¹ Подробнее см.: [2, с. 227–228]

Paris se repeuple») – в оценке советской критики, «одну из вершин всей поэзии Коммуны» [1, с. 350].

Стихотворение ориентированно на традицию патетических воззваний к отечеству (или, как в данном случае, к столичному городу). В 1870-е годы стихи этого рода явственно опирались на жанровый опыт гражданской оды либо (при ином тематическом ракурсе) – инвективы, с характерным обращением к аллегории, эмблеме, «высокому» слогу. Рембо воспринимал любую традицию как повод для бунта. Осваивая конвенциональную «поэтичность», он провокативно нарушал свойственные ей эстетические нормы и этические табу. Это отмечают критики, сопоставляющие «Парижскую оргию» с ближайшей аналогией – гражданским стихотворением Леконт де Лиля «Освящение Парижа» (1871) [5, с. 169–172]¹: «Рембо, сохраняя преемственность и некоторую переключку в образах, ... достигает тона, далёкого тем интеллигентским интонациям, в которых выражен гнев Леконт де Лиля» [1, с. 350]. Действительно, «преемственность» Рембо заключается в том, что он знакомит классическую форму с чадом парижских притонов, учит новому языку и звуку. Это ощущается уже в споре заглавий: «оргия» у Рембо против «освящения» у прещественника.

Тон в стихотворении задают образы, оргиастические в буквальном смысле слова. Как и Леконт де Лиль, Рембо апеллирует к Парижу, представляя его в аллегорической фигуре. Однако у Рембо это фигура женская, и обыгрывается она в грубых, вызывающе телесных мотивах.

Мерзавцы, вот она! Спешите веселиться!
С перронов – на бульвар, где всё пожгла жара.
На западе легла священная столица,
В охотку варваров ласкавшая вчера. [8, с. 74]²

В 1985 году в Ленинграде, расцвеченном флагами к очередной «октябрьской годовщине», А. Башлачёв создаёт песню «Петербургская свадьба» [3, с. 21–22].

Эта развёрнутая историческая аллегория выглядит не совсем обычной на фоне творчества Башлачёва. Поэт предпочитал не столь конкретную символику, побуждающую к активно творческой интерпретации, не стеснённую строгим сюжетным планом, усиленную тёмными подтекстами и умолчаниями. «Петербургская свадьба» в таком соседстве выглядит как опыт семантически прозрачного, аллегорического письма. Её знаковый ряд легко читается как стройное иносказание, подсвеченное сбалансированной системой тропов: «ты» – Петербург-Ленинград, «свадьба» – революция, «невеста» – Россия, «они» – большевики, а сюжет песни – очерк бедственной пореволюционной истории. Город пал, он унижен, он много

¹ Написано в январе, до событий Коммуны, во время обороны Парижа от осадивших его пруссов.

² Рембо намекает на занятие Парижа германскими войсками 1–3 марта 1871 года. Ср. эпитеты из «Освящения Парижа»: «Тевтон, Германец и Вандал» [5, с. 171].

претерпел вместе со страной, но он жив и возродится через искупление. Разумеется, «Петербургская свадьба» не является пересказом или калькой «Парижской оргии», но относительно рациональное построение песни вполне может быть мотивировано классическим образцом.

Итак, уже само заглавие «Петербургская свадьба» образует формальную и смысловую параллель с названием «Парижская оргия». Оба стихотворения осмысливают результат революции, и оба в итоге выражают веру в воскресение и бессмертие города (более энергично у Рембо, более острожно – у Башлачёва).

И Рембо, и Башлачёв расценивают последствия мятежа как разруху и трагедию, не важно при этом, что в Париже революция была повержена, а в Петербурге – победила. Оба поэта рисуют картину варварского праздника на руинах, и оба изображают этот разгул как сексуальное обладание городом-женщиной. Только Башлачёв, смотрящий на события из перспективы исторического времени, более интенсивно мифологизирует сюжет, рисуя поруганную свадьбу как первособытие, определившее исторические пути Северной столицы после 1917 года. А Рембо, высказывающийся по горячим следам, – пророчествует.

В стиховой форме «Петербургская свадьба» следует современным переводам «Парижской оргии». Её размер – цезурированный шестистопный ямб с чередованием женских и мужских клаузул. Перевод Е. Витковского [8, с. 74–77] (базовый для современных изданий) появится только в 1988 году. Но к 1985-му «Оргия» была переведена уже неоднократно. В 1982 году вышла книга с пятью переводами «Парижской оргии» [9, с. 58–61, 352–361], и, теоретически говоря, Башлачёв мог читать любой из них. Но если отбросить переложения, выполненные 4-стопным анапестом, и перевод К. Чернявского, сильно удалившийся от оригинала, то круг вероятных претекстов «Петербургской свадьбы» сузится до двух известных нам ямбических переложений – П. Антокольского (1939) и М. Кудинова (1982). А выбирая между ними, следует указать на текст П. Антокольского, как находящий наиболее явные параллели в «Петербургской свадьбе». Долгое время этот перевод считался «каноническим» и был воспроизведён во множестве изданий. Краткая библиография русских публикаций Рембо [7] упоминает его 7 раз – чаще, чем какой-либо другой.

Париж в «Оргии» Рембо раздвоен между пространственным и телесным образными рядами. С одной стороны, это город притонов и проституток, зазывающих приезжего гуляку («Вот – стадо рыжее для вас колышет бедра. / Не церемоньтесь...» [8, с. 74]). Но далее *город блудниц* метонимически превращается в *город-блудницу*. Этот образ вырастает в аллгорию исторического значения и получает номинацию с прописной буквы. Перед нами – Женщина, поруганная и падшая, неприглядная и презираемая, но способная на возвышенный гнев и нравственное возрождение. Стихотворение из 19 строф членится на три смысловых периода. Первый представляет со-

бой сатирическое «приглашение» на оргию победителей, второй – инвективу в их же адрес, третий – прославление и оправдание падшей столицы¹.

Центральный образ песни Башлачёва двоится почти так же, как и у Рембо. Аллегорический адресат речи – это город («мой бедный друг»), в своём мифологическом антропоморфном облике отделённый от города как пространства.

Сегодня город твой стал праздничной открыткой.
Классический союз гвоздики и штыка.
Заштопаны тугой, суровой красной ниткой
Все бреши твоего гнилого сюртука [3, с. 21]².

Правда, поэт не стремится к резкому разделению «бедного друга» и «города», Петербург может представлять пространственным и телесным одновременно («Ты сводишь мост зубов под пыльной штукатуркой, / Но купол лба трещит от гробовой тоски»). Надо учесть, что Башлачёв, в отличие от Рембо, был вынужден создавать свой образ Города вокруг наименования, имеющего мужской грамматический род. Во французской традиции все революционно-патриотические категории связываются с аллегорической женской фигурой (Свобода, Революции, Франция и т.д.), слово *ville* (город) – также женского рода. Башлачёв, воспринимая у Рембо поэтическую эстафету, не мог пойти аналогичным путём, и поэтому центральный образ «Свадьбы» двоится ещё и на мужское и женское воплощения («мой бедный друг» и «невеста»). Хотя первый образ метафорически соотнесён с Петербургом, а второй – с Россией, функционально они едины: оба подвергаются насилию в разгуле кровавой свадьбы-оргии. Заметим, кстати, что свадебные мотивы и связанный с ними образ невесты остались в песне отчасти недоовещёнными. *Петербург* оказывается важнее, чем *свадьба*. Например, поэт не пытается прояснить, какую роль на разорённой свадьбе играл «бедный друг» (если роль жениха, то этого прямо не сказано), а после седьмой строфы свадьба оказывается вообще забыта. Зато образ Петербурга – находится в сюжетном фокусе до последнего стиха.

Риторическое обращение к Городу у Башлачёва интонационно очень близко стихотворению Рембо и лексически перекликается с переводом Антокольского.

¹ К слову, «Освящение Парижа» Леконта разделено на три нумерованных части: описание бедствий осады, напоминание о величии Парижа, патриотическое воззвание к нему; Рембо практически повторяет размер «Освящения Парижа» (с изменением длины стиха) и заимствует образный материал, что позволяет исследователю характеризовать «Парижскую оргию» как «вторую страницу диалогии о сражающемся великом городе» [1, с. 350].

² В. Гавриков отмечает, что возможно и рациональное объяснение этой двойственности: под словами «мой бедный друг» может подразумеваться Пушкин, Евгений из «Медного всадника», Пётр Великий [4, с. 333–334]. Сходные ассоциации проводит и Т. Логачёва, по мнению которой, «бедный друг» – «это Евгений, являющийся двойником Медного всадника» [6, с. 60].

Рембо:

О полумёртвая, о город мой печальный!
Твоя тугая грудь напряжена в борьбе.
Из тысячи ворот бросает взор прощальный
Твоя История и плачет по тебе.
Но после всех обид и бед благословенных, –
О, выпей хоть глоток, чтоб не гореть в бреду!
Пусть бледные стихи текут в бескровных венах!
Позволь, я пальцами по коже проведу. [9, с. 358]

Башлачёв:

Мой друг, иные здесь. От них мы недалече.
Ретивые скопцы. Немая тетива.
Калечные дворцы простёрли к небу плечи.
Из раны бьёт Нева. Пустые рукава.
Подставь дождю щеку в следах былых пощёчин.
Хранила б нас беда, как мы её храним.
Но память рвётся в бой. И крутится, как счётчик,
Снижаясь над тобой и превращаясь в нимб.
<...>
Подобие звезды по образу окурка,
Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеша...
Мой бедный друг, из глубины твоей души
Стучит копытом сердце Петербурга [3, с. 21–22]¹.

Близки два текста и в живописании деградации, погружения культурной столицы в скверну и варварство. Ср.: «Укройте мёртвые дворцы в цветочных купах. / Бывалая заря вам вымоет зрачки» [8, с. 357] – «Калечные дворцы простерли к небу плечи» [3, с. 21]². Поведение «грядущих гуннов» отображается в огрублено телесных мотивах грязного обжорства, пьянства и сексуальной разнузданности.

Башлачёв:

...Они дрались за место
И право наблеть за свадебным столом.
Спеша стать сразу всем, насилуя невесту,
Стреляли наугад и лезли напролом.

¹ Завершающая строфа «Петербургской свадьбы» – единственная, где нарушается ударная константа перед цезурой. Это даёт повод заметить, что текст Рембо весь написан без соблюдения константы и имеет метрические перебои, которые обычно воспроизводятся переводчиками.

² Ср. также у Башлачёва сближение со вторым цитированным стихом: «Подставь дождю щеку в следах былых пощёчин» [3, с. 21].

Рембо:

...О, скопище пьянчуг,
Пей – до бесчувствия! Когда взойдет нагая
И сумасшедшая рассветная заря,
Вы будете ль сидеть, над рюмками рыгая,
Бездумно в белизну спящую смотря?
Во здравье Женщины, чей зад многоэтажен!
Фонтан блевотины пусть брызжет до утра –
Любуйтесь! Прыгают, визжа, из дыр и скважин
Шуты, венерики, лакеи, шулера! [8, с. 74–75]

Фигура падшей Столицы у Рембо огрублена до крайности. С одной стороны, потому, что она увидена глазами развратных «мерзавцев». Но с другой, – что важнее, – потому что это Париж бедноты и проклятых поэтов, и его образ эстетически отдан их стихии. Даже когда Рембо заговорит об очищении и воскресении Женщины-столицы, её образу не будут возвращены сколь угодно классические черты, она и здесь будет ближе к парижанкам Домье или Тулуз-Лотрека, нежели к изящным фигурам неоклассиков.

«...Во чрево Женщины трусливо рыла спрятав
И не напрасно спазм провидя впереди,
Когда вскричит она и вас, дегенератов,
Удавит в ярости на собственной груди.
Паяца, короля, придурка, лизоблюда
Столица изблюет: их тело и душа
Не впору и не впрок сей Королеве блуда –
С неё сойдете вы, сварливая парша!
Когда ж вы скорчитесь в грязи, даваясь от страха,
Скуля о всех деньгах, что взять назад нельзя,
Над вами рыжая, грудастая деваха
Восстанет, кулаком чудовищным грозя!»
<...>
Пусть потоптал тебя насильник – жребий страшен,
Пусть знаем, что теперь нигде на свете нет
Такого гноища среди зелёных пашен, –
«О, как прекрасна ты!» – тебе речёт поэт [8, с. 75–76]

В связи с этими стихами уместно вспомнить о «бабе» Александра Башлачёва, образ которой так же изолирован от стереотипов поэтической женственности, огрублен и семантизирован через миф; в зрелом творчестве – от песни «Враги сожгли родную хату» до «Хорошего мужика» он практически вытесняет иные женские образы.

Конечно, Башлачёв в своей «Свадьбе» не так отчаянно сгущает мерзости порока, как это делает Рембо. Но будем помнить, что питерский поэт читал русский текст «Оргии», созданный в советскую эпоху, с её несколько чопорным пониманием приличий в литературе (тем более революцион-

ной)¹. П. Антокольский, как и другие советские переводчики Рембо, склонен был затушёвывать scandalную непристойность образов оригинала и прорисовывать контуры революционных подтекстов.

Находит соответствие у Рембо и один из ключевых мотивов «Петербургской свадьбы» – мотив вины и наказания. Бедствия революционного Петрограда, голод, блокада и «чёрный воронок» – всё ложится на моральный счёт интеллигентного и слабого «друга», не сумевшего защитить своих людей. Башлачёв «прописывает» ему искупительное страдание, при этом обыгрывая созвучие выражений «голый сад» и «голый зад»:

...За всех. За тех, кого
Слизнула языком шершавая блокада.
За тех, кто не успел проститься, уходя.
Мой друг, спусти штаны и голым Летним садом
Прими свою вину под розгами дождя [3, с. 22].

Эти строки отсылают к традиционному поэтическому символу «бича» или «плети» как знаку наказания, и одновременно в них можно усмотреть переключку с «Парижской оргией», в которой Рембо также обращался к мотиву бичевания. Вот как это звучит в переводе Антокольского:

Поэт подымеется, сжав руки, принимая
Гнев каторги и крик погибших в эту рань.
Он женщин высечет зелёной плетью мая.
Он скачущей строфой ошпарит мразь и дрянь [9, с. 359].

Кроме очевидно общего смыслового комплекса *вины и наказания*, отметим характерное соединение «экзекуции» с мотивами природы как избыточного источника жизни и естественной правды. В цитированных строках Рембо отсутствует «телесно-низовая» конкретика. Но упоминание части тела, «принимающей» наказание розгами, есть в других строках «Парижской оргии». Мы их уже цитировали в переводе Витковского: «Во здравье Женщины, чей зад многоэтажен...». Антокольский не столь явно связывает это раблезианское славословие с «телом» города-женщины: «Во здравье задницы, в честь Королевы вашей!» – но и в этом варианте прописная буква сигнализирует об аллегорическом значении стиха. Выходит, что «зад города» упоминается и у Рембо, и у Башлачёва.

Итак, пожар погашен, с мостовых смыта кровь, и историческая беда напоминает о себе лишь тусклыми отблесками бессильного огня. В развязке своего сюжета Башлачёв вновь вторит Рембо – и образно, и интонационно.

¹ Ранние советские переводы издавались под заглавием «Париж заселяется вновь», а основное – опускалось. Текст Антокольского в первых публикациях тоже выходил под вторым заглавием, и только с середины 1960-х ему был возвращён полный титул.

Рембо:

Все на своих местах. Всё общество в восторге.
Бордели старые готовы к торжеству.
И от кровавых стен, со дна охрипших оргий
Свет газовых рожков струится в синеву [9, с. 359].

Башлачёв:

За окнами салют. Царь-Пушкин в новой раме
Покойные не пьют, да нам бы не пролить.
<...>
Подобие звезды по образу окурка,
Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеши [3, с. 22].

Картина праздника в обоих случаях сближается со смертью и тьмой, образы довольства, порядка, торжества окрашены горькой иронией. И особенно выразительную «рифму» создаёт образ бледного, чадающего огня во тьме (*газовый рожок* и *окурка*), фактически замыкающий текст у обоих поэтов.

Излишне подчеркивать, что близость замысла «Петербургской свадьбы» к стихотворению Рембо не умаляет её оригинальности и художественного достоинства. Но сделанные наблюдения позволяют по-новому взглянуть на восприимчивость Башлачёва к историко-литературным контекстам. Автор «Свадьбы» часто представляется нам как поэт цитатного или даже центонного письма, изобретательный в словесной игре по им же придуманным правилам, внимание которого было обращено в основном на литературно-афористический материал, на компактные цитаты, затверженные школой и речевым обиходом, обособленные от контекста, переходящие из общей читательской памяти в идиоматику. Но рассмотренный пример убеждает, что Башлачёв был не чужд более сложных реминисценций, ведущих в пространство жанра, стиля, риторического строя. Обращаясь к стихотворению Рембо как литературному образцу, петербургский поэт не вовлекает претекст в круг своей языковой игры, а скорее сам вступает в историческое пространство свободолобивой поэзии.

Литература

1. *Балашов Н. И.* Комментарии [Текст] / Н. И. Балашов // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М., 1982. – С. 301–477.
2. *Балашов Н. И.* Рембо и связь двух веков поэзии [Текст] / Н. И. Балашов // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М., 1982. – С. 185–300.
3. *Башлачёв А. Н.* Стихи [Текст] / А. Н. Башлачёв. – СПб., 1997. – 191 с.
4. *Гавриков В. А.* Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В. А. Гавриков. – Брянск, 2011. – 634 с.

5. *Леконт де Лиль*. Из четырех книг. Стихи [Текст] / Леконт де Лиль. – М., 1960. – 216 с.

6. *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. 56–70.

7. *Материалы* к библиографии русских переводов (1894–1977) Артюра Рембо [Текст] / сост. И. С. Поступальский // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М., 1982. – С. 478–484.

8. *Рембо А.* Пьяный корабль: [стихотворения] / А. Рембо. – СПб., 2011. – 239 с.

9. *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду [Текст] / А. Рембо – М., 1982. – 496 с.

10. *Россомехин А.* Александр Башлачёв. Как по лезвию [Текст] / А. Россомехин // Критическая масса. – 2005. – № 5. Цит. по: Журнальный зал: [сайт]. – Режим доступа: <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs/about/Rossomahin%20-%20Like%20оп%20blade.pdf> (дата обращения 05.02.2017).

11. *Траньков А.* Пространство инобытия и мотив ухода в архаической культуре и поэзии конца XX века (на примере творчества Джима Моррисона и Александра Башлачёва) [Текст] / А. Траньков // Зональный симпозиум «Вербальная культура финно-угорских народов в европейском контексте» – Ижевск, 2000. Цит. по: Номо Cantas – Человек поющий: [сайт]. – Режим доступа: <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs.html> (дата обращения 11.02.2017).

12. *Троицкий А.* «...И колокольчик был выше храма» Песни Башлачева сейчас звучат как сврхновый завет [Текст] / А. Троицкий // Новая газета. – 16 мая 2005.

13. *Юрий Шевчук:* «Я бы сравнил Башлачева с Рэмбо» [Текст] // Комсомольская правда в Вологде. – 01 июня 2010. Цит. по эл. версии. – Режим доступа: <http://www.vologda.kp.ru/daily/24499/652782/> (дата обращения 05.02.2017).

А. Н. ЯРКО

Севастополь

МЕТАФОРА ДУШЕВНОЙ БОЛИ КАК ПРОГРАММА ПОЭТА: СЕРГЕЙ ЕСЕНИН, БОБ ДИЛАН, МАЙК НАУМЕНКО

Аннотация. В статье рассматриваются три лирических произведения, в которых метафора душевной боли является сюжетообразующей: «Всё живое особой метой...» Сергея Есенина, «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» Боба Дилана и «Старые раны» Майка Науменко. Причины душевного дискомфорта, способы его причинения и те, кого лирические герои пытаются успокоить повторяющейся фразой («Ничего, я споткнулся о камень» / «It's alright, ma» / «Всё в порядке, просто у меня открылись старые раны»), формируют поэтическую программу рассматриваемых поэтов.

Ключевые слова: лирический герой, метафоры, поэты, поэтическое творчество, анализ стихотворений.

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: 299000, г. Севастополь, ул. Героев Севастополя, 7; mysunok@gmail.com.

A. N. YARKO

Sevastopol

THE METAPHOR OF SOUL PAIN AS POETICAL PROGRAMM

Abstract. There are three main Literary works involved in this article, where metaphor of soul pain is the main plot basement: «All living with special mark...» Sergey.Esenin, «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» Bob. Dillan and «Old Wounds» Mike Naumenko. Soul inconvenience reasons, infliction methods, ant those, who lyric heroes trying to soothe with repeated phrase («It's nothing i'm only stuble over the stone» / «It's alright, ma» / «It's alright, just my old wounds opened»), forming involved poets poetical programm.

Key words: lyrical hero, metaphors, poets, poetry, analysis of poems.

About the author: Yarko Alexandra Nikolaevna, PhD of Philological Science, assistant professor of the Russian philology chair of the Branch of Lomonosov Moscow State University in Sevastopol

Метафора «душевная боль» столь распространена и употребляется так часто, что давно бы уже должна считаться стёртой. Как представляется, этому препятствует её обновление за счёт развёртывания в художествен-

ных произведениях. Рассмотрим три примера, оживляющие эту мёртвую метафору путём подробного описания средства сравнения, то есть собственно боли. Речь пойдёт о стихотворении С. А. Есенина «Всё живое особой метой...», песни Боба Дилана «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» и песни Майка Науменко «Старые раны».

В стихотворении «Всё живое особой метой...» [8, с. 155–156] метафора «боль физическая / боль душевная» является сюжетообразующей. Во втором четверостишии лирический герой характеризует себя в прошлом, в юности как мальчика, регулярно получавшего травмы из-за задиристости, вопреки физической слабости: худощавый и низкорослый, он геройствует, из-за чего получает в нос. Из третьего четверостишия мы узнаём, что маму он успокаивал ложью о том, что причиной травмы является камень, о который он споткнулся. Во второй части стихотворения лирический герой говорит о том, что он остался таким же «забиякой и сорванцом», «новью» является только то, что если раньше страдали нос и рот, то теперь «вся в крови душа». Впрочем, есть ещё одно изменение: адресатом фразы «ничего, я споткнулся о камень, это к завтраму всё заживёт» теперь является не мама, а «пустой и хохочущий сброд». Соответственно меняется и цель высказывания: если маму лирический герой успокаивал, то та же фраза, обращённая толпе, призвана скрыть душевную боль, чтобы не показать свою слабость. Кроме того, смена адресата обозначает и одиночество лирического героя в новых обстоятельствах: раньше он успокаивал маму, теперь – врёт пустому и хохочущему сброду.

Стихотворение «Всё живое особой метой...» впервые публикуется в 1922 г. с датировкой 1920 г., однако позже включается автором в цикл «Москва кабацкая», а именно – открывает первый раздел цикла «Стихи – как вступление к “Москве кабацкой”», то есть, помимо того, что занимает сильную позицию текста, может быть рассмотрено как программное по отношению ко всему циклу. Немаловажным здесь оказывается и то, что лирический герой обозначается как поэт, что, в числе прочего, «актуализируется и поддерживается субъектно-образной структурой текста и <...> лексико-семантическим содержанием» рассматриваемого стихотворения [5, с. 87]. По утверждению В. А. Сапогова, «каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлечённой из него, теряет часть своей эстетической значимости». [10, с. 87] Вслед за Ю. В. Доманским [7, с. 79] позволим себе несколько подкорректировать тезис Сапогова: исключённое из контекста цикла произведение модифицируется, а не становится менее эстетически значимым: контекст цикла актуализирует определённые смыслы произведения, их отсутствие актуализирует другие. Тем более это справедливо для стихотворения, изначально функционировавшего самостоятельно и функционирующего так по сей день: с 1924 г. Есенин перестаёт публиковать стихотворения из цикла «Москва кабацкая» как цикл, и издатели соблюдают последнюю авторскую волю. Между тем, как представляется, это один из тех примеров, когда авторская воля оказывается весьма и весьма спорной: да, Есенин перестал публиковать «Москву кабацкую» как

цикл, но не перестал публиковать входящие в него стихотворения рядом (случай, аналогичный «футлярной» трилогии Чехова). В совокупности с тем, какое внимание уделял Есенин этому циклу (публикации отдельной книгой, упоминания в письмах, издание стихотворения с подзаголовком «Из цикла “Москва кабацкая”») позволяют предположить, что избавление от циклизации связано с негативной реакцией критики [См. об этом 1, с. 96–100; 3, с. 588–598]. Так или иначе, наибольшее количество смыслов стихотворение порождает как своеобразная диалогия из самого себя: как рассмотренное изолированно и в контексте цикла «Москва кабацкая». Во втором прочтении стихотворение является метатекстуальным по отношению ко всему циклу. Рассмотренное изолированно, стихотворение говорит о схожести физической боли, причиняемой мальчишками, с душевной болью, доставляемой «пустым и хохочущим сбродом». Открывая цикл «Москва кабацкая», пронизанный «ощущением неразрешимых противоречий жизни» [1, с. 105], стихотворение объясняет попытки разрешения этих противоречий через кабаки этой душевной болью. При изолированном прочтении сопоставляемые элементы равноценны: да, герою больно сейчас, но непонятно, что вызывает эту боль: нынешние душевные травмы, детские физические или то, что на протяжении всей жизни он был непринимаем обществом и вынужден был свою боль скрывать. При рассмотрении в рамках цикла акцент переносится на настоящее героя, а в изображении детских драк в ущерб детской обиженности актуализируется мотив хулиганства.

Песня Боба Дилана «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» [12] входит в альбом 1965 г. «Bringing It All Back Home». Альбом называется не по главной песне, что актуализирует вынесенную в заглавие альбома тему возвращения домой. Ещё более значимым оказывается вынесение в заглавие фразы, в песне не встречающейся – «I'm Only Bleeding». На протяжении песни герой успокаивает маму и только в произнесённом заглавии – вдвойне сильной за счёт умолчания позиции текста – он говорит о том, что он истекает кровью.

Субъектно-объектная природа песни неоднозначна. Лирический герой соединяется с адресатом: в куплетах описывается мрачная обстановка, метафорически переносимая на внутренний мир адресата, однако в припеве возникает ещё один персонаж – мама:

So don't fear if you hear
A foreign sound to your ear
It's alright, ma, I'm only sighing.

Формальное субъектно-объектное построение заставляет предположить, что и до этого лирический герой общался с мамой, описывал её внешний и внутренний мир, после чего вздохнул по этому поводу и попросил её не пугаться этого. Однако более вероятным представляется прочтение, при котором мама – только способ изобразить успокоение, такое же, как в первой части стихотворения Есенина. Тогда получается, что опи-

сание внешнего и внутреннего мира относится, скорее, к лирическому герою, а обращение к адресату можно расценивать и как композиционный приём, и как объединение с ним по общности описываемого, однако при обеих интерпретациях в припеве лирический герой не только вздыхает по поводу, но вздыхает так, что этот звук может испугать. Успокоение же якобы мамы только усиливает глубину его переживаний по поводу описанного: боль настолько глубока, что выливается в очень тяжёлый вздох, способный напугать маму, и лирический герой осознаёт это, но не в силах этот вздох сдерживать, он только пытается её успокоить.

От описания мира вокруг себя лирический герой переходит к описанию устройства этого мира, полного ненависти, лжи, страха и одиночества, и вообще:

It's only people's games that you got to dodge
And it's alright, Ma, I can make it.

Успокоение мамы становится всё более и более формальным: это людские игры, в которых ты вынужден изворачиваться, но ничего, ты не переживай: я смогу. После следующего куплета, описывающего мир, в котором реклама помещает тебя в мир иллюзий, в то время как жизнь проходит мимо, в мир, в котором ты теряешь себя, лирический герой уже не успокаивает маму, а констатирует, что, несмотря на то, что правила этого мира созданы и для дураков, и для мудрецов, у него нет ничего, чтобы ему соответствовать:

Although the masters make the rules
For the wise men and the fools
I got nothing, Ma, to live up to.

Успокоение мамы сменяется жалобой ей же на тотальную непригодность к этому миру, боль лирического героя увеличивается настолько, что он уже не в силах успокаивать маму, ему необходимо ей жаловаться.

После этого лирический герой переходит к характеристике «игроков», вывернутых плоскогубцами общества, полошущихся в хоре крысиных гонок, но не желающим подняться из своей дыры, подчиняющихся власти, которую не уважают, впрочем:

But I mean no harm nor put fault
On anyone that lives in a vault
But it's alright, Ma, if I can't please him.

Это «it's alright, Ma» – это уже не успокоение. Предельно презрительно высказавшись об окружающих в предшествующем куплете, в припеве лирический герой утверждает, что вовсе не хотел ни причинить им вред,

ни обвинить тех, кто живёт в подполье, но то, что он не может их порадовать, – это в порядке вещей, это нормально. Заглавное предложение принимает иное значение: не успокоения, а констатации правильности порядка вещей: я не собираюсь вредить этим подпольным крысам, но, уж простите, и порадовать тоже их ничем не могу, и это естественно, это нормально, так и должно быть.

Финальное же «it's alright, Ma» объединяет в себе значения успокоения и констатации нормального течения вещей. Ещё раз описав фальшивость нашего фарисейского мира, лирический герой впервые в финале говорит о себе, используя первое лицо. Его подчинённость этому миру достигает предела: прогулка туда-сюда внутри наручников со сломанными ногами – что ещё вы можете мне показать? И если бы они узнали, что я думаю, они бы положили мою голову на гильотину. И завершающее песню обращение к маме успокаивает и констатирует: всё в порядке, всё так, как должно быть, это всего лишь жизнь:

And if my thought-dreams could been seen
They'd probably put my head in a guillotine
But it's alright, Ma, it's life, and life only.

Итак, в рассматриваемой песне лирический герой описывает фальшивость и низость окружающего мира и свою непригодность к нему. В песне есть два эксплицитованных адресата – «you» и «ma». Специфика песни, в числе прочего, определяется размытостью первого адресата, являющегося то ли попеременно, то ли одновременно и имплицитным реципиентом, и частью описываемого окружающего мира, и лирическим героем. Вынесенное в заглавие обращение к маме претерпевает изменения от успокоения, что ничего не случилось, всё в порядке, нечего бояться («It's alright, ma, i'm only sighing»), уверения, что сын справится с навязываемой ему игрой («And it's alright, Ma, I can make it»), жалобы («I got nothing, Ma, to live up to») к утверждению, что описываемая ситуация является нормальной («But it's alright, ma, if I can't please him»), к одновременно успокоению и констатации: «But it's alright, Ma, it's life and life only». Мама в песне вместе с лирическим героем не принадлежит описываемому им миру и является единственным человеком, которому он может пожаловаться, который может его понять и которого надо успокоить: если бы представители окружающего мира знали, что я думаю, они казнили бы меня, но это ничего, это всего лишь жизнь. Художественный мир песни ярче всего проявляется в его финале: это лживый мир, в котором меня могут убить за мои мысли, но ты, мам, не переживай по этому поводу, потому что это и есть жизнь. Финал изображает мир, в котором мать должна воспринять как норму общество, в котором её ребёнок должен быть убит за неприятие этого мира. И это и есть жизнь.

Обратим внимание, что и в стихотворении Есенина, и в песне Дилана успокоение мамы, перенесённое в иной контекст (у Есенина – смена адресата, у Дилана – смена значения слов «it's alright»), меняет смысл.

По замечанию А. С. Скворцова, именно эта песня Дилана стала источником для песни Майка Науменко «Старые раны» [11, с. 108].

В песне Майка душевные раны старые, то есть нынешняя боль является результатом травмы, нанесённой герою в прошлом. Есенин тоже указывает на связь с прошлым, но только в качестве объекта для сравнения. В песне же Майка лирический сюжет охватывает не только настоящий момент, но расширяется до всей предыдущей жизни лирического героя, как раз и являющейся результатом нынешней боли. Пустой и хохочущий сброд избивает душу Есенина. Боль Дилана вызвана всем образом жизни общества и их неприятием друг другом. Причиной страданий Майка является его предыдущая жизнь, оставившая незаживающие раны, время от времени напоминающие о себе. Песня перекликается с песней Майка «Выстрелы», описывающей тех, кто наносил раны герою в течение его жизни: друзья, общество, любимая. В таком контексте Майка травмируют при помощи оружия, Есенина – при помощи кулака, Дилан же истекает кровью без указания конкретного физического повреждения, возможно, от внутреннего перенапряжения от неприятия существующего образа жизни, без непосредственного вмешательства этого мира.

Субъектно-объектная природа в песне Майка, как и в песне Дилана, неоднозначна, можно даже предположить, синкретична:

Я привык к тому, что всю жизнь мне везло,
Но я поставил на двойку, а вышел zero,
И вот самоубийца берётся за перо и пишет.
И скрип пера по бумаге как предсмертный хрип,
Мой евнух был героем, но он тоже погиб,
Я кричу, но ты не слышишь мой крик - и никто не слышит.

При формальном прочтении самоубийца является объектом, описываемым лирическим героем, пишущим предсмертную записку. Однако можно предположить, что самоубийцей является лирический герой. В пользу такого прочтения говорит как то, что предсмертным хрипом¹ является скрип пера по бумаге, а лирический герой является поэтом, так и то, что этот предсмертный хрип перекликается с тем криком, который «никто не слышит». Неоднозначность прочтения говорит о сложной субъектно-объектной природе, о неосинкретическом субъекте [9, с. 143], которому принадлежат и чувства, описываемые им как его собственные, и чувства, описываемые им как принадлежащие третьему лицу, как в песне Дилана – второму.

Единственная перекличка песни Майка с песней Дилана – припев:

¹ В силу звучащей природы текста, а следовательно, отсутствия пунктуации строчка допускает два прочтения: при котором скрип пера является предсмертным криком и при котором сравнивается с ним.

Так не пугайся если вдруг
Ты услышишь ночью странный звук –
Всё в порядке. Просто у меня
Открылись старые раны.

В отличие от Есенина и Дилана, Майк обращается к возлюбленной. Именно она, точнее – её отсутствие и является главной причиной боли лирического героя: только одна строчка повторяется несколько раз: «Как бы я хотел, чтобы ты была здесь».

Разумеется, песни Майка «крайне редко являются переводами в точном смысле слова» [11, с. 168], и здесь интересным оказывается то, что «вносит» Майк в текст-источник. Речь идёт даже не о том, что от текста-источника не остаётся практически ничего, кроме формального заимствования, как, например, в фильме Н. С. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» от пьесы «Безотцовщина» остаются только фамилии героев и канва сюжета в самом общем виде, однако возникает очень много того чеховского, которое у реального Чехова появится позднее. Более ярким примером может служить «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А. С. Пушкина, для которого все претексты были «лишь подобием музыкального “ключа” в нотной рукописи – знаком выбора стилистической тональности в собственной поэтической разработке темы, а частично и маскировкой слишком большой самостоятельности этой разработки» [2, с. 235]. Эти слова, как представляется, в полной мере можно отнести и к Майку, будто прикрывающемуся западным образцом, тогда как «очевидно, что “вторичный текст” Майка весьма далёк от текста-источника» [11, с. 160]. Не являясь переводом в прямом смысле слова, песня Майка сохраняет общее настроение песни Дилана: лирический герой описывает неустройство внешнего и внутреннего мира, его иллюзорность (у Дилана – реклама, у Майка – кино), а главное – свою невозможность существовать в нём. Однако, как и в случае со стихотворением Пушкина, важным окажется именно то, что отличает вторичный текст от первичного. Повторимся: по большому счёту, Майк повторяет Дилана только в припеве – пусть и сильной позиции текста, но, особенно в случае Дилана, теряющейся за обилием куплетов и состоящей всего из нескольких строк, однако и в этом случае Майк делает важную замену: он обращается к возлюбленной. Любовь, исключённая из песни Дилана, так подробно описывающего недостатки окружающего мира и внутреннего мира лирического героя / адресата, в художественном мире Майка (не только рассматриваемой песни) является частью внешнего мира, каждый день стреляющего в лирического героя, нанося ему раны, со временем становящиеся старыми, но никогда не проходящие до конца, постоянно напоминающие о себе. Возлюбленная тоже стреляла в него, «и это был самый меткий выстрел» («Выстрелы»), но именно её он и успокаивает: «Всё в порядке: просто у меня открылись старые раны».

Если, по Гегелю, в лирике «чувство и рефлексия вовлекают *внутрь* себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его» [6, с. 514], то можно сказать, что лирический герой есть то, что и как заставляет его переживать. Именно в этом смысле три рассмотренных произведения можно считать программными. Их авторов между собою роднит то, что все они являются обладателями лирического героя как категории, характеризующейся чертами, выявляемыми «в контексте творчества поэта, в книге или цикле» [3, с. 114], лирический субъект рассматриваемых произведений – «не образ-характер, а образ-личность». Лирический герой Есенина – забияка, безрассудно лезущий в драку и скрывающий свои душевные раны от «пустого и хохочущего сброда», и смена адресата фразы «Ничего, я споткнулся о камень, / Это к завтраму всё заживёт» актуализирует его одиночество: он такой же отважный и гордый, его так же бьют, только успокаивать больше некого. Лирический герой Боба Дилана страдает от неустройства своего внутреннего мира, вызванного несовершенством мира внешнего, именно это заставляет его душу истекать кровью, и боль его предельно сильна (вынесение в заглавие), но замалчивается (отсутствие упоминания в тексте). В лирического героя Майка стреляет весь мир, самый меткий выстрел наносит его возлюбленная, но именно её он и успокаивает (и прощает – как прощает в «Сладкой N»): он не хочет, чтобы она волновалась из-за «странного звука», только если герой Есенина успокаивает маму, зная, что она будет за него переживать, лирический герой Майка успокаивает возлюбленную, зная, что за него она переживать не будет: пусть лучше знает, что это звук его боли («так ли это важно?»), чем боится странности слышимого ею звука. По сути, лирический герой может быть описан через то, что и как заставляет его страдать и кому и как он хочет / может на это пожаловаться.

Литература

1. *Алексеева А. А.* «Москва кабацкая» как художественное единство [Текст] / А. А. Алексеева // Вестник КГУ им. Некрасова. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2015. – Вып. 3. – С. 103–106.
2. *Алексеев М. П.* «Памятник» Пушкина по исследованиям последнего двадцатипятилетия [Текст] / М. П. Алексеев // Учёные записки Горьковского Государственного Университета. – Горький: ГГУ, 1962. – Серия историко-филологическая. – Выпуск 57. – С. 229–301.
3. *Бройтман С. Н.* Лирический субъект [Текст] / С. Н. Бройтман // Поэтика: словарь литературоведческих терминов. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – С. 112–114.
4. *Бубнов С. А.* Книга стихов С. А. Есенина «Москва кабацкая» в восприятии современников поэта [Текст] / С. А. Бубнов // Известия Саратовского Университета. Новая серия. – Филология. Журналистика. – Саратов, СНИГУ им. Н. Г. Чернышевского, 2014. – Т. 14. – Вып. 3. – С. 96–100.

5. *Быкова А. Л.* Структура и целостность «Москвы кабацкой» С. А. Есенина: «Вступление к книге» [Текст] / А. Л. Быкова // Приволжский научный вестник. – 2013 – № 8 (24) - Т. 2. – С. 85–88.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика [Текст]: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель – М.: Искусство, 1971. – Т. 3.
7. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский – М.: Изд-во Кулагиной, 2010. – 232 с.
8. *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений [Текст]: в 7 т. / С. А. Есенин. – М.: Наука; Голос, 1995. - Т. 1 – 627 с.
9. *Малкина В. Я.* Неосинкретизм [Текст] / В. Я. Малкина // Поэтика: словарь литературоведческих терминов. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – С. 143–144.
10. *Сапогов В. А.* Цикл [Текст] / В. А. Сапогов // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклоп., 1987. – С. 751.
11. *Скворцов А. Э.* Песни Михаила Науменко и их западные образцы [Текст] / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург-Тверь, 2014. – Вып. 15 - С. 104–131.
12. *Dylan B.* It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) [Электронный ресурс] / В. Dylan // The official Bob Dylan site. – Режим доступа: <http://bobdylan.com/songs/its-alright-ma-im-only-bleeding/> (дата обращения: 15.01.2017).

УДК 821.161.1-192(Цой В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.29

С. А. ПЕТРОВА

Санкт-Петербург

УМ И БЕЗУМИЕ В ТЕКСТАХ В. Р. ЦОЯ

Аннотация. В статье исследуется развитие традиционной для русской классической литературы проблемы противостояния рационального и иррационального типа мышления на материале творчества рок-поэта В. Р. Цоя. В песнях автора доминантой становится иррациональное начало, в то время как в рамках постмодернистской поэтики разум трактуется в качестве жертвы идеологии и искажающих сознание веществ. Также с помощью интертекстуальных связей актуализируется вопрос «горя от ума» и иллюзорной действительности. Интермедialное взаимодействие музыки и слова представляет новый тип художественного высказывания, в котором развиваются классические темы литературы.

Ключевые слова: интермедialная поэтика, рок-поэзия, разум, рациональное, иррациональное.

Сведения об авторе: Петрова Светлана Андреевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка, декан филологического факультета ЛГУ им. А. С. Пушкина.

Контакты: 198330, г. Санкт-Петербург, Ленинский пр., д. 87; svetlana@list.ru.

S. A. PETROVA

Saint-Petersburg

MIND AND MADNESS IN V.R. TSOY'S TEXTS

Abstract. In the article the development of the traditional Russian classical literature problems of confront the rational and irrational way of thinking is examined on the basis of rock-poet V. R. Tsoy's poetry. In the songs of this author irrational becomes as a dominant, while in the framework of postmodern poetics the mind is treated as a victim of ideology and consciousness distorting substances. Also, through the intertextual relations the questions of "Woe from Wit" and the illusory reality are updated. Intermedial interaction of music and words is a new type of artistic expression, where the classical themes of literature are developed.

Key words: intermedial poetics, rock-poetry, mind, rational, irrational.

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

Во второй половине XX века в литературе интенсивно развивается поэтика абсурда. Алогизм воспринимается и как свойство бытия, и как возможность спасения от трагичности существования в целом. Ранее критика разума и его интерпретаций в классической философии была обозначена в трудах Ф. Ницше [3, 4].

В рамках развивающегося во второй половине XX века постмодернизма проблематика темы ума воспринимается также в ракурсе опасного: «От разума беды куда больше, чем пользы. Разум больше разрушает, чем созидает, способен скорее запутать, нежели прояснить любую проблему, творит больше зла, чем добра» [2, с. 173]. Поэтика абсурда подчёркивает бессмысленность существования.

В русской рок-поэзии также отражаются литературные тенденции конца XX века. В этом, отчасти, состоит и собственно литературность данного вида словесного искусства.

В творчестве В. Р. Цоя тема разума связана с проблематикой не только абсурдности и бессмысленности бытия, но также с ментальным уходом от реальности в нечто иррациональное, что сопровождается состояниями сумасшествия / безумия или одурманивающего транса. С одной стороны, в постмодернистский текст включаются интертекстуальные связи с русской классической литературой, например, с произведением А. С. Грибоедова «Горе от ума», а с другой стороны – происходит инновационное развитие традиций.

В песне «Алюминиевые огурцы» В. Р. Цой создаёт абсурдную картину мира, где представлена бессмысленность бытия и существования в целом:

Три чукотских мудреца
Твердят, твердят мне без конца:
«Металл не принесёт плода,
Игра не стоит свеч,
А результат труда».
Но я сажаю алюминиевые огурцы
На брезентовом поле [5, с. 293]

Образ анекдотических чукотских мудрецов представляет семантическую линию разума, воспринимаемого иронически в обозначенной художественной действительности. «Мудрецы» показаны персонажами, повторяющими одни и те же штампованные фразы, за которыми нет никакой мудрости. В этом же альбоме «45» в песне «Бездельник-2» поэт также негативно говорит о «мозге»: «Мозг переполнен сумбуром и бредом» [5, с. 295]. Функции разума рассматриваются в отрицательном ракурсе, близком к состоянию его отсутствия. В песне «Транквилизатор» ставится проблема «душевных травм». Поэт упоминает лекарственные средства, которые направлены на лечение психики. Но окружающая действительность – её ложь, бессмысленность – заставляет героя совершать абсурдные действия, терять опору, которую даёт обычно рассудок. Мелодией и исполнением поэт передаёт эту абсурдную атмосферу.

Тема сумасшествия (безумия) обозначена и в песне В. Р. Цоя из альбома «Группа крови»: «Мама мы все тяжело больны, / Мама я знаю мы все сошли с ума» [5, с. 325]. Динамика музыкального сопровождения показывает остроту обозначенной проблемы.

После этой песни в альбоме следует произведение «Бошетунмай». Учитывая взаимодействия песен в цикле, следует отметить, что последующее произведение развивает мотивы и темы предыдущего.

Есть несколько версий появления названия этой композиции [1], но в основном они сводятся к теме приёма запрещённых, одурманивающих разум средств, наркотических веществ. Также в песне выявлены и некоторые переключки с другими рок-авторами, с фактами их биографии или с текстами их произведений.

С первых строчек композиции ставится проблема понимания, связанная с когнитивными процессами, происходящими в уме:

Тот, кто в пятнадцать лет убежал из дома,
Вряд ли поймёт того, кто учился в спецшколе [5, с. 326].

В этих строках показаны и разные пути развития ума, то есть образование, а затем третий путь:

Тот, у кого есть хороший жизненный план
Вряд ли будет думать о чём-то другом [5, с. 326]

Употреблённый глагол «думать» также актуализирует тему ума. В то же время лексема «план» прочитывается и в рамках темы трансa, как завуалированное обозначение собственно одного из типов одурманивающих сознание средств, это слово входит в жаргон, определяя собственно сам наркотик.

Использованный автором перед обозначенным словом эпитет «жизненный» открывает возможность более широкой интерпретации: жизнь как некое одурманивающее средство, которое заставляет людей совершать нелепые, абсурдные поступки, терять разум, впадать в безумие. Далее представлен пространственно-временной континуум:

Мы пьём чай в старых квартирах,
Ждём лета в старых квартирах... [5, с. 326]

Лексема «чай» имеет кодировку и в лексиконе химических средств, определяя мутагенное вещество, изменяющее сознание. В то же время обозначено некое устаревшее пространство, в котором остаётся только «ждать лета». И затем представлено описание обозначенного пространства:

В старых квартирах,
Где есть свет, газ, телефон, горячая вода,
Радиоточка, пол – паркет,
Санузел раздельный, дом кирпичный,

Одна семья, две семьи, три семьи...
Много подсобных помещений,
Первый и последний – не предлагать,
Рядом с метро, центр [5, с. 326]

Художественный текст в обозначенном отрывке включает в себя элементы рекламного объявления. Такая контаминация стилей художественного и публицистического потом будет представлена в произведениях Виктора Пелевина и других постмодернистов.

Все говорят, что мы вместе,
Все говорят, но немногие знают, в каком.
А из наших труб идёт необычный дым.
Стой! Опасная зона! Работа мозга!
М-м-м бошетунмай, м-м-м бошетунмай [5, с. 326]

Дальнейшее определение пространства передаётся с иронией, используется приём игры слов, а также обозначение «необычность» дыма. В этих строчках продолжена тема наркотических веществ. И, наконец, происходит кульминация в развитии темы разума: «опасная зона» - «работа мозга». С помощью фонетической игры формируется ирония, известно, что словосочетание «работа мозга» созвучно бытовавшему тогда обозначению «работа Мосгаза» [1].

Нагнетание бытовых элементов усиливает абсурдность создаваемого пространства «старых квартир», которое доходит до «опасной зоны». И заканчивается песня собственно своим названием, заключая всё сказанное в некий круг иллюзорного одурманенного бытия. В данном случае вполне оправдана одна из версий перевода лексемы «Бошетунмай» - «береги голову» [1], то есть необходимо отказываться от подобных средств и искать иные пути восприятия действительности.

Проблема «горе от ума» актуализируется и в последнем «Чёрном альбоме» В. Р. Цоя:

Горе ты моё от ума
Не печалься, гляди веселей [5, с. 337]

Поэт использует несколько трансформированную цитату названия пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума». В данном случае происходит контаминация фразеологизмов «горе ты моё» и «горе от ума». В заключительном четверостишии проблематика «опасного» ума активизируется и лексемой «беда»:

А мне приснилось - миром правит любовь.
А мне приснилось - миром правит мечта.
И над этим прекрасно горит звезда.
Я проснулся и понял: беда [5, с. 338]

В тексте противопоставляется мир ума, собственно рационального – миру чувственному, миру любви и красоты. Таким образом, развивается трактовка проблемы разума, представленная и в философии Ф. Ницше.

Вопрос «горя от ума» обусловлен тем, что разум оказывается в иллюзорной действительности, находящейся под давлением советской идеологии или под влиянием наркотических веществ. Таким образом, в песнях В. Р. Цоя рациональное получает негативную семантику, рассматривается, как болезнь или абсурдный транс, «опасная зона». Решение проблемы видится автору в традиционных ценностях, связанных с иррациональными элементами бытия, с чувствами.

Литература

1. История песни «Бошетунмай» [Электронный ресурс]: Электронная статья // Истории создания песен: сайт. - Режим доступа: <http://song-story.ru/boshetunmai-kino> (дата обращения: 08.01.2017).
2. *Крайтон М.* Штамм Андромеды [Текст] / М. Крайтон. - М.: МП «Все для вас», 1992. – 384 с.
3. *Ницше Ф.* Философия жизни [Текст]. – М.: Мысль, 1981. – 381 с.
4. *Смагулов Е. М.* Проблема разума в философии Ф. Ницше [Текст]: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Е. М. Смагулов. - Алматы, 2004. – 34 с.
5. *Цой В.* Стихи, документы, воспоминания [Текст] / авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. – СПб.: Новый Геликон, 1991. – 382 с.

УДК 821.161.1-192(Кинчев К.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Е. Э. НИКИТИНА

Тверь

**«ВОЗВРАЩЕНИЕ ОГНЕННОГО ШУТА»:
К ВОПРОСУ О БИОГРАФИЧЕСКОМ МИФЕ
КОНСТАНТИНА КИНЧЕВА**

Аннотация. Статья посвящена анализу образа Шута/Дурака в творчестве лидера группы «Алиса» Константина Кинчева. Делается предположение, что этот образ является ключевым для биографического мифа поэта. Поскольку образ дурака в творчестве Кинчева часто сближается с образом рок-музыканта, а слово – с огненной стихией, в статье делается вывод о том, что при исследовании биографического мифа Константина Кинчева ключевой семой этого мифа может стать сема «Огненный Шут».

Ключевые слова: шуты, биографические мифы, рок-поэзия, поэтические образы, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Никитина Елена Эдуардовна, старший преподаватель кафедры управления персоналом Института экономики и управления, Тверской государственный университет.

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

E. E. NIKITINA

Tver

**«RETURN OF FIRE JOKER»:
ON THE ISSUE OF KINCHEV'S BIOGRAPHICAL MYTH**

Abstract. This article analyzes the image of the Joker/Fool in Kinchev's poetry. The author makes the assumption that the image of the Joker is the key for understanding the biographical myth of the poet. Since the image of the joker in Kinchev's songs is a image of a rock musician, and the word is often presented as an element of fire, the article concludes that in the study of biographical myth of K. Kinchev crucial seme this myth could become seme «Fire Joker».

Key words: jokers, biographical myths, rock poetry, poetic images, poetry.

About the author: Nikitina Elena Eduardovna, Senior Lecturer of the Department of HRM of Institute of Economics and Management, Tver State University.

Предыстория статьи такова. Довольно давно, в период увлечения творчеством Майкла Муркока, я прочитала его роман «Ветра Лимбо» («У врат преисподней ветрено»), где действует одно из самых удачных воплощений Вечного Воителя – Огненный Шут. Позже, когда вышли

в свет книги Ю. В. Доманского [5] и О. Э. Никитиной [9], я подумала: а ведь именем биографического мифа Константина Кинчева вполне может стать имя этого фантастического персонажа – «Огненный Шут».

Конечно, реконструировать биографический миф Кинчева целиком в рамках одной статьи невозможно. В данной работе будет сделана попытка рассмотреть воплощение ключевой семы биографического мифа Кинчева в некоторых его песнях. Для анализа были выбраны те произведения рок-поэта, которые можно назвать программными для понимания особенностей биографического мифа их автора.

Разберёмся сначала с Шутом. Справедливости ради нужно отметить, что логичнее было бы обозначить «имя» биографического мифа Кинчева как Дурак, а не как Шут. Слово «дурак»/«дурень» встречается в текстах его песен гораздо чаще, чем слово «шут». В целом можно выделить следующие основные вариации этого образа: Шут, Дурак (Дурень), Емеля, Левша. Несмотря на кажущиеся различия между этими воплощениями, по сути, это лики одного и того же персонажа.

Дурак/Дурень. Дурак у Кинчева – это однозначно сказочный дурак, противопоставленный «умному», рациональному миру. В сказках «старшие братья называются умными в том значении, какое придаётся этому слову на базаре житейской суеты, где всякий думает только о своих личных интересах; а младший – глупым в смысле отсутствия в нём этой практической мудрости: он простодушен, незлобив, сострадателен к чужим бедствиям до забвения собственной безопасности и всяких выгод» [2, с. 390].

Именно таким образом воплощается образ дурака в «программных» текстах К. Кинчева «Дурак» и «Дурак и солнце»:

– простодушие:

Не Бог весть, чёрт-те как,
Жил на свете дурак,
Без царя в голове,
Сам как на ладони, <...>

Так он в копоти жил,
Не петлял, не кружил,
Верой-правдой служил
Ветру, настезь душу.
«Дурак и солнце»¹;

– отсутствие стремления к богатству и выгоде: «Ходит дурак по земле босиком» («Дурак»);

– помощь другим:

¹ Тексты песен К. Кинчева цитируются по [4], за исключением текстов с альбома «Экссесс». Тексты песен с альбома «Экссесс» («Емеля», «Экссесс», «Дайте каплю огня») цитируются по [1].

А народ в тех краях
В мути-темени чах. <...>
Бился с мутью дурень три дня
И три ночи.

«Дурак и солнце»

Образ дурака в текстах Кинчева всегда связан с дорогой. Рано или поздно дурак отправляется в путь в поисках чего-либо. Чаще всего это поиск пути к Солнцу/Богу или поиск правды:

Как-то раз по весне ранней
Поманила пожар-птица
На дороги земли дурня –
К солнцу тропы искать.
«Дурак»

Как он солнце нашёл,
Да по звёздам прошёл...

Лёд пустых глазниц,
Оторопь сердец,
Кривотолков чад
Гонят дурака по сонной земле,
Где не стынет закат,
Где не плещут зори.
Сколько лет в пути,
А сколько впереди?
«Дурак и солнце»

Примечательно, что в песне «Дурак» лирического героя в путь манит «жар-птица». Это своеобразная трансформация сказочного образа «жар-птицы», которая представляет собой «олицетворение той запредельной полосы, где солнце не заходит, живой образ света, долженствующего наполнить человеческую жизнь» [11, с. 37]. Трансформация сказочной жар-птицы в пожар-птицу в тексте Кинчева весьма показательна. Слово «жар» представляется автору песни, видимо, недостаточным для обозначения огненной природы птицы, поскольку связано только с температурой явления; слово «пожар» ко всему прочему указывает и на интенсивность огня, на его бурное распространение.

Образ дурака сближается в творчестве К. Кинчева с образом юродивого, что справедливо отмечает в своей статье Е. Гидревич [3]. Это вполне свойственно и волшебной сказке: «Фигура дурака, который с видимым безрассудством сочетает в себе образ вешего, составляет один из интереснейших парадоксов сказки <...>: “священное безумие” известно ещё в классической древности. <...> Внешнее отличие этого героя от всех прочих людей есть прежде всего видимая несуразность речей» [11, с. 34]. Однако главное, что отличает юродивого или блаженного от остальных лю-

дей – они свободны говорить правду, какой бы неприятной она не была. При этом словам дурака окружающие обычно не верят:

Мир банален и глуп,
Чтобы внять дураку.
Я пытался не раз
Доказать, что смогу
Докричаться до тех,
Кто поставил на кон
Всё, и вышел не в масть.
«Качели»

Вообще, к понятию правды и свободы Кинчев постоянно обращается в своём творчестве. Даже происхождение названия группы он трактует следующим образом: «Группу “Алиса” придумал Святослав Задерий в 1984 году. “Алиса” с греческого переводится как “правда”. Вот этой правде и следуем» [7]. К сожалению, найти источник такой информации о происхождении имени «Алиса» не удалось, однако в данном случае представляется важным не соответствие слов К. Кинчева реальному положению вещей, а тот смысл, который он вкладывает и в название группы, и в собственное творчество.

Однако глупость дурака можно рассматривать не только как отсутствие стремления к наживе, к рациональности и практичности. Лирический герой Кинчева ищет «тропы к Солнцу», к Богу, к высшему разуму, и перед лицом этого высшего разума он действительно может показаться глупым.

Несмотря на всю близость дурака в творчестве Кинчева образу сказочного дурака, лирический герой лидера «Алисы» вовсе не так беззащитен и незлобив, как персонаж волшебной сказки. В отличие от традиционного сказочного дурака, который выходит победителем прежде всего благодаря собственной хитрости или, наоборот, простодушию и сострадательности [11], дурак в лирике Кинчева сближается с образом сказочного воина. Так, например, подобно сказочным богатырям, в песне «Дурак и Солнце» дурак сражается с «мутью» «три дня и три ночи».

В ряде случаев образ дурака сближается в песнях Кинчева с образом бродячего артиста, певца, музыканта:

По лесам собирал сказки,
Да учился у птиц песням,
Веселил городов толпы, <...>

Где бы он ни сложил песню,
Где бы ни проросло слово...
«Дурак»

Так и бродят по России
Дурни, Господи спаси их!

Катит по дорогам
Их шумный балаган.
Rock-n-Roll - это не работа,
Rock-n-Roll - это прикол.
«Рок-н-ролл это не работа»

Упоминание балагана применительно к компании «дурней»-рок-музыкантов отсылает нас к другому варианту биографического мифа К. Кинчева – Шуту.

Шут. Шут появляется в творчестве лидера «Алисы» всего два раза, однако оба этих раза связаны с ключевыми для понимания биографического мифа К. Кинчева сюжетами. Первый раз образ Шута возникает в комиксе, нарисованном к выходу альбома «Чёрная метка». В комиксе в образе Шута появляется сам Константин Евгеньевич, причём образ Шута в этом комиксе связан с мотивом бродячего музыканта: в образе путников появляются и сам Кинчев, и музыканты «Алисы», Шут должен песней начать Шабаш, в конце комикса песню исполняет сам Кинчев и т.д.

В финале комикса освобождённый Кинчевым Шут оказывается всё тем же Кинчевым и произносит следующую фразу: «Колпак всегда на шуте, а шут при хозяине, а у меня впереди дорога» [12]. Без Шута не может начаться праздник – Шабаш, его песня является ключевой. Можно сказать, что Шуту в комиксе дана особая сила. Последняя фраза содержит указание на ключевое отличие образа Шута от образа Дурака – Шут не свободен, он всегда при хозяине, Дурак же сам по себе. Однако такое «раздвоение» Шута говорит о том, что природа лирического героя К. Кинчева гораздо сложнее, чем хрестоматийный образ шута или дурака. Это может означать, что и роль Шута тоже двойственная. С одной стороны, его функция – состоять при Хозяине, начинать своей песней Шабаш; при королевских дворах только Шутам дозволялось говорить правду королю. С другой стороны, Шут – это бродяга, мир которого – дорога, и что в её конце – неизвестно. Это вторая «роль» шута сближает его с образом дурака, рассмотренным выше, а также связывает его с другими ипостасями средневековых шутов – с ярмарочными шутами, бродячими артистами.

Второй раз образ Шута появляется в программной песне «Инок, воин и шут», посвящённой трём ипостасям защитника Руси:

Так повелось от корней,
Ратную службу несут,
Всяк на своем рубеже,
Инок, воин и шут

Интересно, что в этом контексте упомянут не дурак, а именно Шут. Каждой из трёх ипостасей соответствует своё оружие: «Песня, молитва да меч». Воин – меч, инок – молитва, Шут – песня. Песня роднит Шута с дураком, который также бродит по городам и веселит народ песнями. Кроме

того, в связи с тем, что в песне представлены три ипостаси защитников, можно вспомнить, что и у Майкла Муркока Огненный Шут – это одна из ипостасей Вечного Воителя, который защищает множественные миры от сил зла. Тем не менее нельзя сказать, что Шут К. Кинчева – это однозначно средневековый придворный шут. Очень многое (песня, стремление к свободе, бродячий образ жизни) роднит его со скomorоxами, которые также, как и Дурак в песнях лидера «Алисы», бродили по городам и веселили народ песнями.

Емеля, Левша. Третье воплощение ключевого персонажа творчества К. Кинчева – Емеля. С дураком его роднит «происхождение» – народная сказка. Образ появляется в двух песнях: вступительное стихотворение к песне «Чую гибель» и собственно песня «Емеля» с альбома «Эксцесс».

Стихотворение «Емеля» было впервые записано на альбоме «Шабаш» (1988), тогда оно было частью песни «Чую гибель». Однако позже это стихотворение Кинчев начинает читать перед песней «Инок, воин и шут» (на сборнике «Мы вместе XX лет» «Емеля» представлен отдельным треком опять же перед песней «Инок, воин и шут»). В стихотворении явно видны именно фольклорные, сказочные мотивы («лесной стороною», ясная звезда, тропы оленя, единение с природой). Однако с дураком из других песен Кинчева его роднит только сказочное имя (Емеля-дурак), однако точно так же, как и дурак в творчестве Кинчева, Емеля свободен, он «гуляет», то есть опять находится в движении, что-то ищет, куда-то строит свой путь. Кроме того, строки «И славит свободу / Сквозь дыбы изгибы / На радость народу, / Себе на погибель» перекликаются со строками «По лесам собирал сказки, / Да учился у птиц песням, / Веселил городов толпы» из песни «Дурак». То есть Емеля – это тоже бродячий музыкант/сказочник/танцор.

В одноименной песне с альбома «Эксцесс» Емеля – это действительно тот самый сказочный Емеля, который лежал на печи:

С декабря до апреля
Снежный сумрак да белые лучи.
Бьёт баклуши Емеля
На печи.

В интервью portalу Газета.Ру Кинчев соглашается с журналистом, который говорит: «Мы с одним режиссёром как-то говорили, что Емеля - это архетип русской мечты: надо лежать на печи и быть хорошим человеком, и тогда всё само сложится» [6].

Тем не менее в контексте творчества Кинчева такое утверждение представляется не совсем верным. Емеля в творчестве Константина Евгеньевича – это не лежебока. В стихотворении 1988 года он чем-то сродни бродячим певцам и музыкантам. В песне с альбома «Эксцесс» его образ соотносится с образом воскресающего в апреле Христа:

А с апреля до стужи
У Емели дел невпроворот –
Кликать чистые души
В хоровод,
Славить синее небо,
Солнцем красным раскрашивать лучи,
Былью выстроить небыль
В лад свечи.

В отличие от дурака, который занят поисками Бога, истины, спасения и так далее, Емеля эту истину уже нашёл, он не тот, кто ищет, а тот, кто «ведает»: «Ему ведомы сказки». В принципе, можно сказать, что Емеля – это конечный пункт пути дурака, причём этот конечный пункт – быть, по сути, учеником Бога, апостолом. На мысль об этом наталкивает упоминание невода:

Как бы кто ни пытался судить,
Тратя время на быть и не быть,
Тянет невод Емеля
От небес до земли.

Указание на апостольство, максимальное приближение к Богу через ассоциации с родом занятий первых учеников Христа можно найти и в песне «Левша»:

Звонит душа,
Латает невод у реки Левша, <...>

Пяти хлебов
Хватало, чтобы накормить пять тысяч ртов,
У народа был поводырь,
У сердца луч –
Перо Царь Рыбы.

Здесь мы наблюдаем скрещение символов литературно-сказочных (Царь-Рыба) и христианских (Перо Царь Рыбы – это нательный православный крестик, рыба – символ Христа и т.д.). Так же, как и Емеля, герой песни «Левша» нашёл свой путь к Богу, переплавив «пожар гордыни» в дым. Есть мнение, что Левша – это сам Кинчев: «Многим будет интересно и неожиданно узнать, что сам Кинчев является левшой, при этом пишет он, как научили в школе, правой рукой. В советское время преподаватели считали, что левшей следует обязательно переучивать, чем успешно и занимались» [8]. Этот момент следует учесть в дальнейшем при реконструкции биографического мифа поэта. Впрочем, отождествление себя с персонажем песни характерно и для других текстов Кинчева. Так, в песне «Сны», где повествование ведётся от лица лирического субъекта, есть такие строки:

Скажут, жил-был дурак,
Много врал, да и вышел весь.

Однако чаще всего Кинчев дистанцируется от «дурака», в некоторых текстах он выступает как сторонний наблюдатель:

Иди своей дорогой, ищи свою тропу,
Найдет дурак, найдёшь и ты, Бог даст, и я найду.
«Дурак»

Я там тоже был, этот сказ сложил,
А над нами по сей день горит
Солнце!
«Дурак и солнце»

Я принципиально не использую в данной статье термин «лирический герой» применительно к Шуту/Дураку. Соотношение лирического героя и Шута в творчестве Кинчева – это тема для отдельного исследования. Однако надо отметить, что собственно образ Шута/Дурака для Кинчева особенный. В интервью Владимиру Полупанову он говорит: «В любой русской сказке <дурень> в конце концов превращается в царевича. Иван-дурак на поверку далеко не дурак» [10].

Итак, образ Шута/Дурака соотносится в творчестве К. Кинчева с образом музыканта, а если конкретнее – рок-музыканта. Дурак ходит по свету, поёт песни, ищет правду. Конечная точка его пути – прийти к Богу через покаяние, через отрицание гордыни, обличая/уничтожая по пути зло.

Что является оружием музыканта? Песня, музыка, танец. И всё это в творчестве К. Кинчева тесно связано со стихией огня.

Вообще, творчество Кинчева отличается особой «стихийностью». Чаще всего в его песнях встречаются стихии огня и воздуха в разных их проявлениях, чуть реже – вода, еще реже – земля. Однако особое значение все-таки имеет стихия огня.

Огонь, как и многие другие символы в творчестве Кинчева, имеет двойственный характер. С одной стороны, это стихия разрушительная, часто слепая, которая не разбирает, где добро, где зло. После огня остаётся пепел – символ смерти, пустоты, небытия.

Полмира огню,
Полцарства за трон,
Вся жизнь без суда,
Смерть без похорон.
«Экссесс»

Кроме того, огонь – это опасность, вызов. В этом значении огонь встречается, например, в песне «Левша» («пожар гордыни»).

С другой стороны, огонь – это «чистая» стихия, символ очищения, силы, способной уничтожить любое зло. В этом смысле можно рассматривать и «пожар-птицу» из песни «Дурак». В этом же значении огонь выступает и в других песнях «Алисы»:

Музыка, музыка, музыка
Ветра, гроз и огня,
Скоро разбудит пожар
И всё изменит вокруг!
«Музыка»

На стыке всех путей,
На связи всех времён
Открыта суть страстей.
И Имя Имен
стали
Ответит огнём
на всё, что мы себе забрали.
«Жги»

Огонь – это знак божественного проявления, божественной искры, символ Солнца: «Что зажглось, то проклонется в нас / С Ним» («Емеля»). Персонаж песни «Дурак» ищет путь именно к этому проявлению огня, к Солнцу-Богу. У персонажа песни «Дурак и солнце» именно луч солнца становится оружием: «Солнца луч был в его руке сияньем клинка». Огонь – это символ любви: «Сколько огня было в этих глазах / И сколько любви» («Изгой»), «Не утолить пламя в груди / Тем, кто пытался любить» («Работа»).

Огонь в творчестве К. Кинчева чаще всего связан с занятием лирического героя, с музыкой – рок-н-роллом (поэтому неслучайно и частое использование поэтом жаргонного слова «зажигать»):

Разбудите меня,
Тридцать лет и три дня,
Я пытался разжечь огонь.
«Сны»

Моё движение вспять,
Я рефлексирую в нём,
То обучаю летать,
То ставлю танцы с огнём.
Все, кто хочет узнать, в чём суть и в чём тут прикол,
Дайте каплю огня, и мы нагнём рок-н-ролл.
Все, кто хочет узнать, мой путь и чей я посол,
Дайте каплю огня, и вас спалит рок-н-ролл.
«Дайте каплю огня»

Пулей на вылет, огнём и раскатами грома,
Чёрной водою и свежестью алой зари,

В город врывается звук - буревестник погрома,
Всё это только начало атаки, смотри!
«Рок»

Безусловно, образ огненной стихии в творчестве Кинчева заслуживает отдельной статьи, в данном же исследовании важно то, что огонь у Кинчева соотносится, вполне в духе пушкинской традиции, со словом – с песней рок-музыканта.

Конечно, для реконструкции биографического мифа Кинчева следует провести гораздо более масштабное исследование, чем данная статья. Однако уже сейчас можно говорить о том, что и сема «дурак» со всеми её вариациями, и сема «огонь» являются ключевыми для творчества Константина Кинчева, а потому «Огненный Шут» будет вполне справедливым именем для его биографического мифа. В дальнейшем любопытно будет также сопоставить образ Огненного Шута Муркока и сценический образ Кинчева. Вполне возможно, что это позволит обнаружить весьма интересные интертекстуальные связи.

Литература

1. Алиса – Экссесс – Всё об альбоме [Электронный ресурс] // Русский рок сегодня – Репродуктор. – Режим доступа: <https://reproduktor.net/gruppa-alisa/album-eksscex/> (дата обращения: 15.12.2016).

2. *Афанасьев А. Н.* Предисловие к I выпуску первого издания [Текст] / А. Н. Афанасьев // Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: в 3 т. – М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1958. – Т. III. – С. 381–392.

3. *Гидревич Е. А.* Православная тема в творчестве К.Е. Кинчева и Н.С. Гумилева [Текст] / Е. А. Гидревич // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь: УрГПУ, 2013. – Вып. 14. – С. 160-167.

4. Группа «Алиса» - Дискография [Электронный ресурс] // Группа «Алиса»: официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.alisa.net/diskografiya.php> (дата обращения: 15.12.2016).

5. *Доманский Ю. В.* «Тексты смерти» русского рока [Текст]: пособие к спецсеминару / Ю. В. Доманский. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. – 109 с.

6. *Забалуев Я.* «Предвидения кое-какие имею». Константин Кинчев о новом альбоме группы «Алиса» «Экссесс» [Электронный ресурс] / Я. Забалуев // Газета.Ру. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2016/09/16/a_10197125.shtml (дата обращения: 15.12.2016).

7. *Кинчев К.* «...в который раз отвечаю на этот вопрос» / К. Кинчев // Газета «Я – молодой». – 28.09.1996. Цит. по: Группа «Алиса» - Пресса [Электронный ресурс] // Группа «Алиса»: официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.alisa.net/pressa.php?action=1996&disk=press60> (дата обращения: 15.12.2016).

8. Левша – Алиса – Константин Кинчев [Электронный ресурс] // Русский рок сегодня – Репродуктор. – Режим доступа: <https://reproduktor.net/gruppa-alisa/levsha/> (дата обращения: 15.12.2016).

9. *Никитина О. Э.* Биографические мифы о русских рок-поэтах [Текст] / О. Э. Никитина. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2011. – 350 с.

10. *Полупанов В.* Константин Кинчев: «Рок-н-ролл - это не работа. / В. Полупанов // «Аргументы и факты» - 1997. - № 40. Цит. по: Группа «Алиса» - Пресса [Электронный ресурс] // Группа «Алиса»: официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.alisa.net/pressa.php?action=1997&disk=press17> (дата обращения: 15.12.2016).

11. *Трубецкой Е. Н.* «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке [Текст] / Е. Н. Трубецкой. - М.: Издание Г. А. Лемана, 1922. – 49 с.

12. Чёрная метка: комикс [Электронный ресурс] // Чёрная метка: Мы вместе: неофициальный сайт группы «Алиса». – Режим доступа: <http://www.red-n-black.net/metka/library/books/metka/m47.html> (дата обращения: 15.12.2016).

УДК 821.161.1-192(Шевчук Ю.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.01.07

Г. А. ШПИЛЕВАЯ

Воронеж

ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДИЕНИЕМ ТВОРЧЕСТВА Ю.Ю. ШЕВЧУКА: PRO ET CONTRA

Аннотация. В данной работе будут рассмотрены принципы подходов к анализу произведений Ю. Шевчука с позиции традиционного и рок-литературоведения. С одной стороны, рок-поэзия, принадлежащая к общемировой культуре, волне отзывается на прилагаемые к ней исследователями филологические критерии, с другой стороны, в лирической рок-системе имеются специфические данности, требующие иного инструментария.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, рок-литературоведение, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Шпилева Галина Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета.

Контакты: 394024, г. Воронеж, ул. Ленина, д. 86; 19alex04@mail.ru.

G. A. SHPILEVAIA

Voronezh

YU.YU. SHEVCHUK'S CREATIVE WORK IN LITERARY CRITICISM: PRO ET CONTRA

Abstract. In the paper fundamental approaches to analysing Yu.Yu. Shevchuk's works from the viewpoint of traditional and rock literary criticism are considered. On the one hand, rock poetry, being part of the world culture, corresponds to researchers' philological criteria. On the other, a lyrical rock system possesses specific features calling for other research tools.

Key words: Russian rock, rock poetry, rock literary criticism, poetry.

About the author: Shpilevaia Galina Aleksandrovna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Theory, History and Methods of Teaching Russian and Literature, Voronezh State Pedagogical University.

В данной статье будет предпринята попытка подвести некоторые итоги исследованиям творчества Ю. Шевчука. Как выдающийся рок-поэт, Ю. Шевчук, безусловно, вписывается в традиции русской лирики (Золотого и Серебряного веков), что позволяет рассматривать его стихи в русле традиционной поэтологии. Однако рок-поэзия по многим параметрам отличается от классической поэзии, что требует особых подходов к анализу

первой. О некоторых специфических путях изучения творчества Ю. Шевчука также пойдет речь в настоящей работе.

Общезвестно, что любое культурное явление есть продолжение определённой линии (как бы далеко оно от неё ни отстояло), что определяет его диалогический характер. Диалог проявляется в интертекстуальных связях, заявляет о себе в поле стиля, идеологии и т.д. Вследствие этого появились (и появляются) глубокие исследования, выявляющие природу, «корни» поэтического почерка Ю. Шевчука. Исследования Е. Р. Авиловой, Ю. В. Доманского, Д. И. Иванова, Д. Ю. Кондратьевой, Н. В. Крыловой и В. А. Михайловой, Н. М. Матвеевой и др. раскрывают связи творчества Ю. Шевчука с поэзией Пушкина, Есенина, Блока, Мандельштама, Заболоцкого, Высоцкого, Башлачёва.

«Материал» для подобных изысканий пребывает не только в поэтических текстах Ю. Шевчука, но и в его автометапаратекстах, интервью, данных поэтом в разное время, например, Э. Радке (информация о музыкальных и литературных предпочтениях – Beatles, Галич, Высоцкий, Окуджава; о философском тяготении – Соловьев, Бердяев, Флоренский); М. Шидеру (о Серебряном веке – «предтече рок-поэзии»).

Авторы вышеуказанных работ (статей, монографий, диссертаций) убедительно и справедливо показали, «каково место рок-поэзии в литературном процессе, в движении от русской классики к современности» [3, с. 201].

Исследователи Ю. В. Доманский, Т. Е. Логачёва, А. А. Арустамова, С. Ю. Королёва и пр. указали на принадлежность «многих текстов Шевчука к традициям Петербургского текста русской литературы» [15, с. 208]. Ю. В. Доманский элегантно вписал создающих образы Петербурга рокеров в список великих творцов «петербургского текста»: «...Ведь создать, например, “Чёрный Пёс Петербург” или песни к первому “Брату” – это же сотворить такой город, которого пока что и не было. Это не Петербург Пушкина, Гоголя или Достоевского, это Петербург Шевчука и Бутусова» [4, с. 175].

Особое внимание исследователи обратили и обращают на типологические и генетические связи рок-поэзии в целом и творчества Ю. Шевчука в частности с произведениями В. С. Высоцкого. В 2001 году в Твери вышел в свет сборник «Владимир Высоцкий и русский рок» (ответственный редактор Ю. В. Доманский), где образы стихотворений-песен Ю. Шевчука фигурируют неоднократно. «Высоцкие» цитаты, посвящения в песнях Ю. Шевчука «свидетельствуют о том, что мощное поэтическое слово Высоцкого <...> живёт и не забыто <...>, ни с одним из классических бардов <...> не ведётся такого интенсивного диалога, как именно с Высоцким» [8, с. 365]. Отмечу очень тонкую работу А. Н. Ярмо, рассмотревшей проблему «близости рока и авторской песни» [17, с. 150]. Из новейших работ можно отметить статью о «метафоросодержащих» [13, с. 21] текстах В. С. Высоцкого и Ю. Шевчука.

Не будем также забывать, что в качестве аранжировщика для своих композиций Ю. Шевчук однажды выбрал К. Казански – друга В. С. Высоцкого и аранжировщика «французских» музыкальных альбомов

В. С. Высоцкого. Данный жест – знак того, что современный рок-поэт чтит память выдающегося барда второй половины XX века.

В русле традиционного литературоведения состоялись исследования доминантных образов поэзии Ю. Шевчука: о «рождественском тексте» стихотворений, которые «сложно вписать в ту модель мира, которая представлена рождественской иконографией» [16, с. 210] (имеется в виду образ трагического, «убитого» Рождества); о «суб-» и «контркультурной» сущности поэзии Ю. Шевчука, приводящей его и других рокеров к «поискам нового культурного кода» [1, с. 110]; о публицистической заостренности, социальной отзывчивости поэзии Ю. Шевчука, например, о пафосе стихотворений-песен, посвящённых трагическим событиям новейшей отечественной истории («помощь танком по лоткам давили овощи») – «поражённый увиденным» [11, с. 115], отмечает исследователь, поэт пишет свою знаменитую «Правда на правду».

Перечисленные работы (и пусть простят меня авторы значительных, но неназванных статей и монографий), безусловно, расширили горизонты «роковедения» и, конечно же, тонко и справедливо раскрыли особенности художественного мира выдающегося рок-поэта современности. Однако я хотела бы остановиться на таком традиционно затрагиваемом литературоведением аспекте исследования, где рок-филология открыла важные дополнительные составляющие, дающие перспективы продуктивного развития. Речь пойдёт о формах выражения авторского сознания в лирике Ю. Шевчука (и не только в его лирике), которая, безусловно, является «полисубъектной» [14, с. 29] или, в терминологии Б. О. Кормана, – «многоэлементной», где «авторское сознание выражается через выбор, сочетание и соотносённость нескольких лирических сфер» [5, с. 80].

О лирическом герое Ю. Шевчука было (в русле классического литературоведения) отмечено, что он «философствующий, страдающий и разочарованный в современной жизни интеллигент, ощущающий себя лишним человеком в современном обществе, но чувствующий тесную связь с прошлыми поколениями. Его жизненная философия во многом созвучна взглядам Ф. М. Достоевского, его теории почвенничества» [10, с. 122]. Можно привести несколько иное мнение, сводящееся к тому, что Ю. Шевчук «часто позиционирует лирическое “я” своей поэзии как маргинала и аутсайдера (“Пойду-ка посмотреть, накину ватник, / пальну из двух стволов в крошечный мрак. / Амбиций нет – не брокер, не десантник, / а так, Емеля-ля, Иван-дурак”. “Амбиций нет...”»). При этом имеется в виду, что он – органическая часть неблагоприятного мира в целом: “Я понимаю, на бред похож мой Век. / Меня в него не звали <...> Но все ж един я с этими большими облаками, / Рябой землёю, лесом, озером и мертвецами”. “Когда един...”» [14, с. 29].

Однако самые интересные открытия в области субъектных сфер поэзии Ю. Шевчука были сделаны исследователями, обратившимися к ролевой лирике поэта, где автор «выступает не от своего лица, а от лица разных героев» [5, с. 80]. Открытие в изучении феномена ролевой рок-лирики

принадлежит, на мой взгляд, Ю. В. Доманскому. Анализируя песню «Церковь без крестов», исследователь делает значимый вывод о том, что «звучащая природа и содержание этой песни позволяет расценивать её не только как образец двусубъектной ролевой лирики, но и как лирическое выражение авторского мироощущения, мироощущения рокера, поэта второй половины 1980-х» [4, с. 96].

Подобно тому, как в своё время разделили сказовую форму на «однонаправленную» и «двунаправленную» (обогатив теорию сказа и расширив поле исследования), так в данном случае толкование известной песни как *ролевой* («вполне возможно, что речь идёт о ранних годах советской власти, о том времени, когда церкви уничтожали физически: “Я церковь без крестов / лечу, раскинув руки, / вдоль сонных берегов / окаменевшей муки”» [4, с. 95]) и как песни «о личном кризисе», отрефлексированном Человеком лирики Ю. Шевчука, даёт дополнительные смыслы. Во второй интерпретационной версии – «перед нами 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» [4, с. 96]. «Двойной взгляд», сосуществование двух «физических точек зрения» (возвращаясь к терминологии Б. О. Кормана) в одном тексте даёт возможность расширенной трактовки многих образов других ролевых стихотворений (пушкинского «недоноска», некрасовского «огородника», а также «микрофона», «истребителя», «Гамлета» Высоцкого). Субъектная текстовая принадлежность, при которой первая позиция без второй «недостаточна», а вторая без первой не совсем понятна, проясняет, как видно, необходимые смыслы произведения.

Всё, что я сообщила выше, можно отнести к разряду «рго», то есть к традиционному литературоведению, приложенному к творчеству Ю. Шевчука. Однако пора подойти к «contra».

Как в своё время для освоения поэзии Серебряного века и модернистской прозы конца XIX – XX вв. понадобились открытия русской «формальной школы», так для объективного (адекватного) рассмотрения поэтики рок-поэзии нужен новый инструментарий.

Рок-поэзия – поэзия *звучащая*, и здесь начинает о себе заявлять «новейшее» литературоведение. С явлением *недостаточности* «словесного элемента» (напечатанного слова, а не спетого) исследователи и читатели столкнулись давно, это заметил (в ряду других ученых) Х. Пфандль относительно текстов («вырванных из единого целого») песен «Битлз», «Роллинг Стоунз» и В. Высоцкого: «Но вскоре выяснилось, что как раз те тексты, которые в виде песен составляли несомненные шедевры (“Охота на волков”, “Две судьбы”, “Диалог у телевизора” – назовём три совершенно разных по характеру песни), либо совершенно не воспринимались как “просто” стихи, даже если читающий в уме воспроизводил уникальный голос и неповторимую манеру исполнения великого барда, либо теряли на бумаге большую долю той смысловой нагрузки, которая присуща этим произведениям в их

нормальном функционировании в качестве песен автора-композитора-исполнителя» [8, с. 366] (сказано о В. С. Высоцком, разумеется).

Подобные суждения¹ исходят и непосредственно от роковедов (например, в статье В. В. Шадурского, рассмотревшего альбомы ДДТ «Мир номер ноль» и «Метель августа» [12]), объективно анализирующих тексты стихотворений-песен. Действительно, как учесть (не слыша исполнения, а лишь читая текст) «ощущение небывалого драйва в сочетании со столь же небывалой грустью» от композиции «Просвистела», спетой Ю. Шевчуком «на концерте в Твери» [4, с. 225], который посетил Ю. В. Доманский?

Новые художественные данности изучает новое литературоведение, которое уже назвали роковедением или рок-литературоведением, а объекты рассмотрения определяют как «роковедческие маргиналии»: обложки альбомов, автометапаратекст, сюда же относят и рок-кино [4, с. 114]. Действительно, «исполнительский визуальный образ» (например, альбома «Иначе»), «концерт-фильм “Небо под сердцем”», «семантика заглавия альбомов» [2, с. 31; 32], сама «художественная логика» создания лирических циклов в альбомах дают ценную информацию, неотделимую от собственно текстов произведений.

Исследователи-роковеды учитывают автометапаратекст как «художественное начало <...>, как произведения художественной словесности в системе с песнями, к которым они относятся, в системе концертных комплексов» [4, с. 117]. Относительно творчества Ю. Шевчука, для понимания сути энергии «концепированного автора» его поэзии очень важным стал, например, следующий автометапаратекст: «Это мой лирический герой, с которым я себя частично отождествляю. Это, как мне кажется, Гамлет XXI века. Он уже не ищет ответа на вопрос: “Быть или не быть?”, он знает: “Быть!”. Теперь его заботит: “Как быть?”».

Что касается изучения упомянутого «рок-кино» (как приоритетного, по словам Ю. В. Доманского, направления в современной рок-филологии), то оно, конечно, кроме *живых* образов любимых рокеров, даёт возможность видеть «вариативные изменения текстов песен», «приращение смыслов» и их «редукции» [4, с. 121].

Так как для полноты картины любители и исследователи рок-искусства стремятся не только слушать, но и видеть интересующих их исполнителей, то относительно достижений рок-филологии можно отметить наблюдения над *авторским* (в данном случае – сценическим) *поведением*. Портрет Ю. Шевчука («борода, очки»), костюм («от чёрных спортивных штанов» до «майки» и «джинсов» и «старомодных, но всё же уже несломанных очков»), по словам исследователей, создаёт образ «авангардной модели поведения», с которой соотносится «повышенная отзывчивость

¹ Приведённые суждения вполне справедливы, но как отказать в поэтичности следующим строкам: «Я татарин на лицо / да с фамилией хохляцкой, / отчего ж тоске кабацкой угодил под колесо?»

художника к событиям земной, социальной жизни, коммуникативность» [6, с. 258; 259].

Проводимые рок-семинары и рок-конференции, выходящие в свет сборники, защищаемые диссертации, создаваемые статьи и монографии показывают, насколько мощно рок-филология развивается, какие появляются новые образцы интерпретации художественных текстов (достаточно почитать работы В. А. Гаврикова, Ю. В. Доманского, Г. Д. Дробинина, Д. И. Иванова, О. Э. Никитиной, С. В. Свиридова, А. Н. Ярко и многих других учёных).

Синтез традиционных приёмов филологического анализа текста (то, что я в данной статье отнесла к разряду «про») с новыми (не совсем удачно отнесенными мною к «contra») даёт интересные результаты, позволяет открывать новые возможности для исследования.

В заключение выскажу некоторые соображения.

Я, к сожалению, не знакома с музыковедческими работами (о связях русских рок-поэзии и рок-музыки); в высококоведении, например, подобные исследования существенно обогатили данное направление науки, нацеленной на изучение «авторской» песни – её «симметрии», совпадения в ней «стиха и фразы», её «интонационно-синтаксической замкнутости» [7, с. 183]. Надеюсь, что таковые рок-исследования существуют или появятся в ближайшем будущем.

Если рок-музыка (как западная, так и отечественная) является ярчайшим отражением восприятия современным человеком действительности, то русская рок-поэзия (рок-Слово), обладая уникальной свободой (в отличие от «авторитарного», в терминологии М. М. Бахтина слова, которое «не принимает свободно-творческих стимулирующих вариаций» [9, с. 198]), также демонстрирует особый тип рефлексии, создающей *аутентичное* слово. Слово Ю. Шевчука, «поэта российского рока» [15, с. 11], аутентично в полной мере, поэтому хотелось бы познакомиться с языковедческими работами относительно творчества художника – о социолингвистических аспектах его поэзии.

Литература

1. *Авилова Е. Р.* Эсхатологический миф Юрия Шевчука [Текст] / Е. Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 110–115.
2. *Беляева Н. П.* Художественная логика альбома Ю. Шевчука «Иначе» [Текст] / Н. П. Беляева // Русский рок: Время назад: Сборник материалов семинара. – М.: Госуд. музей современной истории России, 2016. – С. 31–33.
3. *Данилова Н. К.* Художественное взаимодействие рок-поэзии с классикой и современностью [Текст] / Н. К. Данилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 201–207.
4. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: филологический ракурс [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: INTRADA, 2015. – 272 с.
5. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.

6. *Крылова Н. В., Михайлова В. А.* Владимир Высоцкий – Юрий Шевчук: к проблеме творческого поведения [Текст] / Н. В. Крылова, В. А. Михайлова // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. – С. 249–264.

7. *Кузнецова Е. Р.* Особенности метrorитмической структуры песен В. Высоцкого [Текст] / Е. Р. Кузнецова // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007 – 2009 гг. – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2009. – С. 178–185.

8. *Пфандль Х.* Владимир Высоцкий и русский рок. Сборник статей [Рецензия] / Х. Пфандль // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – Вып. VI. – С. 364–372.

9. *Семенюк О. А.* Авторская песня и русский язык периода 60 – 80 годов XX века [Текст] / О. А. Семенюк // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. – С. 196–202.

10. *Троценко И. Н., Воробьёва Е. П.* Формы выражения авторского в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество») [Текст] / И. Н. Троценко, Е. П. Воробьёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 122–129.

11. *Чемагина А. В.* «Panem et circenses!»: образы хлеба и зрелищ в песне Ю.Ю. Шевчука «Правда на правду» [Текст] / А. В. Чемагина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 115–121.

12. *Шадурский В. В.* О восприятии рок-поэзии (на материале альбомов ДДТ «Мир номер ноль» и «Метель августа») [Текст] / В. В. Шадурский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 230–237.

13. *Шпилевая Г. А., Беляева Н. П.* Тропика В. Высоцкого и Ю. Шевчука: сравнительный аспект [Текст] / Г. А. Шпилевая, Н. П. Беляева // Владимир Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Центр изучения творчества В. С. Высоцкого при ВГПУ, 2017. – С. 20–27.

14. *Шпилевая Г. А.* Особенности художественного мира поэзии Ю. Шевчука [Текст] / Г. А. Шпилевая // Русский рок: Время назад: Сборник материалов семинара. – М.: Госуд. музей современной истории России, 2016. – С. 29–31.

15. *Шевчук Ю.* Сольник. Альбом стихов. [Предисловие] / Ю. Шевчук – М.: Новая газета, 2009. – 206 с.

16. *Щукина Н. Е.* «Рождественский текст» в поэзии Ю. Шевчука [Текст] / Н. Е. Щукина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 208–213.

17. *Ярко А. Н.* К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия» («Таганский концерт» Александра Башлачёва) [Текст] / А. Н. Ярко // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007 – 2009 гг. – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2009. – С. 150–154.

УДК 821.161.1-192(Шевчук Ю.):785.161

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445+Щ318.5

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

Н. П. БЕЛЯЕВА

Воронеж

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛОГИКА

АЛЬБОМА Ю. ШЕВЧУКА «ИНАЧЕ»

Аннотация. В статье будет предпринята попытка рассмотреть некоторые данности альбома Ю. Ю. Шевчука «Иначе», определяющие художественную логику музыкально-поэтического издания. Вслед за рок-исследователями, анализировавшими альбомы других рок-поэтов, мы рассмотрим альбом указанного автора как единое целое, объединённое семантикой заглавия, спецификой хронотопа композиций, принципом лирической циклизации. Также будут исследованы особенности субъектно-объектных отношений, изотопия и визуальные элементы альбома.

Ключевые слова: художественная логика, рок-альбомы, лирическая циклизация, семантика заглавия, рок-поэзия, рок-музыка, русский рок.

Сведения об авторе: Беляева Наталья Павловна, студентка 5 курса Гуманитарного факультета Воронежского государственного педагогического университета.

Контакты: 394024, г. Воронеж, ул. Ленина, д. 86; nataliyabelyaeva2010@yandex.ru

N. P. BELYAEVA

Voronezh

ARTISTIC LOGIC ALBUM YU. SHEVCHUK'S "ELSEWISE"

Abstract. This article claims to examine some entities of the album by Yury Shevchuk «Elsewise», defining the artistic logic of the musical and poetic publications. Following the rock-researchers who analyzed the rock albums of other poets, we shall try to look at the album of this author as an integral whole, combined by the semantics of the title, by the specificity of the chronotop compositions, and the principle of the lyrical cyclization. The article will also consider the features of the subject-object relationship, the isotopes and the visual elements of the album.

Keywords: artistic logic, rock albums, lyrical cyclization, the semantics of the title, rock poetry, rock music, Russian rock.

About the author: Belyaeva Natalia Pavlovna, 5th year student of the Faculty of Humanities of Voronezh State Pedagogical University.

В рок-литературоведении уже давно сложилось мнение о том, что рок-альбом является особым жанровым образованием, схожим с лириче-

ским циклом [7, с. 100]. Альбом, по мнению Ю. В. Доманского, «обладает всеми основными особенностями, присущими лирическому циклу: это в подавляющем большинстве случаев авторские контексты; единство композиций, входящих в альбом, обусловлено авторским замыслом; отношения между отдельными композициями и альбомом можно рассматривать как отношения между элементом и системой; альбом озаглавлен самим автором» [7, с. 100]. Исследователь выделяет следующие основополагающие критерии циклизации: заглавие, композиция, изотопия, пространственно-временной континуум [7, с. 101].

Цель этой работы – анализ альбома Ю. Шевчука «Иначе» с точки зрения художественной логики его циклической организации. В процессе анализа будут рассмотрены такие структурообразующие элементы, как семантика заглавия рок-цикла, специфика композиционной структуры, изотопии, особенности субъектно-объектных отношений, организация пространственно-временного континуума и значение визуального образа альбома.

Заглавие

«Надо попробовать жить иначе, не довольствуясь шаблонами и штампами. Не стать болтом общества потребления, а просто быть человеком. Программа об ином способе существования», – такое объяснение даёт Ю. Шевчук общей концепции (и заглавию) анализируемого нами альбома [13].

Если мы обратимся к словарю [9], то обнаружим следующие трактовки данного слова:

а) наречие *другим способом; не так, по-другому* – о чём и говорит Ю. Шевчук – мы должны осмотреться вокруг, осознать «трагедию» современного мира и избрать другой, «иной», праведный образ жизни. Лишь так мы придём к спасению.

б) союз *не то; в противном случае* – данное определение также можно отнести к семантике названия альбома. Это «вторая сторона медали», несущая в себе уже не столь безоблачный образ «светлого будущего»: «иначе» в значении пророчества, своеобразного предостережения о том, что будет, если человечество не изменится, если не прозреет и не найдёт истинные ценности в жизни.

Таким образом, лексема «иначе» синтезирует два приведённых значения, не исключая друг друга.

Почему именно «иначе»?

Данное заглавие объединяет все песни цикла, темы и идеи которого во многом определяют композицию альбома. Впервые лексему «иначе» мы встречаем в третьей песне альбома – «Солнечный свет»: «Очень хочется верить в иное, но как испить эту чашу без дна?...» [4]. Здесь *иное* рассматривается в положительном значении. Данная лексема также присутствует в следующих композициях: «Эй, ты, кто ты?» («В завалах старых бетонных плит ветер иной...» [4]), «За тобой пришли» («... топот / Одиночества и жажды иного быта?» [4]), «Новая Россия» («Разорвёт от напряжения на этой войне, / Но другого выхода нет! [4]» – лексема «другого» синонимична лексеме «иногое», она несёт в себе также семантику безысходности).

Положительная семантика фразы «Завтра всё будет иначе...» [4] из песни «Юго-Западный ветер», которая завершает альбом, является основной идеей всего цикла: «ветер» принесёт Свет в это «тёмное царство».

Как видно, название альбома «Иначе» действительно заключает в себе все функции заглавия в лирическом цикле: имеет определенную проблематику, которая раскрывается по ходу повествования, и тему, которая также объединяет композиционные фрагменты данного альбома (а также создаёт параллели между мотивами). Один из ключевых мотивов содержится в финале, здесь текст представляет собой своеобразный оптимистичный «манифест-пророчество»; это *сильная* позитивная позиция в композиции «Юго-Западный ветер», где автор настроен на разрешение главной коллизии всего альбома.

Композиция и изотопия

Всего в альбоме «Иначе» 16 песен:

1. «Noise № 1» – 1:32
2. «Родившимся этой ночью» – 5:26
3. «Солнечный свет» – 4:03
4. «Эй, ты, кто ты» – 5:48
5. «Пустота» – 4:31
6. «Кризис» – 4:23
7. «Проводник» – 3:49
8. «Напиши мне, напиши» – 5:44
9. «Встреча» – 5:48
10. «За тобой пришли» – 4:06
11. «Новая Россия» – 2:43
12. «Noise № 2» – 1:18
13. «Песня о времени» – 5:36
14. «Когда ты была здесь» – 3:35
15. «Песня о свободе» – 4:18
16. «Юго-Западный ветер» – 4:25

Символично число 16: «может принести большие материальные блага человеку, только цена за них довольно высока. Ведь получив материальное – теряешь духовное. Для тех, кто развивается духовно – несчастливое число» [14]).

Данное определение пересекается с основной проблемой альбома «Иначе» – проблемой отсутствия духовности в современном мире, господства материального; значение данного числа можно соотнести с нынешним состоянием мира.

Под номером 16 находится ключевая песня рок-цикла – «Юго-Западный ветер». Возможна такая трактовка подобного диссонанса (песня о светлом будущем, о моральных качествах человека, и число «16» означает материальные блага, а не духовные): «Да, мир погружён в пустоту, духовность переживает кризис, однако «Завтра всё будет иначе...» [4] («Юго-Западный ветер»).

Магистральной темой рассматриваемого альбома является история поиска лирическим героем своего «Я», а также история поиска человеком

гармонии с современным миром. Соответственно, расположение «композиций» (песен) в альбоме соответствует «рассказыванию» данной истории:

1. «Noise № 1» – композиция открывает альбом, представляет собой тревожную мелодию без слов, к которой присоединяется печальное соло А. Романовой (группа «ДДТ») – пример «чужого» слова [11, с. 56] в рок-цикле «Иначе». Отметим то, что данная композиция вместе с 12-й композицией («Noise № 2») составляют микроцикл [8, с. 237], объединённый не только названием, но и соло А. Романовой, которое уже звучит не тревожно, а умиротворённо.

2. «Родившимся этой ночью» – эта песня является «прощанием с XX веком» (Ю. Шевчук) [10]. Композиция адресована новому поколению, которое уже появилось («родившимся» – глагол прошедшего времени). Лирическое «мы» позиционирует себя как «корм 21 века» («Родившимся этой ночью») [4], который пока не знает, что готовит нам Будущее (в отличие от песни «Юго-Западный ветер»: «Завтра всё будет иначе...» [4]).

3. «Солнечный свет» – с данной песни начинается история «Гамлета XX века» (Ю. Шевчук) – так определяет своего лирического героя автор «концепированный» (т.е. носитель концепции – в терминологии Б. О. Кормана [12, с. 120]): «Это мой лирический герой, с которым я себя частично отождествляю. Это, как мне кажется, Гамлет XXI века. Он уже не ищет ответа на вопрос: «Быть или не быть?», он знает: «Быть!». Теперь его заботит: «Как быть?» (Ю. Шевчук) [6]. Однако в данной песне «говорит» лирическое «мы»: образ героя визуально (на большом экране позади музыкантов изображён главный герой, с которым мы вместе переживаем определенные ключевые моменты его жизни) присутствует в песне на концертной программе, посвящённой данному альбому. Но об этом позже.

Фраза «Гавриил протрубил отбой» [4] представляет собой метафору конца света, так как Гавриил в Судный день поднимет мёртвых звуком своей трубы [1]; также Гавриил считается архангелом благовещения и, одновременно, ангелом смерти [1].

4. «Эй, ты, кто ты» и «Пустота» – поиски героем своего «Я», «пароля», который приведёт нас к истине («Эй, ты, кто ты»). Одним из главных мотивов во многих песнях Шевчука (и данный альбом не исключение) является *любовь*. Лишь она есть истина, которая спасёт человечество. И герой это утверждает: «Триста тысяч поколений у нас в крови, / Но кроме любви ничего больше нет» [4].

«Пустота» также является одним из несущих мотивов цикла. Используя средства художественной выразительности негативного характера, автор изображает современный мир «грязным» и в переносном, и в прямом значении: «На гнилых объектах улиц...», «В тёмных клубах, в липких странах, в стиле ню, / В козлорогих ресторанах, с Афродитами в меню...» («Пустота») [4].

5. «Кризис», «За тобой пришли» и «Новая Россия» являются своеобразной кульминацией альбома. В «Кризисе» мы слышим истошный крик героя о том, что его «Родину сожрал СПИД» («Кризис») [4]. Герой осозна-

ёт весь кризис современности: «Кризис – суд Божий, но от тюрьмы, ох, как далеко / До чувства вины...» («Кризис») [4]. Однако есть надежда на то, что «скоро всё пройдет»: «...Скоро всё пройдет / Если ложь ясна, если правда не врёт» («Кризис») [4].

«За тобой пришли» [4] – данная фраза – важная в одноименной песне. «Воздух в лёгких кричит» («За тобой пришли») [4], об этом же *кричит* и сам лирический герой: «Они уже здесь: / За тобой пришли!» [4]. Основным содержанием песни являются битва, война, частью которой стали и главный герой, и те, кто «за ним пришёл»: «Здесь идет война уже тысячи лет...», «С тьмою сцепился свет...», «Идёт новая битва, бойня застоля...» («За тобой пришли») [4]. Таким образом, и концепированный автор, и герой его произведения воспринимают жизнь в современном мире как постоянную борьбу: борьбу за свои идеалы, ценности, борьбу с «пустотой» духовной. Строка «Быть богаче и толще, не значит выше» («За тобой пришли») [4] показывает отношение автора к проблематике духовности человека («выше» в значении морали).

«Новая Россия» – рождение «новой России» – это своеобразный протест героя против того, что он не принимает в «современной России», в которой он вновь наблюдает то, «как закаляется сталь» («Новая Россия») [4] (отсылка к автобиографическому роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь», изображающему события эпохи гражданской войны, и к альбому Егора Летова «Так закалялась сталь»). Вновь присутствует мотив битвы, войны: «В этом новом погроме трудно познать, / Вскрыть самого себя...», «Разорвёт от напряжения на этой войне, но другого выхода нет» («Новая Россия») [4]. Однако далее герой всё-таки находит «иной» выход, а представленная картина в песне «Новая Россия» как раз воплощает в себе отрицательную семантику заглавия альбома.

6. «Noise № 2» – данная композиция отделяет «кульминацию» от «развязки». Герой находит умиротворение: он нашёл выход, он «понял» своё время. После данной композиции автор располагает три песни: «Песня о времени», «Песня о свободе» и «Юго-Западный ветер» («развязка»).

В «Песне о времени» герой *принимает* время, рассматривая его в различных субстанциальных (основных, основополагающих) проявлениях: «Время в Грозном, время в Москве, / Скорость онлайн, часы намаза. / Мгновения, стынущие в Неве, / Культура бронзы, столетие газа» («Песня о времени») [4]. Изображено понимание героем безжалостной силы времени, но всё же у него остаётся надежда на «лучшее» будущее: «Но пусть этой ночью никто не заплачет, / Пусть никто не будет убит!» («Песня о времени») [4].

7. Композиция «Когда ты была здесь» расположена между «Песней о времени» и «Песней о свободе» неслучайно. Герой с теплотой и горечью говорит о времени, когда его любовь «была здесь»: «И даже в молчанье камней я чувствовал, что-то есть, / И не было серых дней, когда ты была здесь» («Когда ты была здесь») [4]. Данная фраза подтверждает идею о том, что если нет любви (не только в человеке, но и во всём мире в целом),

в различных аспектах её проявления, то наступают «серые дни», о которых и повествует автор на протяжении всего альбома. Важен также и автобиографический момент, так как данную песню Ю. Шевчук посвятил своей покойной жене – Эльмире Шевчук [5].

«Песня о свободе» – «это песня о внутренней свободе», – такую трактовку даёт своему произведению сам автор (Ю. Шевчук) [10]. Мотив свободы, как известно, является одним из главных в творчестве Ю. Шевчука. В данной песне свобода сравнивается с небом: «Как небо под сердцем, в тоске моей бьётся...» («Песня о свободе») [4]. Герой находит для себя *единственный* путь, к которому он стремился, на что указывает песня «Солнечный свет»: «Нет, не могу, прости, в мёртвую жизнь врасти...» («Песня о свободе») [4].

Как видно, свобода становится для героя духовной опорой, благодаря которой «Завтра всё будет иначе...» («Юго-Западный ветер») [4].

«Юго-Западный ветер» – композиция, находящаяся в сильной (позитивной) позиции и заключающая в себе важную смысловую интенцию. Юго-Западный ветер считается самым тёплым ветром. В произведении Гарсиа-Роза Луис Альфредо «Юго-Западный ветер» автором даётся такое описание данного природного явления: «На набережные района Сул обрушился крепкий юго-западный ветер. Он взбурлил море и принёс с собой косматые рваные тучи. Погодные изменения носили физический характер и были всем заметны, но тот же ветер, по поверью, влиял на настроение жителей города, особенно тех, кто обитал в прибрежных районах. Юго-западный ветер всегда был предвестником перемен. Местные жители воспринимали его как знамение. Они, правда, были не вполне уверены, какие именно перемены он сулит: значит ли это, что грядет ливень или сильный отлив на пляжах; или что рыбакам лучше оставаться сегодня дома; или что официанты нынче пребывают в странном расположении духа; или что сегодня будет ссора у кого-то из соседей...» («Юго-Западный ветер», Гарсиа-Роза Луис Альфредо) [2]. Опираясь на данную трактовку «ветра», мы можем сделать вывод о том, что «Ветер» Шевчука представляет собой такие перемены, которые изменят не только отдельных людей, но и весь мир. В контексте песни Ю. Шевчука «ветер» – это то, о чём пел и В. Цой: это нечто «иное».

8. Следует упомянуть также о трёх песнях, которые располагаются в центре альбома, однако представляют собой так называемые «мини-рассказы», своеобразные «лирические отступления», «вставные новеллы»:

- «Проводник» – в купе вагона главный герой размышляет о *мире*. Он думает над тем, «чем время будем мерить мы?». Здесь также присутствует мотив свободы: «Нет, не рабы мы!» [4] – кричат «остряки» в «пространство» – своеобразная ирония героя).

- «Напиши мне, напиши» – интересно то, что песня написана в «самом начале XXI века» (Ю. Шевчук) [10], однако Шевчук включает её в альбом 2011 года, при этом она располагается на 8 позиции – в середине альбома (*сильная* (акцентированная) позиция). Мотив борьбы (даже возможного пора-

жения в этой борьбе) сменяется размышлениями о России: «Россия – женщина с героическим прошлым...», «...с разбитым лицом...», «Россия – невеста...» («Напиши мне, напиши») [4], которые вновь указывают на трагико-ироническое мироотношение и героя, и концепированного автора.

- «Встреча» – композиция представляет собой диалог между героем и ангелом (единственный пример «ролевой» лирики в альбоме). Вопрос, который задаёт герой ангелу и который является стержнем всего произведения, звучит так: «Расскажи мне, в чём смыслы войны, не молчи...» [4]. Ответ ангела таков: «Смыслы каждой войны скрыты в каждой игре» [4]. В данном контексте семантика лексемы «игра» такова: «преднамеренный ряд действий, поступков и т.п., преследующий определённую – обычно неблагоприятную цель; интриги, тайные замыслы [9]. Таким образом, «Встреча» заключает в себе пацифистский компонент, который является ключевым для всего творчества Ю. Шевчука – борца за мир и справедливость.

Субъектно-объектные отношения

Важными (структурообразующими) представляются нам субъектно-объектные отношения в альбоме: происходит деление композиций на такие фрагменты, где есть лирическое «мы» и где есть лирическое «я». Лирическое «мы» встречается в следующих песнях: «Напиши мне, напиши» («Наша борьба подошла к концу...») [4], «Новая Россия» («А мы наблюдаем, как в этой тоске вновь закаляется сталь...») [4], «Кризис» («А мы вышли все поля крестами да повисли на них...») [4], «Эй, ты, кто ты» («Назначены сроки, всё решено, / Выходим завтра...») [4], «Солнечный свет» («Мы поедем с первого дня рождения солнечный свет...») [4], «Родившимся этой ночью» («Наши замёрзшие лица / Белели в тумане и ждали...») [4], «Юго-Западный ветер» («Мы спали целую вечность, / Доверяя прогнозам погоды...») [4], «Свобода» («Ты нам рассказала, какого мы рода...») [4] – почти все данные композиции составляют сюжет истории «Гамлета XXI века» (кроме «За тобой пришли»), но автор использует лирическое «Мы», вместо лирического «Я», так как отождествляет себя и с главным героем, и со всем человечеством в целом, не обвиняя его, а принимая вместе с ним констатацию факта духовной бедности современного общества.

Лирическое «Я» присутствует лишь в нескольких композициях: в «лирических отступлениях» («Встреча» («Я держал его руку, я был рядом с ним...») [4] и «Проводник» («Что мне расскажет спящий / проводник?...») [4]) и в песнях «Когда ты была здесь» («Я помню эти цветы, танцевала твоя душа...») [4], «Песня о времени» («Реки впадают в эти кварталы / Где я стою и курю у окна...») [4], и «Пустота» («Ты вползаешь в меня – / Тянет в пропасть твоей реки...») [4] – в данных композициях представлено личностное переживание героем событий, сквозь которые «просвечивают» данности объективного мира.

Пространственно-временной континуум

Хронотоп в альбоме «Иначе» создан, на наш взгляд, следующим образом: основу пространственно-временного континуума составляют оппози-

ции «прошлое – настоящее – будущее» и «сегодня – завтра». В оппозиции «сегодня – завтра» важную роль играет граница между данными субстанциональными реалиями: «Чем станем мы завтра – ветром?...» («Родившимся этой ночью») [4], «Назначены сроки, всё решено, / Выходим завтра...» («Эй, ты, кто ты») [4], «И кто будет драться, если завтра война...» («Напиши мне, напиши») [4], «Посмертная маска последних минут пророчит крутой перелом...» («Новая Россия») [4], «Время разбрасывать камни прошло, / Время собирать голоса настало...» («Песня о времени») [4], «Завтра всё будет иначе...» («Юго-Западный ветер») [4]. Видимо, «будущее» для концептированного автора представляется как нечто неизвестное, другое, иной мир, но имеющий экзистенциальный характер.

Оппозиция «прошлое – настоящее» воспринимается автором с ностальгией и грустью: «И не было серых дней, когда ты была здесь...» («Когда ты была здесь») [4], «Россия – женщина с героическим прошлым / Немного светлым, немного пошлым – / В постели с настоящим, как вечность в бурьяне...» («Напиши мне, напиши») [4].

Оппозиция «день – ночь» присутствует в песнях: «Песня о свободе» («Серая ночь, в окнах дымит рассвет, / Солнце взойдёт, а может быть, больше нет...») [4], «Встреча» («А потом потемнело, а потом рассветло...») [4], «Эй, ты, кто ты» («...крик пирамид / В тишине ночной...») [4]. Понятие «ночь» становится современным состоянием мира и человека, а «день» (или «рассвет») – надежда на светлое будущее, которое, однако, предъявит жёсткие и справедливые претензии («Эта песня называется “За тобой пришли” ... О том, что ты не спрячешься от Будущего ни в какой норке, ни на каком диване... Будущее тебя найдет! ...», – таков автометапаратекст к песне «За тобой пришли», спетой на концерте в г. Эссен (Германия, 2013 г.) [3], что звучит как пророчество и проклятие одновременно).

В песне «Юго-Западный ветер» «настоящее» и «будущее» *представляются* как «зима» и «весна»: «Забыли дорогу к весне...», «Лёд отступает, а это значит / Мы будем видеться чаще, Мы будем встречаться чаще, / Взломают асфальт цветы...», «...Обглодал онемевшую кожу, / Вросшую в злые льды?...» («Юго-Западный ветер») [4]. Компонент оппозиции «весна» является более положительным для субъекта, нежели «зима» (как «смерть»); «весна» – возрождение духовного начала и в мире, и в отдельном человеке.

Визуальный элемент альбома

Важную роль в понимании концепции альбома «Иначе» играет также визуальный элемент альбома.

Видеоряд, специально созданный для концертной программы «Иначе», представляет собой «спектакль» о жизни главного героя цикла – Гамлета XXI века. Данные видеоролики способствуют лучшему пониманию и углублению трактовки песен альбома.

Например, в момент исполнения «Родившимся этой ночью» на огромном экране, расположенном позади музыкантов, различные символы СССР как бы «улетали» назад, рушились: видеоинсталляция ассоциируется с лирическим «Мы» песни – «жормом XXI века» [4] (то есть это XX век, который, в свою

очередь, ассоциируется с символами жизни советского человека (салют из советских значков, денег и марок; вырезки из советских плакатов)). В конце песни на экране возникает лицо Шевчука, которое постепенно трансформируется в лицо более молодого человека (лирического героя).

Далее этот человек фигурирует в видеорядах следующих композиций: «Солнечный свет» – меняет множество одежд (поиск своей натуры, своего «Я»), «Эй, ты, кто ты» – возглавляет группу людей, идущих вперёд («Назначены сроки, всё решено, / Выходим завтра...»), «Пустота» – герой бредёт по улице (мир показан глазами героя), «Кризис» – герой страдает, бьёт битой экран, «Новая Россия» – герой «ползёт» (как, собственно, и «новая Россия») сквозь улицы, города, поля, и выползает на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге полностью обнажённый (то есть очищенный, прозревший).

Видеоряды к другим песням также играют важную роль в структуре всего цикла. Например, при исполнении «Песни о свободе» на экране в начале песни изображается лёд, который впоследствии начинает таять (данный «лёд» – это души людей, которые скованы вне- и внутри себя).

Итак, на основе данного исследования можно сделать вывод о том, что альбом Ю. Шевчука «Иначе» представляет собой цикл, в котором композиционно организующую и семантически важную роль играет заглавие, заключающее в себе лейтмотив альбома. Благодаря изотопии, посредством которой автор выстраивает историю «Гамлета XXI века» – лирического героя рок-цикла, – также укрепляется сюжетно-композиционное единство цикла (альбома). Субъектно-объектные отношения выражают авторскую интенцию, что определяет пространственно-временной континуум текстов, который «позволяет воплотить авторскую концепцию бытия» [7, с. 100]. Визуальный элемент, являясь важным *знаком* общей семиосферы цикла, способствует более глубокому пониманию семантики всех компонентов альбома.

Литература

1. Архангел Гавриил [Электронный ресурс]: Электронная статья // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Архангел_Гавриил (дата обращения: 16.12.2016).

2. *Гарсиа-Роза Л. А.* Юго-западный ветер [Электронный ресурс] / Л. А. Гарсиа-Роза // Электронная библиотека RuLit. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/yugo-zapadnyj-veter-read-442608-48.html> (дата обращения 16.12.2016).

3. ДДТ – За тобой пришли (LiveinEssen) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=RTIKOijWlrw> (дата обращения: 16.12.2016).

4. ДДТ – Иначе / P.S. (2011) [Электронный ресурс]: Тексты песен / ДДТ // Farvater.net – Информационный рок-портал. – Режим доступа: http://farvater.net/publ/ddt/ddt_inache_ps_2011/33-1-0-716 (дата обращения 16.12.2016).

5. ДДТ – Когда ты была здесь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://reproduktor.net/ddt/kogda-ty-by-la-zdes/> (дата обращения: 16.12.2016).

6. ДДТ представляет Гамлета XXI века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://modernrock.ru/news/item-1309.html> (дата обращения: 16.12.2016).

7. Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научн. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 99–122.

8. Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия. Текст и контекст: Сб. научн. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 237-252.

9. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Текст] / Т. Ф. Ефремова. – М.: Издательство «Русский язык», 2000. – Т. 2. – 1084 с.

10. Иначе [Электронный ресурс]: Электронная статья // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Иначе> (дата обращения: 16.12.2016).

11. Козицкая Е. А. «Чужое» слово в поэтике русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научн. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – С. 55–62.

12. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы [Текст] / Б. О. Корман. – Ижевск: Удм. ун-т, 1992. – 179 с.

13. Лупал А. Юрий Шевчук: «Мне жалко и Медведева, и Путина. У них нет будущего» [Электронный ресурс] / А. Лупал // Metro: сайт. – Режим доступа: <http://www.metronews.ru/novosti/jurij-shevchuk-mne-zhalco-i-medvedeva-i-putina-u-nih-net-budushhego/>ТрoкiA---jdkL6ptTVFQg/ (дата обращения 16.12.2016).

14. Язык чисел [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yazik-chisel.org/publ/chislo-16/> (дата обращения: 16.12.2016).

УДК 821.161.1-192(Шклярский Э.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

В. А. КУРСКАЯ

Москва

ЦВЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДМУНДА ШКЛЯРСКОГО

Аннотация. В статье систематизированы цветообозначения, встречающиеся в текстах песен Эдмунда Шклярского, проанализированы особенности их употребления и роль в художественном мире поэта.

Ключевые слова: рок-поэзия, языковая картина мира, семантика цветообозначений, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Курская Вера Александровна, старший преподаватель Гуманитарного института Московского государственного университета путей сообщения императора Николая II (МИИТ).

Контакты: 127994, г. Москва, ул. Образцова, д. 9, veranfersky@mail.ru.

V. A. KURSKAYA

Moscow

COLOUR IN EDMUND SHKLYARSKY'S WORKS

Annotation. In this article colour terminology used in Edmund Shklyarsky's lyrics is being systematized, the peculiarity of their usage and role in poet's world are being analyzed.

Key words: rock-poetry, language picture of the world, colour terminology semantics, poetry.

About the author: Kurskaya Vera Aleksandrovna, the senior lecturer of the Department of Psychology, Sociology and State Administration, Institute of Humanities, Moscow State university of Railway Engineering.

Несмотря на популярность подобного рода литературоведческих исследований, цветовые концепты в творчестве лидера группы «Пикник» до настоящего времени не становились предметом исследования филологов-роковедов. В нашей статье мы постараемся ликвидировать этот пробел. Эта тема представляется особенно важной, так как Эдмунд Шклярский является также и художником, в том числе и автором обложек к альбомам группы «Пикник». Мы не считаем возможным анализировать цвета в поэтической картине мира автора в отрыве от цветовой гаммы его живописных и графических произведений, поэтому уделим внимание также и им.

Как художник, Шклярский часто использует определённые сочетания цветов в своих картинах: «охра + красно-коричневый + бледно-голубой» (типичный пример - обложка альбома «Харакири»), «бежевый + серо-зелёный»,

«бежевый + красно-коричневый + голубовато-серый», «голубой + жёлтый + голубовато-серый + красно-коричневый». Очень редко используются красный, фиолетовый (например, на обложке альбома «Чужестранец»), изумрудный (обложка альбома «Королевство кривых»), сине-фиолетовый и тёмно-синий (картина «Дочь Сфинкса»). Таким образом, если рассматривать отдельные живописные и графические произведения Шклярского, то их цветовая гамма ограничена, однако в целом цвета разнообразны.

Проанализируем употребление цветообозначений в текстах песен лидера группы «Пикник». Цветообозначения встречаются как в форме имен прилагательных (тёмный, светлый, яркий и т.д.), так и в форме имён существительных (утро перламутром красит небеса, зелень), глаголов (заалеть, причастие потемневший) и категорий состояния (светло в небесах). Выявленные цветообозначения мы систематизируем в соответствии со словарём терминов цвета русского языка Кульпиной [3], в котором цветообозначения сгруппированы в концепты по хроматическим категориям (объективно существующим цветовым группам). Внутри каждого концепта цветообозначения указаны по мере распространённости в общеупотребительном языке, а также с учётом перехода от более общего признака к более частному (например, вначале «красный», затем «рубиновый» как один из оттенков красного цвета). Мы также сосредоточим внимание на сферах денотации терминов и анализе их роли в текстах Эдмунда Шклярского.

Концепт белого и светлого цвета

Белый. Сфера денотации: Б. лепесток¹, стая (призраков), мел, стол, ветры («Завывают ветры Б.», «От Кореи до Карелии»), песок, холод («Мы дети Б. холода», «Итальянец»), листы («Нарисуй мне птиц на белых листах», «Адреналиновые песни»). Специфическое, мифологемное употребление зафиксировано применительно к Б. одеждам: «Кто-то в белом и с косой» (речь идёт о традиционном образе Смерти, так как далее в тексте песни говорится «Все мы гости в этом мире, / Пора домой!»), «И не каждый в Б. доктор» («Гиперболоид») - цвет использован как один из главных атрибутов определённой профессии, по которой и должны опознаваться её представители.

Светлый. Сфера денотации: С. грёзы, след, полдень, ангел («И светлый ангел над ним»). «Светло» может быть «в небесах» («Ночь») - речь идёт о дне, который противопоставлен ночи. Символическое употребление: «Светлого поймают, в саже изваляют» («Нигредо»). Отмечено также и употребление термина в устойчивом переносном значении: С. грусть («Прикосновение») [3].

Бледный. Сфера денотации: Б. пальцы, тени, улицы («Лишь влюблённому вампиру»), прохожие, «похожие на Б. святых» («Скользить по земле»).

Серебряный, серебристый. Сфера денотации: С. лотос, шарф (который сплетёт дождь, «Ещё один дождь»), луна («Луна отразится в пруду серебристой утопленницей», «Вот и я не иду до конца»). Специфическое употребление: «Веки витрин красит ночь серебром» («Когда прозрачный

¹ Здесь и далее тексты песен Эдмунда Шклярского цитируются по: [10].

свет») - ночью, в колдовское время, витрины превращаются в зеркала [4]. Есть и сложный для толкования образ загадочной Черной Женщины с С. волосами («С тех пор, как сгорели дома»).

Блестящий. Сфера денотации: Б. капли, куски (скафандров, которые рвёт Ихтиандр), диски (монет, «Деньги»). «Много вычурно-блестящих, / Он один лишь настоящий» - так показано противопоставление персонажа романа Достоевского «Идиот» окружающим его обывателям («Здесь живут дома-колодцы»).

Сверкающий: «Превращаются люди в мелочь, / В две сверкающие монеты» («Деньги»), ср. с употреблением синонимичного цветообозначения «блестящий» в песне «Здесь живут дома-колодцы».

Перламутровый. Сфера денотации: П. мантия Недобитого Романтика, а также «Утро перламутром красит небеса» («Русы косы, ноги босы»).

Прозрачный. Сфера денотации: П. родник («Караван»), двери, рука дождя, солнечный луч, прозрачнее льда стены домов («Танцующие на свечах»), «Всё прозрачнее наряд» Героини, соблазняющей Героя («Вплети меня в своё кружево»).

Яркий. Я. свет, цвет (крови).

Русый: характеристика внешности Героини в песне «Русы косы, ноги босы».

Концепт чёрного и тёмного цвета

Чёрный. Сфера денотации: плащ вампира («Ночь шуршит над головой, как вампира черный плащ», «Ночь»), тени в Ч. капюшонах, Ч. чулок, Ч. Женщина с серебряными волосами («С тех пор, как сгорели дома»), папуас (помощник художника, «Иероним»), танго «Ч. каракатица», флаг (демонического существа: «А летит не значит ангел, / Может быть под Ч. флагом», «Гиперболоид»). Специфическое употребление: Фиолетово-чёрный - загадочное существо из одноимённой песни, появляющееся после захода солнца, вступающее в сексуальные отношения с Героиней («Он лица беспокойный овал / Гладил бархатной чёрной рукою» - об эротическом смысле прикосновения рукой к лицу подробнее см. [7]).

Тёмный. Сфера денотации: Т. подъезды, угол, зал, леса, подворотни, улицы, комната, рука, потемневшие губы. Употребление в переносном смысле: «Вскроет всё дикое, тёмное», что таится в потаённой комнате души человека («Дом мой на двух ногах»). Символическое употребление: «Тёмного накажут, мелом лоб намажут» («Нигредо»).

Сумрачный: «Небо тонет в С. волнах» («Вдалеке от городов»).

Загорелый: «Это чёрный чулок на З. ноге» («Настоящие дни»).

Концепт красного цвета

Красный. Сфера денотации: К. кольцо фонаря, который ловит в свой круг Героиню, вышедшую на улицу ночью в поисках сексуальных приключений («Лицо») [7], К. рот, реки (крови), бант («Как будто флаг повяжешь К. бант», «Кем бы ты ни был»).

Рубиновый: «Сад в Р. лучах» («Шаман»).

Алый: «Заалет на губах рассвет» («Русы косы, ноги босы»).

Розовый: «Видит Р. рассвет прежде солнца самого» («Шаман»).

Концепт оранжевого цвета

Оранжевый: «Да, ты можешь отдать свою душу / О. демонам страсти / И смотреть, замирая, / Как она превращается в дым» («Твоё сердце должно быть моим») - душа Героини сгорает, следовательно, связанные с любовной страстью О. демоны имеют огненную природу, что очень характерно для творчества изучаемого автора [6].

Концепт жёлтого цвета

Жёлтый. Сфера денотации: Ж. птица (об осени), солнце ламп, хоровод осени: «Да что эта осень / Явилась без спросу / И Ж. ведёт хоровод» («Звезда Декаданс»). Отметим, что хоровод в текстах Шклярского является олицетворением течения жизни [8].

Золотой, золотистый. Сфера денотации: З. колесо (о солнце, «Пентакль»), ладони шамана («Шаман»), позолоченные руки («Этот мир не ждёт гостей»), «Солнце золотом мир красит» («Отучи же меня говорить»), кувшины З. (с зельем) («Упыри и вурдалаки сотоварищи его»).

Концепт зеленого цвета

Зеленый. Сфера денотации: З. (с заглавной буквы, о Купоросе, «Купорос Е»), ржавая зелень («В ржавую зелень / Солнце зашло», «Новозеландская песня»), З. кровь трав («Пентакль»).

Концепт голубого и синего цвета

Голубой. Сфера денотации: Г. даль, стекло витрины, россыпь иероглифов («Иероглиф»). Последний пример обращает на себя внимание, так как голубой цвет считался священным в древнем Египте [11], и с учётом интереса Шклярского к египетской теме (см. также песни «Египтянин», «Кровь, остынь») трактовка Иероглифа именно как египетского символа представляется вполне обоснованной. В песне «Золушка» фигурирует Голубой король - сниженный сказочный образ, по нашему мнению, получивший имя по цвету своей одежды.

Синий. Сфера денотации: С. озёра, небеса, высь, небосвод («Иней холодным и С. раскрашивает небосвод», «Звезда Декаданс»), асфальт, мох, травы, глаза («Глаза С. фосфором горят», «До Содома далеко»).

Лазурный: Л. небо, лазурь рек.

Концепт фиолетового цвета

Фиолетовый: «Это я, фиолетово-чёрный» («Фиолетово-чёрный») - демоническое существо (см. выше комментарии к концепту черного цвета).

Концепт коричневого цвета

Ржавый: Р. зелень («Новозеландская песня»).

Концепт серого цвета

Серый. Сфера денотации: С. тени, дворы, асфальт, плащ («Когда С. Асфальт / Повелитель дорог / Здесь под С. Плащом / Свой лелеет порок», «Когда призрачный свет...»), пальто («Это ждущие свет / Люди в С. пальто», «Настоящие дни»).

Пепельный. Сфера денотации: П. грим («Так и быть я сотру с тебя П. грим» - о тени, «Вот и тень моя...»), ночь («Глаза очерчены углём»).

Последнее словоупотребление несколько отличается от традиционного, так как ночь обычно связывается с концептом чёрного/тёмного цвета [3, 12]. Концепт серого/пепельного обычно связывается с пасмурным небом [3], облаками и сумерками [12], а в данном случае может быть связан с белыми ночами, характерными для Санкт-Петербурга, родного города Э. Шклярского. П. грим перекликается с одним из встречающихся в русской литературе употреблений этого термина для обозначения цвета побледневшего лица [12].

Концепт мутного, неясного цвета

Туманный: «Взгляд Т. пьёт нирвану». Применительно к глазам, взгляду это цветообозначение указывает на потерю прозрачности [12].

Концепт пёстрого, многоцветного

Разноцветный: Р. хоровод (хоровод жизни, «Хоровод» [8]), заплаты («От Кореи до Карелии»).

Цветной: Ц. фонари («Фонарей Ц. искры хлынут», «Лихорадка»).

Пёстрый: заплаты (у Золушки), П. птица сомнений («Твое сердце должно быть моим»).

Концепт пёстрого в русской языковой картине мира традиционно связан с силами зла [3]. В творчестве Шклярского он также имеет отрицательную коннотацию, пусть даже и слабо выраженную: хоровод жизни, в котором Герой не участвует, так как ему коллективные пляски чужды [8], птица сомнений.

Для наглядности отразим частотность цветообозначений, зафиксированных нами в текстах Э. Шклярского, в таблице 1. Концепты перечисляются от наиболее распространенных к наиболее редким.

Таблица 1

| Концепт цвета | Цветообозначения и частотность их употребления | Частотность употребления в целом по концепту |
|-----------------|--|--|
| Белый и светлый | Белый (13), светлый (7), прозрачный (6), серебряный (5), бледный (4), блестящий (4), яркий (3), перламутровый (2), сверкающий (1), русский (1) | 46 |
| Чёрный и тёмный | Тёмный (12), чёрный (8), сумрачный (1), загорелый (1) | 22 |
| Синий и голубой | Синий (8), голубой (5), лазурный (2) | 15 |
| Жёлтый | Золотой, позолоченный (5), жёлтый (3) | 8 |
| Красный | Красный (4), рубиновый (1), алый (1), розовый (1) | 7 |

| | | |
|------------|--|---|
| Серый | Серый (5), пепельный (2) | 7 |
| Пёстрый | Пёстрый (2), разноцветный (2), цветной (1) | 5 |
| Зелёный | Зелёный, зелень (3) | 3 |
| Коричневый | Ржавый (1) | 1 |
| Оранжевый | Оранжевый (1) | 1 |
| Фиолетовый | Фиолетово-чёрный (1) | 1 |
| Мутный | Туманный (1) | 1 |

Систематизация цветообозначений, используемых Шклярским в его поэзии, позволила выявить следующие закономерности: цветовая гамма в картине мира поэта очень богата, в его текстах употреблено 34 цветообозначения, которые можно сгруппировать в 12 концептов. Частотность употребления их неодинакова: чаще всего употребляются термины «белый» (13), «тёмный» (12), «чёрный» и «синий» (по 8). Наиболее частотными являются цветообозначения, относящиеся к концептам чёрного/тёмного, белого/светлого и синего/голубого.

В языковой картине мира изучаемого поэта присутствуют, хотя и ограниченно, концепты оранжевого и фиолетового цветов. Для русскоязычной картины мира это, если так можно выразиться, проблемные цвета. В средней полосе России нет естественных объектов выраженного оранжевого цвета (животных с шерстью оранжевой окраски принято называть рыжими), равно как и фиолетового - в случае с последним сложность также и в том, что человеческий глаз недостаточно хорошо различает некоторые его оттенки, смешивая их с тёмно-синим [1, 3]. В качестве подтверждения тому можно вспомнить, в частности, обозначение баклажанов в южно-русском диалекте - «синенькие», хотя они скорее, по нашему мнению, «фиолетовенькие». При проведении опросов на эталонные цветообозначения значительное число русскоязычных респондентов не дают никаких ассоциаций-эталонов для оранжевого и фиолетового цветов. В отношении других хроматических категорий такое наблюдается лишь в виде исключения [1].

Практически все цветообозначения имеют простую форму, сложный оттенок упомянут лишь единожды - «ржавая зелень» (коричневатозелёный цвет пожухлой травы). Анализ приведённых терминов цвета позволяет увидеть, что в большинстве случаев имеет место использование их буквального значения, или хроматической характеристики: озёра, реки, небеса синие или лазурные, подворотни тёмные, асфальт серый и т.д. Переносные (светлая грусть) и символические (тёмного накажут, светлого поймают) значения отмечены достаточно редко. Таким образом, цвет в художественном мире Эдмунда Шклярского призван создавать прежде всего естественный визуальный образ, лаконичный по цветовой гамме, как и его живописные и графические произведения.

В большинстве случаев термины цвета относятся к объектам окружающего Героя мира (серые дворы, красное кольцо фонаря, прозрачный родник), реже они имеют отношение к портрету Героя (перламутровая мантия Недобитого Романтика), Героини (чёрный чулок на загорелой ноге), общему описанию обывателей (вычурно-блестящие) и сверхъестественных существ (светлый ангел, серые тени). В цветовых концептах, используемых автором для описания пейзажа, кроме белого и чёрного наиболее значимы синий и голубой - цвета ясного неба и водоёмов. Зелёный в пейзаже практически не используется: из трёх отмеченных случаев употребления этот термин один раз относится к Купоросу и ещё один раз употреблен в составе сложного цветообозначения «ржавая зелень». Такая цветовая гамма перекликается и с произведениями изобразительного искусства Шклярского: в них почти нет зелёного цвета (больше всего зелени в подвале, изображенном на обложке альбома «Королевство кривых» - важно, что это интерьер, а не пейзаж), фантастические пейзажи похожи на совершенно голую каменистую пустыню, при этом много голубого неба.

Для нашей темы также представляется важным мотив изменения цвета, трижды зафиксированный в текстах песен Эдмунда Шклярского:

Ты вошёл не в ту дверь, перепутав цвета,
И теперь, и теперь всё как будто не так.
(«Немое кино»)

Отречение от рук и ног,
С высоты некуда упасть.
Пробуждение с криком огня,
Неродившись, исчезнуть - да.
Свершилось, кожа меняет цвет,
И лёд до последней капли раздет,
А я не спешу начать,
Пока вода не стала стеклом.
(«С высоты некуда упасть»)

Всё как будто не так,
И открытое - заперто.
Перепутала, видно, цвета
Свои радуга
(«Сердце бьётся на три четверти»)

Отметим, что изменение цвета во всех трёх текстах связывается с глобальным изменением окружающей обстановки, причём возможно, что не только её внешней стороны, но и внутренней сути всего происходящего («Всё не так»).

Подведём итоги. Особенности употребления цветообозначений в текстах песен лидера группы «Пикник» перекликаются с особенностями цветовой гаммы его живописных и графических произведений. Мир Шкляр-

ского-поэта и мир Шклярского-художника отражают друг друга. В них (наверное, уместно сказать «в нём») цвет используется прежде всего для создания лаконичных визуальных образов. Несмотря на редкое употребление цветообозначений в символическом и переносном смысле, цвет у Эдмунда Шклярского - не просто хроматическая характеристика персонажей и объектов, а видимое отражение их сущности.

Литература

1. *Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С.* Цвет и названия цвета в русском языке [Текст] / А. П. Василевич, С. Н. Кузнецова, С. С. Мищенко - М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 216 с.
2. *Воробьева Е. С., Сидорова А. П.* «Кончается праздник»: к проблеме карнавного действия в творчестве группы «Пикник» [Текст] / Е. С. Воробьева, А. П. Сидорова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Екатеринбург, Тверь, 2011. - Вып. 12. - С. 139-147.
3. *Кульпина В. Г.* Система цветообозначений русского языка в историческом освещении [Текст] / В. Г. Кульпина // Наименования цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ / отв. ред. А. П. Василевич. - М.: КомКнига, 2007. - С. 126-184.
4. *Курская В. А.* Зеркало в художественном мире Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Екатеринбург, Тверь, 2013. - Вып. 14. - С. 202-208.
5. *Курская В. А.* «Мир как будто надвое расколот»: предварительные замечания по поводу дуализма художественного мира Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Екатеринбург, Тверь, 2014. - Вып. 15. - С. 186-191.
6. *Курская В. А.* Образ огня в поэзии Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Екатеринбург, Тверь, 2008. - Вып. 10. - С. 191-197.
7. *Курская В. А.* Особенности женских образов и любовный конфликт в рок-поэзии Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Екатеринбург, Тверь, 2011. - Вып. 12. - С. 147-155.
8. *Курская В. А.* «Ты в плену босоногого танца»: танцевальные мотивы в поэзии Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русский рок: Время назад: Сборник материалов семинара / отв. ред. Ю. В. Доманский. - М.: Государственный музей современной истории России, 2016. - С. 26-28.
9. *Ле Гофф Ж.* Герои и чудеса Средних веков [Текст] / Ж. Ле Гофф - М.: Текст, 2011. – 22 [4] с.
10. Официальный сайт группы «Пикник» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://piknik.info/albums> (дата обращения: 15.01.2017).
11. *Фоли Дж.* Энциклопедия знаков и символов [Текст] / Дж. Фоли - М.: Вече, АСТ, 1996. – 432 с.
12. *Харченко В. К.* Словарь цвета: реальное, потенциальное, авторское: свыше 4000 слов в 8000 контекстов [Текст] / В. К. Харченко - М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2009. – 532 с.

УДК 821.161.1-192(Чистяков Ф.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

З. Г. ХАРИТОНОВА

Казань

**ПЕСНЯ Ф. ЧИСТЯКОВА «КОШКА И ЧЕЛОВЕК»
КАК ПРИМЕР ЛИТЕРАТУРНОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ
В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ**

Аннотация. В статье рассматривается феномен саморефлексии в русской рок-поэзии на примере песен Ф. Чистякова «Человек и кошка» и «Кошка и человек». На данном материале делается вывод о том, что саморефлексия может выступать средством пародирования наоборот, когда тексту, содержащему явно комические элементы, противопоставлен более философски сложный. От бытовой проблематики осуществляется переход к бытийственной, что может отражать усложнение авторского мировидения с течением жизни.

Ключевые слова: русская рок-поэзия, саморефлексия, пародии, поэтическое творчество.

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

Контакты: 420008, Казань, ул. Кремлёвская, 18; ukuonna@yandex.ru.

Z. G. KHARITONOVA

Kazan

**THE SONG «A MAN AND A CAT» BY F. CHISTYAKOV
AS THE EXAMPLE OF LITERARY SELF-REFLECTION
IN RUSSIAN ROCK-POETRY**

Abstract. In the article is examined the phenomenon of self-reflection in Russian rock-poetry by example of songs «Man and cat» and «Cat and man» by F. Chistyakov. It is concluded that self-reflection can be the means of parody vice-versa when a philosophically more complicated text opposes to a text containing parody elements. The transfer from everyday range of problems to existence questions is brought out. That can reflect the complexification of the author's world-view during his life.

Key words: Russian rock-poetry, self-reflection, parodies, poetry.

About the author: Kharitonova Zinaida Grigorievna, PhD of Philological Science, Associate Professor of Kazan federal university, Department of the Humanities, Preparatory faculty for foreign students.

С точки зрения психологии, одной из особенностей сознания современного человека является стремление к саморефлексии. По мнению Н. Г. Макаровой, «за последние десятилетия вопрос самости стоит очень остро и в силу потери личностной индивидуальности в условиях современности человеку необходимо стремиться к собственному познанию, самораскрытию и самоопределению. Подобные процессы протекать без помощи саморефлексии не способны» [3, с. 2]. Несмотря на то, что понятие «саморефлексия» во многом близко рефлексии, оно имеет и важные отличия. В. Кувакин так разграничивает эти два понятия: «Саморефлексия – отражение человеком с помощью своей психики самого себя в разных аспектах. Часто используется как синоним рефлексии, но следует учитывать, что рефлексия – понятие более общее, означает отражение не только себя, но и ситуации, в которой находишься, других людей и т.д.» [2].

Интересно, что мнение психологов относительно потребности именно современных людей в саморефлексии расходится с точкой зрения литературоведов. О. Ю. Анцифёрова пишет: «Саморефлексия как необходимый фактор бытования литературы зародилась вместе с литературой» [1], то есть потребность в ней, пусть и через посредство текстов, существует очень давно. По мнению исследовательницы, саморефлексия в литературе может приобретать различные формы: во-первых, воплощаться во всякого рода автокомментариях (паратекстуальные формы саморефлексии), во-вторых, реализовываться через автопародии, в-третьих, являться эволюцией в сознании автора того или иного текста, зафиксированного в разных редакциях или разножанровых версиях, в-четвёртых, отражаться в эпистолярном наследии, и, наконец, найти своё отражение в текстах, не предназначенных для читателя (записные книжки, наброски, дневники).

Если принимать саморефлексию как характерную особенность художественной литературы в целом, это означает, что её образцы могут быть обнаружены в каждую эпоху, в различных родах и жанрах произведений. Таким образом, она, конечно же, должна была проявить себя и в рок-поэзии. В данной статье мы рассмотрим частный случай саморефлексии в русском роке на примере творчества Фёдора Чистякова.

Одной из новых песен этого автора является «Кошка и человек». Само это название по зеркальному принципу отсылает слушателей к его же классической песне под названием «Человек и кошка», написанной в 1991 году. На неё существует наполовину мультипликационный клип, кроме того, песня вошла в саундтреки к фильму «Стиляги» и кинопародии на трилогию «Властелин колец» «Братва и кольцо» в переводе Гоблина. Из этого видно, что песня «Человек и кошка» хорошо известна в русскоязычном пространстве и даже, можно сказать, любима народом. В этой связи закономерно возникает вопрос, что же могло побудить Ф. Чистякова через много лет обратиться к своему хорошо известному сюжету?

Вначале стоит оговориться, что в данном случае мы встречаемся с саморефлексией, осуществляемой через текст, относящийся к собственно

художественной литературе. В этой связи, если говорить о типах саморефлексии, то здесь мы можем иметь дело только со вторым или третьим из них: с автопародией или эволюцией уже существующего текста, реализующейся в разножанровых вариантах.

Отметим, что пародирование предполагает трактовку исходного текста с использованием категории комического. Цель пародии – создание у реципиента комического эффекта за счёт повторения хорошо известного произведения в специально изменённой форме. Таким образом, предполагается, что исходный текст является произведением, лишённым ярких комических черт. Обратимся к текстам обеих песен и посмотрим, имеет ли здесь место пародия или же перед нами эволюция текста.

Первое, что обращает на себя внимание – это зеркальность названий песен. Однако данная особенность не является характерной чертой одних лишь заглавий. В тексте второй песни встречается инверсия выражения из первой. Сравним: «И отступит печаль, Загорится звезда» [4] (второй текст). «И печаль отступит, и тоска пройдёт» [5] (первый текст). Также здесь обнаруживаются и своеобразные инверсии наоборот, когда в исходном тексте наблюдалась перестановка слов, тогда как в новом обнаруживается правильный синтаксический порядок. В песне «Человек и кошка» «Вместо неба синего серый потолок», «Но не слышат стены...», тогда как в «Кошка и человек» «Вместо синего неба / Убегает за горизонт потолок», «Эти стены не слышат...». Такое обилие различных перестановок слов может сигнализировать о том, что вторая песня должна полностью перевернуть с ног на голову идею первого произведения.

При этом нужно заметить, что исходная пространственная точка обоих текстов практически одинакова. В первой песне: «Человек и кошка плачут у окошка, / Серый дождик каплет прямо на стекло. / К человеку с кошкой едет неотложка, / Человеку бедному мозг большой светло...». Во второй: «Кошка и человек / У окошка сидят, / За окошком дождь / День и ночь напролёт. / Кошка и человек / Безнадёжно грустят, / Помощь доктора ждут, / Верят, доктор спасёт». В первом тексте выдержан более лёгкий, беззаботный тон, создаваемый посредством разговорных форм слов «дождик», «каплет», «неотложка». Лёгкости способствует и более чёткий ритм, создаваемый при помощи традиционной перекрёстной рифмовки с чередованием мужских и женских рифм.

Во втором же тексте рифма подчас почти незаметна, так как рифмуются не все, а лишь некоторые стихи, причём не в рамках одного четверостишия, а в первом и втором, третьем и четвёртом и так далее. Этот сложный ритмический рисунок создаёт ощущение протяжённости, длительности, того, что ситуация затянута. Это же заметно и на лексическом уровне. Во втором тексте дождик уже назван дождём и подчёркивается его бесконечность – «день и ночь напролёт», благодаря чему становится понятна безнадёжная грусть кошки и человека. Пейзаж второй песни местами выглядит почти что апокалипсическим, формирующим обстоятельства, из которых нет выхода: «Солнце жарит нещадно / Эту больную долину, /

Идут за дождями дожди, / За бедою беда». Элементы интерьера тоже подчёркивают ощущение бесконечности и безвыходности: «Вместо синего неба убегает за горизонт потолок». Кроме того, из первой строфы второго текста можно заключить лишь, что герои ждут доктора, верят в спасение, но будет ли оно, станет известно позднее. В первой же ситуации уже точно известно, что «к человеку с кошкой едет неотложка».

В этой связи вполне закономерно, что образ доктора, как человека, могущего теоретически дать спасение от тоски и грусти, занимает в обеих песнях весьма значительное место. В первом случае повествование о докторе поставлено в припев, то есть повторяется рефреном, а следовательно, несёт на себе особую смысловую нагрузку. Поскольку припевом песня завершается, то и последние слова, которые мы слышим, – это именно слова о докторе: «Доктор едет, едет сквозь снежную равнину. / Порошок целебный людям он везёт. / Человек и кошка порошок тот примут, и печаль отступит, и тоска пройдёт». Это даёт слушателям надежду на то, что человек и кошка вскоре будут спасены. Как легко можно заметить, на первый взгляд, доктор выглядит здесь как самоотверженный герой, мчащийся в холод на помощь страдающим.

Образ доктора во второй песне выглядит намного менее привлекательно. Во-первых, сам он уже не везёт больным лекарства, а посылает кошку и человека в аптеку. Это означает, что они не получают быстрого исцеления. Во-вторых, его медицинские умения вообще ставятся под сомнение. Автор перефразирует общеизвестное грубое разговорное выражение, показывающее нежелание или неумение человека делать что-то хорошо: «Как всегда, через кишечник сердце он будет лечить». Наконец, важно и то, что в итоге он так и не добирается к кошке и человеку, а сам съедает порошок. Таким образом, судьба больных становится ему безразличной, а ведь в отличие от первой песни, здесь его помощь требуется не только двоим: «Доктор где-то там едет в эту больную долину...».

Однако нельзя сказать, что доктор из первой песни прямолинейно противопоставлен доктору из второй как положительный персонаж отрицательному. Следует разобраться, какую именно помощь он предлагает: «Порошок целебный людям он везёт. / Человек и кошка порошок тот примут, и печаль отступит и тоска пройдёт». Здесь мы можем заметить, что порошок достаточно явно ассоциируется у слушателей с наркотическим средством – это не таблетки и не микстура и т.п. Хотя наркотики существуют и в форме таблеток, но всё же чаще всего в представлении обывателей это или инъекция или порошок.

Принятие порошка должно обеспечить заглавным персонажам избавление от тоски и печали, причём печаль отступит, а не исчезнет совсем. Чем болен человек? Мы знаем лишь, что ему «мозг больной свело», то есть порошок – это средство, действующее именно на сознание.

Как нам уже известно, в песне «Кошка и человек» доктор так и не приезжает к пациентам. Однако именно это помогает персонажам найти выход из сложившейся ситуации: «Кошка и человек свой взор однажды подни-

мут, / И отступит печаль, / Загорится звезда». Более того, размыкается пространство квартиры, из которого в первой песне выхода не намечается:

Вместо белой кареты
Дайте белых коней,
А про стены, трубы и вены
Много ли радости петь.

Эти стены не слышат
И в них сердце не дышит,
Бегают мыши по съехавшей крыше.
Себя хватит жалеть!

И отходит тоска,
Раздвигаются льдины
И на выжженном пепле
Снова розы цветут.

Кошка и человек
Распрямяются спины,
Распрямяются плечи,
Крылья растут.

В первом тексте мотив полёта также присутствует, но это полёт лишь во сне: «Человек и кошка дни с трудом считают, / Вместо неба синего серый потолок. / Человек и кошка по ночам летают, / Только сон невещий крыльев не даёт».

Несмотря на то, что во втором тексте тоска тоже всего лишь отходит, а печаль отступает, но персонажи сами понимают, как бороться с ними, поднимая свой взор к небу, на котором загорится звезда. Таким образом, они как бы выходят за рамки быта, который вызывает печаль и тоску, в мир природы, чего-то вечного. С природой и связано ощущение полёта, свободы. Интересно, что во втором тексте в целом пейзажных образов гораздо больше, чем в первом. Это не только дождь и снег, но и солнце, лёд, розы.

Важно, что мир природы оживает и возрождается только тогда, когда кошка и человек перестают себя жалеть. Их душевное воскрешение оказывается способным преобразить и окружающий ландшафт. Здесь мы видим ту взаимосвязь, которая существует в мире между отдельными его элементами. Это не только взаимосвязь, но и взаимовлияние. Мир, в котором существуют кошка и человек, заметно усложняется, расширяется в пространственном и смысловом отношении.

Мы можем прийти к выводу, что два текста соотносятся друг с другом как пародия наоборот. Комическому тексту противопоставляется более сложное в философском плане продолжение или альтернативная редакция. Так или иначе, мир, в котором существуют персонажи, становится более многомерным. Это вполне понятно и логично – с годами чаще всего ус-

ложняется восприятие жизни человеком, что отражается и в эволюции творчества. Фёдор Чистяков в данном случае не является исключением.

Литература

1. *Анцыфёрова О. Ю.* Творчество Генри Джеймса: проблема литературной саморефлексии [Электронный ресурс]: Электронная диссертация / О. Ю. Анцыфёрова // Российская библиотека диссертаций. – Режим доступа: <http://www.dissertation.ru/avtoreferats6/ir50.htm> (дата обращения: 05.10.2016).

2. *Кувакин В.* Саморефлексия [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. Кувакин // Глубинная психология. учения и методики. – Режим доступа: <http://www.psyoffice.ru/slovar-s5.htm> (дата обращения: 05.10.2016).

3. *Макарова Н. Г.* Теоретический аспект саморефлексии личности [Электронный ресурс]: Электронная статья / Н. Г. Макарова // Электронный научный журнал «Априори». Сер. Гуманитарные науки. – 2013. – №1. – С. 1–6. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fwww.apriori-journal.ru%2Fserial%2F1-2013%2FMakarova.pdf&name=Makarova.pdf&lang=ru&c=587600c27d96&page=6> (дата обращения: 13.09.2016).

4. *Чистяков Ф.* Кошка и человек [Электронный ресурс]: Текст / Ф. Чистяков // Тексты песен. – Режим доступа: <http://song5.ru/> (дата обращения: 13.09.2016).

5. *Чистяков Ф.* Человек и кошка [Электронный ресурс]: Текст / Ф. Чистяков // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/KSP/nolx.txt> (дата обращения: 13.09.2016).

УДК 821.161.1-1926785.161
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-45+ЩЗ18.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Т. С. КОЖЕВНИКОВА

Карабаш

БЫТИЙНАЯ ТЕМАТИКА В АЛЬБОМЕ «КЛЮЧ К ШИФРУ» ГРУППЫ «СПЛИН»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения бытийной тематики в альбоме группы «Сплин» «Ключ к шифру». На материале песен Александра Васильева изучается мифотворчество в современной русской рок-поэзии. Основными мифологическими мотивами для автора/героя данных песен становятся природная цикличность, путешествие и поиск дома и Бога.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, рок-группы, рок-музыка, мифотворчество, мифологические мотивы, духовное путешествие, рок-альбомы.

Сведения об авторе: Кожевникова Татьяна Сергеевна, кандидат филологических наук, руководитель Карабашского местного исполкома партии «Единая Россия».

Контакты: 456143, Челябинская область, г. Карабаш, ул. Metallургов, д. 3; maneki_neko86@mail.ru.

T. S. KOZHEVNIKOVA

Karabash

EXISTENTIAL THEMES IN THE ALBUM OF GROUP «SPLEEN» «THE KEY TO THE CODE»

Abstract. In the article peculiarities of realization of existential themes in the album of group «Spleen» «The Key to the code». The myth-making in modern Russian rock-poetry studies on the material of the songs of Alexander Vasiliev. The natural cyclical, the journey and the search home and God become the main mythological motives for the author/hero of these songs.

Key words: Russian rock, rock-poetry, rock bands, rock music, mythmaking, mythological motifs, the spiritual journey, rock albums.

About the author: Kozhevnikova Tat'yana Sergeevna, PhD of Philological Science, Head of the local executive committee of the party «United Russia» in Karabash.

Характерной чертой творчества многих отечественных рок-поэтов было и остаётся мифотворчество как попытка духовного исследования с виду вполне понятного, но вечно ускользающего от окончательного постижения человеческого бытия. Мифотворчество органично переплетается с присущим року жизнетворчеством, благодаря чему содержание песенного текста, актуально

насыщается реалиями современности, но в то же время текст приобретает вневременное звучание.

Возрождение мифа в литературе XX века Е. М. Мелетинский напрямую связывает с поиском общечеловеческих метафизических начал. По словам учёного, «мифология в силу своей исконной символичности оказалась <...> удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса» [5, с. 9].

Русская рок-поэзия использует миф фактически с той же целью, от себя добавляя «проживание» автором мифологизируемых ситуаций на собственном опыте. Это, в свою очередь, делает рок-миф не отстранённым от слушателя/читателя иносказанием, а живой и искренней историей, которая творится здесь и сейчас. Как отмечает исследователь русской рок-поэзии В. А. Гавриков, миф в первоначальном смысле представляет собой «сакральную историю, отражающую высшую действительность» [2, с. 23].

Мифологические мотивы странствия, инициации, самопознания, героя, поиска родственной души/дома, преодоления пространства/времени характерны, пожалуй, для всех периодов творчества Александра Васильева, автора песен группы «Сплин».

Иди через лес,
Или через ягоды, сосновые иголки
К радуге на сердце.
Я пойду за тобой, я буду искать тебя всюду
До самой до смерти.

«Иди через лес» («Коллекционер оружия», 1996) [1, с. 43]

Ты уводишь меня в мир подземных ходов,
Коридоров, зеркал, тупиков, поворотов,
Мостов, лабиринтов, висячих садов,
Улиц древнего города, <...>
Ты уводишь меня в мир, где я – это я,
И не действует больше закон притяжения.
«Лабиринт» («РХС», 2004) [1, с. 176]

Стилистика песен «Сплина» менялась от фолк-рока до психоделики, от гранжа до альтернативы, но основное развитие тематики сохранилось, дойдя в наши дни до создания отчетливого авторского мифа. Стоит отметить, что автор всё больше тяготеет к устойчивым образам-символам (что, к примеру, характерно для рок-поэзии Виктора Цоя): зима, ночь, дом, храм, звезда. По словам А. В. Ярковой, в песнях «присутствуют два слоя образов – социально-актуальный (образ современности) и мифологический» в связи с тем, что «автор <...> устремлён к бытийным проблемам, связанным с коренными основами человеческой жизни», и поэтому «свои размышления» облекает «в предельно простые слова» [10, с. 112].

Альбомы группы «Сплин» последнего десятилетия всё больше тяготеют к символизму, бытийным загадкам и космической одиссее. Основные моменты бытийной тематики рок-поэзии А. Васильева нашли свое отчетливое воплощение в альбоме «Ключ к шифру» 2016 года.

Для начала обратимся к концепции данного альбома как синтетической художественной единицы. Альбом «Ключ к шифру» построен в виде переписки на айфоне в приложении WhatsApp. Вечные темы, поднимаемые в песенных текстах, органично соседствуют с технологиями мобильной связи. «По сути, это псалмы, загнанные в оболочку современного айфона и прекрасно там себя чувствующие», - справедливо отмечает музыкальный журналист Денис Ступников [9].

Можно сказать, что мотив использования средств мобильной связи в ряде песенных текстов альбома символично выполняет связующую функцию как между героями песен, так и между миром горним и миром дольным:

– установление контакта с семьей и домом:

Пишу тебе, что я лечу домой,
Что скоро расставания долой.
Пишу, куда красный светофор.
Пишу, пока не кончится айфон. («Храм») [7]

– установление контакта с Богом:

Господи, позвони мне хоть раз на сотовый,
Чтобы я убедился, что ты в сети. («Череп и кости») [7]

В песне «Реквием» смерть матери автора/героя также выражена через мотив невозможности установления телефонной связи:

Мама больше не позвонит.
Я не жду звонка. [7]

Мотивы установления и отсутствия связи являются важным звеном в содержательной концепции альбома на разных уровнях восприятия. Мобильные телефоны настолько прочно вошли в современный быт, что без них сложно представить общение между людьми. Если человек «не в сети», он буквально «исчезает» из реальности. Если у ребёнка отключён телефон, разве это не вызывает у родителей невольное чувство тревоги?

Но для человека важны и другие формы связи с различными элементами мироздания: связь времен, взаимосвязь человеческой жизни и природных циклов, связь с домом, связь с Творцом и запредельной, незримой стороной бытия.

Благодаря установлению этих связей человек выстраивает в своём сознании космос, противоположный хаосу разрозненности, потерянности. Не зря в песенных текстах альбома часто встречаются отсылки к античной

литературе и мифологии, для которых идея становления Космоса из Хаоса является одной из центральных. Но обрести эти связи можно только путём непосредственного постижения жизни, духовной «одиссеи», которая даёт-ся человеку непросто.

Не случайно героем песни «Окраины» – одной из самых сильных в альбоме, – становится обыватель, живущий «готовой» жизнью, навеянной поп-культурой и масс-медиа:

Пока ты жрёшь свой бифштекс и картошку с луком,
Запиваешь пивком и дымишь окурком,
Тупишь в телевизор, где место одним придуркам,
Смеющимся их идиотским шуткам,
От которых на сердце тоска и скука!

Этот антигерой подсознательно ощущает ущербность своей жизни, но не движется «от окраины к центру», чтобы обрести необходимое познание. Песня построена в духе древнегреческого дидактического эпоса, поучения от лица автора-наставника, который указывает герою на его недостатки и даже делает определённые неутешительные выводы о его будущем, если тот не свернет с шаблонного пути. Самое страшное в «нехорошем» варианте будущего – отсутствие любви и дома:

Сейчас я тебе расскажу по пунктам –
Тебя покинет Амур со стрелой и луком.
Твоя невеста сбежит в день свадьбы, сука,
С тем, кого ты считал своим лучшим другом! <...>

Не имея дома – не проникнешься его духом.
Не имея жены – не услышишь, что она шепчет в ухо.
Не имея детей – ничего не расскажешь внукам.

Автор-наставник выполняет функцию пророка. Он и подобные ему (в припеве употребляется местоимение «мы»), осознавая непредсказуемость и непостоянство жизни («мы не знаем, что жизнь приготовит нам завтра»), отправляется в духовное путешествие от «окраины к центру, чтобы вдохнуть красоты и уйти на другие окраины» – для того, чтобы вдохновить и их обитателей, в том числе и героя песни, на этот путь, на котором

Попутки нет. Доберёмся сами!
Если будешь жив – выбирайся с нами.
Встретимся дома, под образами. («Окраины») [7]

Хронотоп ряда песен альбома выражен мотивами перерождения, предвкушения новой жизни. Время действия этих песен – ночь и осень/зима, пространство – сновидения и дорога/путешествие. Причём автор избегает излишней драматизации этих мотивов. В жизненном цикле

сон, зима, смерть являются периодом скрытого возрождения, отдыха природы, необходимым этапом пути. Сумрак оказывается оборотной стороной света. Эта древняя цепочка связей непрерывна.

Он вернулся из краёв к себе домой
Темной ночью и морозною зимой. («Медный грош») [7]

Кит приходил ночами из океана.
Мы познакомились с ним, каждую ночь болтали. («Кит») [7]

И все умолкли голоса,
И закрываются глаза,
Все спят, и даже солнце
Ночью тоже спит.

Над нами кружит ангел наш,
Нам всем мерещится мираж.
Одни пески кругом
И тень от пирамид. («Пирамиды») [7]

Всё происходит в тёмном городе зимой.
Два человека возвращаются домой. («День за днём») [7]

В его мире «тихо день за днём всё идёт путём». И тот, кто не боится идти сквозь темноту, проходит испытание и обретает любовь, покой, свет:

И будет отдых кораблю на якорях,
И будет солнце в наших пасмурных краях,
И будет вкусен хлеб и будет полон дом,
И будет сладок дым и будет сладок ром.
И вдруг во тьме вот так, когда совсем не ждал,
Вдруг отыскалась та, кого я так искал.

Лирических героев песни «День за днём» невозможно не сравнить с булгаковскими Мастером и Маргаритой, которые в финале романа оказываются за пределами земного бытия. Для материального мира они умирают, для вечности – возрождаются:

И нас уже не отражают зеркала.
Мы исчезаем в этом сумраке ночном
И не жалеем, в общем, больше ни о чём. («День за днём») [7]

Подобно Мастеру, лирический герой А. Васильева переосмысливает в своём «романе в песнях» тему Бога. Герой хочет узреть и услышать *человека* Творца, а не строгий образ из религиозных канонов. Его молитва – это простые, но максимально искренние слова, это отчаянный монолог современного человека, живущего в постоянной суете и оттого теряющего связь с под-

линными корнями бытия. Ему нужен Бог, с которым можно поговорить, который услышит и поймёт, который укажет правильный путь:

Когда я в лесу, то я вою волком,
Я мечусь и в меня поселился бес.
Господи! Я пропал, заблудился, я сгинул – во как!
Ты включи мне долбаный GPS. <...>

Господи, если будешь рядом, заходи в гости.
Посидим, покурим, затрём за жизнь. («Череп и кости») [7]

Образ Бога в текстах песен альбома «Ключ к шифру» в традициях русского рока мультирелигиозен. В песнях гармонично соседствуют и боги Олимпа, и египетские святилища – пирамиды, и христианское Рождество, и языческие обряды. Обособленность отдельных религий противоречит идее единства и целостности мира, крайне важной для знаковых авторов русской рок-поэзии. Сходную идею мистического единства людей и религий выражает Борис Гребенщиков: «Что такое религия мистика? Это постоянное движение к единству. <...> Закон мистика – это понимание общего закона» [3, с. 73].

В альбоме «Ключ к шифру» есть и ещё один заслуживающий внимания диалог с неведомой силой – со смертью, с которой лирический герой общается практически на равных. Такое восприятие смерти позволяет герою в определённой мере побороть страх перед неизбежным этапом жизненного цикла:

Она была так прекрасна, что у меня нет слов.
Она как будто явилась из песен, из книг, из снов.
Она сказала: не смейте так на меня смотреть,
Ведь я не боюсь смерти, потому что я и есть смерть.
(«Она была так прекрасна») [7]

«Смерть – это достойное завершение жизненного пути. Переход из материального мира в мир идеальный, – рассказывает сам А. Васильев. – Я никого не хочу пугать. <...> эта тема выполнена в виде шуточного романа. <...> Мне кажется, что любой человек, который стремится к самообразованию, в итоге понимает, что смерть – это абсолютно объективный фактор, которого не нужно бояться и нужно относиться к нему спокойно. Потому что любое явление во Вселенной имеет начало, высшую точку развития и финал, о чём бы мы ни говорили. О человеке, планете, звезде или растении. Цикл один и тот же» [8].

Смерть становится и этапом на пути взросления, расставания с безмятежным детством. Ребёнок из песни «Кит», теряя друга из сновидений, убитого командой китобойного судна, подобно Будде, познаёт, что в мире есть не только благо, но и страдания и смерть. Без осознания этой драматичной составляющей ему не обрести просветления.

Мотив общения, взаимоотношения человека и смерти в той или иной трактовке нередко встречается в русской рок-поэзии и несёт сходную идею преодоления страха:

А небо становится ближе,
Так близко, что больно глазам;
Но каждый умрёт той смертью,
Которую придумает себе сам.
(Борис Гребенщиков «Ангел») [4, с. 519]

Иван Человеков возвращался домой.
На площадке, где мусоропровод,
Он увидел, как из люка тарашится смерть,
И понял, что завтра умрёт.

Он взял свой блокнот и написал ей прийти
Завтра ровно в двенадцать часов. <...>
Иван Человеков гладко выбрил лицо
Надел лучший галстук и ждёт,
Спокойный и светлый. И струсила смерть,
И забыла, где он живёт.
Он долго ждал, но потом он устал
Попусту ждать и ушёл.
И встречая смерть, он не здоровался с ней,
Как со всеми, кто его проколол.
(«Наутилус Помпилиус» «Иван Человеков») [6]

Но смертью путь лирического героя А. Васильева не ограничивается. Целью его путешествия, как мы уже упоминали, служит достижение дома, целостности и вечности. С путешествием связаны и испытания, без прохождения которых герой не выйдет на новый уровень бытия.

Мотив путешествия-инициации задаёт первая песня альбома «Медный грош». Это песня-миф, в которой стираются границы между прошлым и настоящим, былью и небылью, а время – усредняется и достигает абсолюта:

Это было так недавно и давно. <...>
Это было в середине всех времён.
Человек собрался в дальние края,
Медный грош один за пазухой храня. <...>
Он вернулся из краёв к себе домой
Тёмной ночью и морозною зимой.
А над домом столько звёзд увидел он,
Словно медных грошей целый миллион. («Медный грош») [7]

Обрести подлинный дом герой может, только посетив неведомые дальние края. В финале путешествия для лирического героя открывается и суть истинного богатства, которое заключается не в грошах, а в красоте звёздного неба над домом.

Путешествие по реальному Петербургу и одновременно по историческим эпохам проходит и лирический герой песни «Храм». Городское пространство для героя мертво и лишено чудес:

Пишу тебе из пасмурных краёв,
Где дождь наполнил город до краёв
Водой, в которой всё отражено
И всё не превращается в вино.

Пишу тебе из северных широт!
Живая рыба здесь мертвее шпрот. <...>
Пишу тебе, что я лечу домой. («Храм») [7]

Пройти свой путь приходится не только отдельному человеку, но и народу. Пожалуй, мотив национального самоопределения, выраженный в песне «Путь на Восток», встречается в творчестве А. Васильева, обычно придерживающегося мультикультурного мировоззрения, впервые. Конкретно указывается и культурно-географическое направление движения – в сторону Востока, прочь от западного пути, через Урал, в Сибирь.

Перед путниками оживает древний славянский ритуальный персонаж, символизирующий плодородие и любовь, – Ярило. Политика и история отступают на задний план: «Нет никакой Москвы, нет никакого Рима». Есть только мифологическое, непосредственное восприятие пути, который учит людей простым истинам:

Пили из рек, ночевали в снегу, держались
Возле костра, где дымилась добыча, жарясь.
Жизнь научила всех не давить на жалость.

Если была беда, то держались гордо.
Если была любовь, то любовь до гроба.
Жизнь научила всех не давить на горло. («Путь на Восток») [7]

Идеал мироздания, пожалуй, представлен в песне «Небесный хор», по сюжету которой всё с давних времен сплетается воедино, обретает целостность:

Давным-давно, с тех самых пор,
Здесь виден свет на расстоянии.
Здесь заплетаются в узор
Проспекты, улицы и здания,
И с высоты небесный хор
Поёт нам на одном дыхании. («Небесный хор») [7]

Песнь творения, изначальное Слово, Логос, породившие мир, являются одним из базовых мотивов произведений мировой культуры и ряда религий. Из песни айнуур творится мир в «Сильмариллионе»

Дж. Р. Р. Толкиена. Если в мире слышна изначальная песнь, если виден изначальный свет, то этот мир жив, у него есть будущее.

Можно прийти к выводу, что главным «ключом к шифру» в одноимённом альбоме группы «Сплин» становится поиск героем Бога и подлинного дома. На этом нелёгком пути герой познаёт цикличность миропорядка, постигает страдания и свет, находит духовных спутников. Так его жизнь из хаоса и суеты повседневности обретает космическое единство и гармонию.

Литература

1. *Васильев А.* Сплин. Тексты песен [Текст] / А. Васильев. – СПб.: Астрель-СПб, 2008. – 221 с.
2. *Гавриков В. А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева [Текст] / В. А. Гавриков. – Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.
3. *Гребенщиков Б. Б.* Аэроатат: Параллели и Меридианы [Текст] / Б. Гребенщиков. – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2009. – 368 с.
4. *Гребенщиков Б. Б.* Книга песен БГ [Текст] / Б. Б. Гребенщиков. – М.: Изд-во ОЛМА Медиа Групп, 2006. – 640 с.
5. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
6. Компакт-диски группы Наутилус Помпилиус [Электронный ресурс] // Наутилус Помпилиус. Компактная дискография: сайт. – Режим доступа: <http://naunaunau.narod.ru/misc/nautilus.htm> (дата обращения: 18.12.2016).
7. Музыка [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Сплин». – Режим доступа: <http://splean.ru/music/> (дата обращения: 11.12.2016).
8. *Полупанов В.* Александр Васильев («Сплин»): «Люди уткнулись в девайсы, охладев к искусству» [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. Полупанов // Официальный сайт газеты «Аргументы и факты». – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2016/09/29/a_10220813.shtml#page4/ (дата обращения: 14.12.2016).
9. *Ступников Д.* Сплин «Ключ к шифру» [Электронный ресурс]: Электронная статья / Д. Ступников // Мультипортал KM.RU: сайт. – Режим доступа: <http://www.km.ru/muzyka/2016/12/23/persony-i-sobytiya-v-mire-muzyki/791389-splin-klyuch-k-shifru/> (дата обращения: 25.12.2016).
10. *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. 112-118.

УДК 821.161.1-192(Сурганова С.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

А. С. АФАНАСЬЕВ

Казань

**КУЛЬТУРНЫЙ КОД В СТРУКТУРЕ БИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА
С. Я. СУРГАНОВОЙ «ТЕТРАДЬ СЛОВ»)**

Аннотация. В данной статье проделано исследование в рамках одного из основных направлений современной гуманитаристики – мифомоделирования. В качестве предмета исследования был избран биографический миф рок-поэтессы С. Я. Сургановой. На примере сборника стихотворений «Тетрадь слов» были рассмотрены основные способы репрезентации культурного кода в биографическом мифе поэта: интертекстуальность, образ лирического героя, структура сборника.

Ключевые слова: рок-поэзия, культурный код, биографические мифы, поэтическое творчество, поэтические образы, интертекстуальность.

Сведения об авторе: Афанасьев Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Контакты: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18; a.s.afanasyev@mail.ru.

A. S. AFANASEV

Kazan

**CULTURE CODE IN BIOGRAPHICAL MYTH STRUCTURE
(A CASE STUDY OF POEM COLLECTION
«NOTEBOOK OF WORDS» BY S. Y. SURGANOVA)**

Abstract. Current article is a research within one of the major modern humanitaristics branches – myth modeling. As the subject of the study was elected biographical myth rock-poet S. Y. Surganova. A case study of poem collection's «Notebook of Words» major means of cultural code representation in biography myth of the poet have been examined: inter-textuality, persona figure, collection of poems structure.

Key words: rock poetry, cultural code, biography myths, poetry, poetic images, inter-textuality.

About the author: Afanasev Anton Sergeevich, PhD of Philological Science, Assistant professor of Department of Russian and foreign literature at Kazan (Volga region) Federal University.

Проблема биографического мифа в рокологии не нова. На сегодняшний день существуют две крупные работы, посвящённые данному вопросу. Это пособие к спецсеминару Ю. В. Доманского «“Тексты смерти” русского рока» (2000) [2] и монография О. Э. Никитиной «Биографические мифы о русских рок-поэтах» (2011) [4]. Данная статья является своеобразным продолжением исследования феномена биографического мифа в русском роке, только материалом здесь послужат не признанные классики этого жанра (В. Цой, БГ, Майк Науменко, А. Башлачёв), а представительницы женского рока. Мы не ставили своей задачей выстроить биографический миф отдельных персоналий. Здесь нам хотелось бы вычленить универсальный код, который бы присутствовал во многих (если не во всех) женских биографических мифах. Таким кодом стал код культуры.

Как нам представляется, понятие «код культуры» женской рок-поэзии нужно отделить от понятия «интертекстуальность», о которой было уже много сказано относительно рока. На раннем этапе развития русского рока (Майк, БГ, Цой) интертекстуальность (вербальная и музыкальная) связывалась с достаточно большим количеством заимствований из рока западного [см., например, 6], её более позднее существование может быть обусловлено общей постмодернистской ситуацией. В женской рок-поэзии существует установка не столько войти в диалог с другим автором или поиграть с ним, сколько вписать своё творчество в поэтическую традицию и идти не против течения, обособляясь от литературного процесса, а включиться в него. Эту мысль мы попытаемся проследить, анализируя поэтический сборник Светланы Яковлевны Сургановой «Тетрадь слов». Это единственное на данный момент издание её стихотворений. Выбор данного автора и его художественного творчества объясняется тем, что С. Я. Сурганова достаточно последовательно и декларативно занимается конструированием биографического мифа, где главным смыслопорождающим элементом становится «чужое» слово.

Методологической базой исследования послужили структуралистские идеи Р. Барта, в частности, теория текстового анализа сквозь призму кодовых полей. По терминологии исследователя, «код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; <...>; порождаемые им единицы <...> сами суть не что иное, как текстовые выходы, отмеченные указателями, знаками того, что здесь допустимо отступление во все прочие области каталога <...>; всё это осколки чего-то, что *уже* было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*» (курсив автора – А.А.) [1]. А поскольку, как уже было отмечено выше, для сургановского мифа характерно использование «чужого» слова, то из пяти предложенных французским структуралистом кодов необходимо проанализировать именно культурный код.

Проведённый анализ выявил три основных способа бытования «чужого» слова в структуре «Тетради слов».

1) Включение в авторский поэтический сборник произведений, не принадлежащих С. Я. Сургановой.

Композиционно «Тетрадь слов» состоит из четырёх разделов (это может служить одним из объяснений выбранного поэтессой «жанра» – слово «tetra» в переводе с греческого языка – «четыре»): «предисловие», «песенные тексты», «стихийные стихи» и «любимые цитаты». В данном случае нас будут интересовать три последних раздела. «Любимые цитаты», как понятно из названия, представляют собой полностью чужие тексты, «стихийные стихи» – исключительно творения С. Я. Сургановой. А 83 произведения, составляющие «песенные тексты», можно распределить по следующим группам:

- а) в 56 случаях авторство принадлежит С. Я. Сургановой;
- б) 8 текстов написаны поэтессой в соавторстве;
- в) авторство 19 текстов С. Я. Сургановой не принадлежит¹.

Таким образом, мы наблюдаем интересный случай. В авторском сборнике (а он представляется именно таковым; на это указывает вынесенная фамилия автора, в отличие, например, от антологических изданий) помимо «своих» текстов оказываются «чужие», причём в немалом количестве (в «песенных текстах» – 1/3 – если относить к «чужим» текстам произведения, написанные в соавторстве, или 1/4 – если их не учитывать). Среди авторов, чьи произведения вошли в сборник С. Я. Сургановой, присутствуют как классики русской и мировой поэзии (Гумилёв, Бродский, Беранже, Лорка), так и современные поэты (профессионалы и любители) – друзья С. Я. Сургановой.

Отмечая особенности состава произведений, входящих в «Тетрадь слов», поэтесса говорит о том, что «в основном это тексты моего собственного сочинения, но есть и чужие, которые когда-то нашли отклик в моей душе» [7, с. 15]. Прокомментировать слова С. Я. Сургановой представляется возможным цитатой А. Э. Скворцова, который похожим образом сформулировал отношение лирического героя Д. Самойлова к «чужому наследию»: «...то, что я люблю, не может быть не моим, не может быть не мной» [5].

Подобная модель «присвоения» «чужих» текстов С. Я. Сургановой напоминает структуру дневника, когда в него вносятся не только свои сокровенные мысли и творческие опыты, но и любимые стихотворения, прозаические тексты, цитаты, автору дневника не принадлежащие (об этом будет сказано ниже). Этот жест является не только показателем открытости поэтессы для читателя («смотрите, какие поэты мне близки, я ничего не скрываю от вас»). «Чужие» тексты наравне со «своими» принимают участие в создании биографического мифа С. Я. Сургановой и в таком контексте воспринимаются поэтессой как «свои». Так, например, стихотворения В. Смирнова достраивают любовную лирику С. Я. Сургановой, особенно тот блок произведений, в которых лирический герой/героиня

¹ Авторами стихотворений являются (в скобках указано количество текстов) В. Смирнов (4), М. Бернадская (1), П. Ж. Беранже в переводе В. Курочкина (1), Т. Хмельник (4), М. Чен (3), Ф.-Г. Лорка в переводе В. Парнаха (1), М. Крылов (1), Н. Гумилёв (1), И. Бродский (1), К. Левина (1), автор стихотворения неизвестен (1).

признаётся в своих чувствах возлюбленной. Тексты Т. Хмельник и М. Чен как «свои» входят в философскую лирику поэтессы, практически по-сургановски раскрывая проблему взаимоотношения жизни и смерти.

2) Жанровое своеобразие сборника.

Вынесенный в название жанр – «тетрадь» – выше был объяснён нами с архитектурной точки зрения. Однако очевидна и другая интерпретация, сакцентированная самой С. Я. Сургановой. Для поэтессы её книга – «это своеобразная эмоционально-чувственная автобиография» [7, с. 7], «мои очарования, мои симпатии, всплески и рефлексии» [7, с. 6]. Всё это сближает книгу С. Я. Сургановой с дневниковой литературой, а, в частности, с лучшими образцами женского творчества в этой области – «Дневником» М. Башкирцевой и «поэзией собственных имён» М. И. Цветаевой.

Дневниковость сборника проявляется на разных уровнях. Во-первых, как уже отмечалось, это уровень структуры. Каждый дневник по сложившейся традиции предваряется своеобразным предисловием, в котором автор объясняет причины, побудившие его начать вести дневниковые записи, а также кругом предполагаемых реципиентов (ведь когда-нибудь этот дневник кто-то обязательно прочтёт!). В «Тетради слов» перед «официальным» предисловием среди «благодарностей» и слов «от друзей» присутствует вставка «Как, зачем и для кого», объясняющая мотивы создания сборника, круг будущих читателей, обращение к своим друзьям. Также выдерживается хронологический принцип размещения стихотворений в «Тетради слов», имеются фотографии (в том числе из личного архива), авторские рисунки, что работает на создание «симулякра» дневника.

Специфика структурной особенности заключается и в наличии прозаических комментариев поэтических текстов. Около половины стихотворений сопровождает автометатекст – уточняющее высказывание автора относительно своего произведения до или после его озвучивания. Этот термин чаще всего используется при анализе композиций в рамках концерта, но нам представляется возможным употреблять его и в контексте стихотворного сборника С. Я. Сургановой.

Одна из функций автометатекста в «Тетради слов» – стилизация под «поэзию собственных имён» М. И. Цветаевой. «В.А.С.», «О.И.», «Петр Малаховский», «Марина Чен», «Татьяна Хмельник», «Н.А.», «Д.А.», «Валерий Тхай» – вот далеко неполный список действующих лиц из комментариев С. Я. Сургановой. Их включенность в общую структуру сборника поддерживает общий эмоциональный тон открытости, интимности и правдивости изложения.

Кроме этого, обнаруживается ещё одна важная в контексте нашего исследования функция – авторские комментарии способны ремифилогизировать художественные тексты: переакцентировать уже имеющиеся смыслы, развернуть намеченную интенцию, обнажить автобиографический подтекст и т. д. Так, например, выполненная в стиле цолевской песни «Мама, мы все тяжело больны» и образцовых композиций «Агаты Кристи» мрачная, жёсткая «Песенка злобного мальчика» разрушает выстраиваемый

в сборнике образ рефлектирующей и философствующей лирической героини (подробнее см. ниже). Восстановлению столь продолжительно и старательно создаваемого характера способствует следующий автометапартекст: «Песня-шутка, песня-недоразумение. Не стоит воспринимать серьёзно – просто эмоциональная разрядка» [7, с. 131].

Автометапартекст заявляется и в разделе «любимые цитаты». По признанию С. Я. Сургановой, «ходячим цитатником» для неё выступает Ф. Г. Раневская. В качестве примера приводится высказывание: «Лесбиянство, гомосексуализм, мазохизм, садизм – это не извращения. Извращений, собственно, только два: хоккей на траве и балет на льду» [7, с. 316]. Мы приведём лишь конец комментария С. Я. Сургановой: «Вот, например, цитата про лесбиянство – ну как я могла пройти мимо? :)» [7, с. 316]. Здесь нетрадиционная сексуальная ориентация С. Я. Сургановой не скрывается, а подчёркнуто обнажается, что укореняет данный элемент в биографическом мифе поэтессы. Смайлик в конце предложения может указывать и на остроумный риторический вопрос, и на лёгкую самоиронию.

3) Образ лирической героини.

Первое стихотворение, открывающее «Тетрадь слов» – «Дождик» – датировано 1984 годом, последнее – 2010 годом. Безусловно, за эти 26 лет образ лирической героини С. Я. Сургановой претерпел изменения. Но этот же промежуток времени позволяет увидеть её константные черты и характеристики.

Лирическая героиня С. Я. Сургановой осознаёт трагизм, имеющий место в окружающем мире, ощущает постоянное сопровождение смерти, которая забирает в своё царство близких людей (а когда-то чуть было и не увела саму С. Я. Сурганову – поэтесса победила рак кишечника). Однако говорить о пессимизме как основе мировоззрения героини нельзя. Несмотря на знание о трагичности бытия, лирическая героиня исполнена жаждой жизни, любви, творчества. Пафос большинства текстов жизнеутверждающий и мажорный – нужно быть вопреки всему. Если что-то не получается, всегда можно начать всё сначала. А к смерти необходимо относиться как чему-то неизбежному, смерть сродни рождению (в этом смысле показательным является своеобразная диалогия: «Я вновь уйду» С. Сургановой и «Я уйду так же тихо» М. Чен).

Тема смерти и её частного случая – самоубийства – в русском роке является одной из самых востребованных (см, например, [3]). Причём смерть тематизируется не только в художественных произведениях – смерть в мифе рок-поэтов создала свой текст [2]. Поэтому каждое новое поколение рокеров так или иначе с самого начала сознательно или бессознательно впитывает этот мортальный код и репрезентирует его либо в творчестве, либо в жизни.

В сборнике С. Я. Сургановой «Тетрадь слов» смерть, являющаяся предметом размышлений лирической героини, кодируется не только через контекст рок-культуры, но и через мифологию жизни и творчества М.И. Цветаевой.

С. Я. Сурганова в разработке темы самоубийства обращается к раннему творчеству М. И. Цветаевой – к тем стихотворениям, в которых актуализируется мотив детского самоубийства: «Серёже», «Самоубийство», «Памяти Нины Джавах», «Людовик XVII», «Маленький паж». Характерно, что тема самоубийства наиболее декларативно заявляется у С. Я. Сургановой также именно на начальном этапе творчества. Показательным в данном случае является произведение «Здание красят», которое становится поэтическим палимпсестом цветаевского стихотворения «Жертвам школьных сумерок». К тому же за поэтическим текстом следует комментарий С. Я. Сургановой: «Мы вместе учились – прекрасная, живая, тонкая девочка. Однажды, выглянув во двор школы, я увидела её, распластанную на снегу, бледную, как этот самый снег. Просто шагнула из окна. Проблемы дома, несчастная любовь, и – вот такой итог... Моя первая встреча со смертью – невероятное потрясение» [7, с. 44]. Тексты М. И. Цветаевой и С. Я. Сургановой объединяют смерть юной девочки/школьницы и внутренняя рефлексия лирической героини и размышление о причинах самоубийства; наблюдается переключки мифопоэтических образов («заря» у М. И. Цветаевой – «весна», «тень» у С. Я. Сургановой).

Присутствие лирической героини М. И. Цветаевой ощущается в лирической героине С. Я. Сургановой через такое качество как крылатость. Крылатость цветаевской героини – её богоизбранность, душевная возвышенность над земным бытом и уход в бытие, знак отличия от остальных (в стихотворении «Душа» из сборника «После России» читаем: «Шестикрылая, ра – душная, / Между мнимыми – ниц! – сущая, / Не задумана вашими тушами / Ду – ша!» [9, с. 164]). В связи с этим частотной становится актуализация поэтессой образа ангела как «брата» лирической героини, всегда приходящего ей на помощь («Два ангела, два белых брата...»).

Частный случай крылатости – принадлежность к искусству, в частности, к поэтическому творчеству (в данном случае в качестве архетипа мог быть выбран крылатый конь Пегас). Примером этого могут служить «Стихи к Блоку» («О поглядите, как / Веки ввалились тёмные! / О поглядите, как / Крылья его поломаны» [8, с. 292]), «Не проломанное ребро – / Переломанное крыло» [8, с. 296] – смерть поэта метафорически выражается через потерю крыльев), «Ахматовой» («– Будет крылышки трепать / О бульжники! / Чернокрыльонька моя! Чернокнижница!» [9, с. 80]), а также автобиографическое стихотворение 1933 года «Стол», совмещающее оба проявления крылатости («Каплуном-то вместо голубя / – Порох! Душа – при вскрытии. / А меня положат – голу: / Два крыла прикрываем» [9, с. 314]).

Крылатость присуща и лирической героине С. Я. Сургановой. Но если в цветаевской лирике крылатой в первую очередь становится душа (хрестоматийное «Если душа родилась крылатой»), то у сургановской героини крылья ощущаются почти физически, являются частью тела: «Я уйду так же тихо, / как когда-то пришла, – / ни рыданий, вскрика, / ни взмаха крыла» [7, с. 104]. Рыдание, вскрик и крыло здесь находятся в одном синонимическом ряду, что уравнивает человеческое и не-человеческое в образе.

Крылья лирической героини становятся своеобразным напоминанием о смерти: они способствуют установлению связи между миром земным и небесным. Декларативно это заявляется в стихотворении «В небе полно звезд»: «За твоей спиной усталость и боль, / только это всё ты не бери с собой. / В ту дорогу, что я приглашаю тебя, / мы возьмём десять струн и четыре крыла» [7, с. 96]. И так же, как и у М. И. Цветаевой, другом, наставником и помощником выступает ангел («Ангел во плоти»).

Таким образом, проделанный анализ позволяет вычленить в творчестве современной рок-поэтессы традиции русской классической литературы и культуры. Представляется перспективным исследование культурного кода в современных художественных текстах для прояснения глубинных смыслов произведения.

Литература

1. *Барт Р. S/Z* [Текст] / Р. Барт. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 45.
2. *Доманский Ю. В.* «Тексты смерти» русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь, 2000. – 109 с.
3. *Иеромонах Григорий (С. М. Лурье).* Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русского рока [Электронный ресурс] / Иеромонах Григорий (С. М. Лурье) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Тверь, 2002. – Выпуск 6. – Режим доступа: <http://japson.ru/gold/books-r/poeza6/poeza6.htm> (дата обращения: 27.12.2016).
4. *Никитина О. Э.* Биографические мифы о русских рок-поэтах [Текст] / О. Э. Никитина. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2011. – 350 с.
5. *Скворцов А. Э.* Игра в современной русской поэзии [Текст] / А. Э. Скворцов. – Казань: Издательство Казанского университета, 2005. – 364 с.
6. *Скворцов А. Э.* Песни Михаила Науменко и их западные образцы [Текст] / А. Э. Скворцов. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С.102–128.
7. *Сурганова С.* Тетрадь слов [Текст] / С. Я. Сурганова. – М.: Астрель; СПб.: Астрель-СПб., 2012. – 316 с.
8. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: в 7 т. [Текст] / М. И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 1. – 640 с.
9. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: в 7 т. [Текст] / М. И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 2. – 592 с.

УДК 821.161.1-192:785.161
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-445+Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

О. Э. НИКИТИНА

Тверь

СКАЗОЧНЫЕ ЭПИЗОДЫ ЛИРИЧЕСКОГО РОМАНА «АГАТА КРИСТИ». ЧАСТЬ 1

Аннотация. В статье в качестве сказочных эпизодов лирического романа «Агата Кристи» рассматриваются песни, вошедшие в авторский сборник «Сказки». Особенности расположения сказочных эпизодов в лирическом романе, постоянные перемещения лирического сознания из мира, приближенного к реальному, в мир сказочный и обратно позволяют говорить о том, что сказочным является весь лирический роман «Агата Кристи». Первая часть статьи посвящена сказочным эпизодам альбомов «Коварство и любовь» и «Декаданс».

Ключевые слова: русский рок, лирические романы, сказочные эпизоды, рок-группы, рок-музыка, сказки, литературные сюжеты.

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

Контакты: 170002, г. Тверь, просп. Чайковского, д. 19; nikol8@yandex.ru.

O. E. NIKITINA

Tver

FABULOUS EPISODES LYRICAL NOVEL «AGATHA CHRISTIE». PART 1

Abstract. The songs that are included in the author's collection «Tales» regarded as fabulous episodes in a lyrical novel «Agatha Christie». Features of the location of the fabulous episodes in a lyrical novel suggest that the whole lyrical novel «Agatha Christie» is fabulous. The first part of the article is devoted to the fantastic episodes of the albums «Cunning and Love» and «Decadence».

Key words: Russian rock, lyrical novels, fabulous episodes, rock bands, rock music, fairy tales, literary subjects.

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.

В интервью 1999 года для журнала «Fuzz» Глеб Самойлов сказал: «Этот мир не единственный – есть другая, более честная и более настоящая реальность, где возможна сказка, возможно чудо, возможна справед-

ливость» [Цит. по: 7, с. 4]. Спустя десять лет, в песне «Письмо», звучащей в эпилоге лирического романа «Агата Кристи», он вновь вспоминает о настоящей, но недостижимой реальности:

А где-то возможно всё
Бессмертие дружба любовь
Невинность ума и души [11].

Действие лирического романа «Агата Кристи» основывается на единстве переживания лирическими персонажами утраченных иллюзий, тщетности поиска сказки, улетевшей вместе с детством, тоски по потерянному раю, приметой которого в детстве было ощущение счастья; и как итог – осознание невозможности существования сказки в реальном бытии и надежда на то, что она всё-таки существует в каком-то из возможных миров. Мотив сказки стал одним из ключевых как для лирического романа «Агата Кристи», так и для текста жизни братьев Самойловых, но изначально ни один из эпизодов лирического романа не был определён его создателями как сказка или как сказочный.

В 2003 году выходит авторский сборник песен «Сказки», который, как и сборник 2002 года «Избранное», представляет собой сокращённую версию лирического романа «Агата Кристи»¹. «Сказки», по словам Вадима Самойлова, формировались как сборник, адресованный посвящённым, поэтому для него были отобраны редко исполняемые со сцены и по этой причине мало известные широкой публике песни [2, с. 66].

В первоначальную версию «Сказок» вошли девятнадцать эпизодов лирического романа: «Вервольф», «Viva Kalman!», «Щекотно», «Трансильвания», «Насилие», «Ползёт», «Серый траур», «Ты и я», «Поход», «Странное рождество», «Розовый бинт», «Ураган», «Пират», «Секрет», «Навеселе», «Ковёр-вертолёт», «Они летят», «Корвет уходит в небеса», «С щитом иль на щите». Позже в переиздании 2008 года была добавлена песня «Звездочёт» из вышедшего в 2004 году альбома «Триллер. Часть I».

«Сказки» как интегральная характеристика всего того, что особенно дорого создателям «Агаты Кристи», могли бы объединить гораздо больше сокровенных («интимных»), как их называет Глеб Самойлов [2, с. 66]) песен группы. Однако даже в расширенную «сказочную часть» коллекционного винилового издания «Избранное / Сказки» (2013) не вошли такие «неконцертные» песни, как «Серое небо», «Извращение», «Я вернусь», «На дне» и др. Поэтому со всей уверенностью можно говорить, что редкость исполнения и ориентация на так называемых «олдовых» поклонников не единственный критерий, по которому формировался этот сборник. Концептуальное по своей сути название «Сказки», которое вполне органично смотрелось бы и в дискографии номерных альбомов группы, если

¹ Подробнее о сокращённых версиях лирического романа «Агата Кристи» см. нашу статью [5].

бы не было столь явным синонимом названия альбома «Чудеса» (1998), указывает на жанрово-тематический принцип отбора эпизодов лирического романа, каждый из которых осознаётся его авторами как сказка, то есть «произведение, в котором волшебство и чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [3, с. 170].

«Сказки» становятся одним из ключей к пониманию лирического романа «Агата Кристи», тех его смыслов, которые не были явлены изначально: теперь вошедшие в сборник эпизоды и в структуре всего лирического романа, и в структуре отдельных его частей (альбомов) прочитываются как сказочные. Конечно, речь не идёт о сказке как жанровом образовании, но в центре каждого такого эпизода – событие переживания сказки, причём в её литературном понимании: с пространством-временем, осознаваемым как волшебное, с чудесными превращениями и обретением чудесных сил. В каждом таком эпизоде «происходит качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлечённого в лирический дискурс читателя» [12, с. 28]. По сути, лирический роман «Агата Кристи» – это роман взросления, сюжет которого заключается «в образовании конфликта между сменяющимися состояниями лирического субъекта» [12, с. 30], точнее – состояниями я-персонажей, исполненных голосами Вадима и Глеба. Неизбежность взросления вступает в конфликт с нежеланием персонажей взрослеть, а нежелание взрослеть – с невозможностью вернуться в детство, когда только и могло осуществиться подлинное переживание сказки. Сказка и детство для персонажей лирического романа «Агата Кристи» неотделимы друг от друга; по сути, это одно и то же, поэтому все их попытки найти сказку в реальности каждый раз оборачиваются неудачей, а вернуться в детство невозможно физически – туда может вернуться только лирическое сознание. Однако это сознание при всей его инфантильности и детскости – всё-таки сознание взрослого человека, да и детство в данном случае не этап жизни, а всего лишь переживание воспоминания о нём, причём воспоминания, уже искажённого жизненным опытом лирического сознания. Поэтому то, что на первый взгляд кажется возвращением лирического сознания в детство, оказывается его ментальным путешествием в гости к сумасшедшей сказке или же вовсе подменяется событием рассказывания страшной истории.

Здесь следует сделать одну существенную, на мой взгляд, оговорку: авторы «Агаты Кристи» не всегда последовательны в отнесении отдельных песен к сказкам. В коллекционном виниловом издании 2013 года в число сказок попали «Красная шапочка», «Альрауне», «Выпить море», «Четыре слова», а также «Чёрная луна» и «Два корабля», которые в ранних изданиях входили в сборник «Избранное». Наоборот, четыре песни лишились своего сказочного статуса и были перенесены из «Сказок» в «Избранное» – это «Viva Kalman!», «Ураган», «Ковёр-вертолёт», «Навеселе», а песня «Звездочёт», хоть и в разных аранжировках, оказалась в обеих частях винила. Наличие таких «блуждающих» эпизодов можно соотнести с

особенностями переживания сказки персонажами лирического романа: ведь если подлинное, как в детстве, переживание сказки неосуществимо, можно ли считать сказкой то, что является лишь искажённым воспоминанием о ней? Учитывая такую неопределённость, сказочными следовало бы считать только те эпизоды лирического романа, которые вошли во все издания «Сказок», однако я позволю себе некоторую вольность в признании отдельных эпизодов лирического романа сказочными. Так, на мой взгляд, песня «Четыре слова» не содержит каких бы то ни было примет сказочности. Наоборот, песни «Беглец», «Сказочная тайга», «Огоньки», «Месяц», не вошедшие ни в одну из версий «Сказок», не только имеют все признаки сказочного эпизода, но и входят в сказочные микроциклы внутри лирического романа и организуют развёртывание его сказочной линии. О том, что сказочных эпизодов в лирическом романе «Агата Кристи» гораздо больше, чем в любой из версий «Сказок», свидетельствуют и высказывания Глеба Самойлова, который называет сказочным весь альбом «Ураган» [10], говорит, что чудеса из одноименного альбома – это сказки [9], а альбом «Майн кайф?» получился музыкальной «Сказкой странствий»¹ для взрослых [8].

Сказочные эпизоды лирического романа «Агата Кристи» можно разделить на три типа. Первый тип – эпизоды пути, объединённые сквозным мотивом путешествия я-персонажей Глеба и Вадима Самойловых по сказочным мирам («Щекотно», «Трансильвания», «Ползёт», «Серый траур», «Ты и я», «Поход», «Странное рождество», «Секрет», «Ковёр-вертолёт», «Корвет уходит в небеса», «С щитом иль на щите», «Альрауне», «Чёрная луна», «Беглец»², «Сказочная тайга», «Огоньки»). Второй тип – ролевые эпизоды, в которых я-персонаж Глеба перевоплощается в одну из своих сказочных ипостасей («Вервольф», «Розовый бинт», «Ураган», «Пират», «Навеселе», «Красная шапочка»). Третий тип – эпизоды рассказывания, собственно сказочные истории, рассказчиками которых являются персонажи, исполненные голосами братьев, а героями – жители волшебных миров; каждый такой эпизод представляет собой «текст в тексте» по отношению к лирическому роману («Viva Kalman!», «Насилие», «Они летят», «Звездочёт», «Выпить море», «Два корабля»).

Сказочные эпизоды представляются тесно связанными между собой общностью мотивов, а с остальными эпизодами – сквозным для всего лирического романа мотивом пути. Расположение сказочных эпизодов в лирическом романе подчёркивает присущее ему романтическое двоемирие и формирует его сюжетную структуру, которая в предельно обобщённом виде представляет собой перемещение лирического сознания из реальности через сказку в реальность. Таким образом интерпретация отдельных

¹ «Сказка странствий» – фильм режиссёра Александра Митты, цитата из которого (слова Орландо, чью роль исполнил Андрей Миронов) звучит в начале одной из песен альбома – песни «Странное рождество». Музыка к фильму была написана композитором Альфредом Шнитке, памяти которого Глеб Самойлов посвятил весь альбом.

² Здесь и далее курсивом отмечены названия песен, которые не включены ни в одно из изданий «Сказок», но при этом обладают признаками сказочного эпизода.

эпизодов романа как сказочных позволяет говорить о том, что и весь лирический роман «Агата Кристи» является сказочным.

В прологе (альбом «Второй фронт», 1988) и эпилоге (альбом «Эпилог», 2009) лирического романа «Агата Кристи» сказочных эпизодов нет. Пространство-время начала и финала оказывается приближенным к реальному и поддерживает таким образом кольцевую композицию лирического романа.

В первой главе лирического романа «Агата Кристи» – альбоме «Коварство и любовь» (1989), в ироничной, нарочито манерной форме демонстрирующем отношение авторов к массовому искусству от оперетты до «мыльной оперы», – только один сказочный эпизод. Песня «Viva Kalman!» – это страшная сказка, которую рассказывает герой лирического романа, исполненный голосом Вадима. К оперетте здесь отсылает не только вынесенное в заглавие песни имя венгерского композитора Имре Кальмана. Сама песня – это вывернутая наизнанку оперетта: Мистер Икс превращается здесь в надменного и высокомерного белого клоуна, а конфликт между циркачом и светским обществом разрешается не восстановлением утраченного социального статуса героем, а очередным убийством того, кто смеялся над шутом.

Следующая глава лирического романа – альбом «Декаданс» (1991) – начинается песней «Щекотно», эпизодом не столько сказочным, сколько предвосхищающим все грядущие путешествия персонажей лирического романа по сказочным мирам. «Щекотно» написана Глебом, однако для лирического романа «Агата Кристи» более значимой оказывается не категория лирического героя, а категория я-персонажа, соотносимого с каждым из исполнителей. Песню «Щекотно» поёт Вадим, и это его я-персонаж, обращаясь к лирическому адресату «ты», за которым угадывается я-персонаж Глеба, просит его рассказать страшную, щекочущую нервы сказку:

Ах как скучно боже мой
Спой мне о чём-нибудь на ужин
Спой мне чтобы было грустно
Только не очень больно
Спой мне чтобы было страшно
Спой мне чтобы было страшно
Чтобы было щекотно [1, с. 54]

Наверное, он рассказал бы и сам, как рассказывал в предыдущей главе страшную сказку о белом клоуне, но его «будущие песни умирают в чреве от голода» [1, с. 54]. А ведь если задуматься, то именно этим и объясняется появление Самойлова-младшего в группе старшего брата: Вадиму не хватило своих песен для записи альбома «Второй фронт», и он обратился за помощью к Глебу.

Дом в песне «Щекотно» – это сжавшееся до точечного, замкнутое своё пространство, навсегда покинутое сказкой, а потому максимально приближенное к реальности, но это ещё и исходная точка для того, чтобы отправиться на поиски улетевшей вместе с детством сказки, если, конечно,

преодолеть страх и выйти за дверь. Я-персонажи Глеба и Вадима, повзрослевшие, расставшиеся с детством, живущие в доме, где им скучно, противопоставлены детям, которые, несмотря на осень, дождь и холод, не спешат домой: «Дети не идут домой им ничего не нужно» [1, с. 54]. Не нужно, потому что они не утратили свою сказку. Отсюда двойственность ощущений я-персонажей: дома скучно, страшная песня-сказка на ужин, от которой становится грустно и немного больно, не похожа на улетевшую вместе с детством сказку, обрести которую вновь можно, лишь покинув дом, но за его стенами – холодное чужое пространство:

Завтра мы уйдём из дома завтра мы уйдём из дома
Не хочу там холодно [1, с. 54]

Все эти переживания я-персонажей несложно соотнести с событиями текста жизни братьев Самойловых: начиная с альбома «Декаданс» и до альбома «Эпилог» Вадим почти не пишет текстов песен для альбомов «Агаты Кристи», после «Декаданса» начинается освоение «чужого» пространства – поездки музыкантов по городам России и зарубежным странам, а затем и переезд в Москву, приходит популярность, которой музыканты не хотели, а потому оказались к ней не готовы.

В «Декадансе» есть ещё одна песня, которую можно отнести к сказочным эпизодам – песня «Беглец». Здесь созданный Глебом я-персонаж Вадима бежит из волшебного мира. Хотя этот мир никак не назван и не маркирован как фантастический, в песне присутствуют пространства, функционирующие в фольклорной и литературной сказке как пограничные пространства между миром реальным и волшебным: лес и море-океан. К ним обращается я-персонаж:

Спрячь меня лес помоги а я тебе
Вечную душу продам
Лучше тебе я её продам чем тем кто идёт
По моим по следам
Купи мою правду море океан
Она мне уже не нужна
Может быть может быть за твоей волной
Меня не найдут никогда
Я убегая [1, с. 62]

Примечательно, что в сказке возвращение героя в свой мир предполагает духовное преображение героя, обретение им нового взгляда на действительность или способа примириться с ней [6, с. 235], а я-персонаж Вадима готов обменять свою душу и найденную им в волшебном мире правду на своё спасение от преследователей. Духовного преображения не произошло. Правда, какой она оказалась, персонажу не нужна, её стоило бы забыть, поскольку волшебный мир, из которого он бежит, не имеет ничего общего со сказочным миром детства, с потерянными раем. Этот волшебный

мир оказался населён чудовищными существами, способными преодолеть его границы и преследовать беглеца:

Поздно бежать вот они над головой
Тыкают пальцами
Что же вы ждёте ведь я ещё живой
Но только смеются они
Я убегаю
Что вы смеётесь Хотели бейте же
Но слышу они говорят
Ты нам не нужен тебя и нет уже
Зачем нам тебя убивать
Я убегаю [1, с. 62]

Преследователи говорят я-персонажу, что его нет, потому что его уничтожило само знание правды.

Конечно, речь идёт о перемещении в волшебный мир не самого я-персонажа, а лишь его сознания. Сами персонажи лирического романа, на мой взгляд, предельно статичны, вряд ли они вообще покидают пределы дома. Не зря в песне «Щекотно» фраза «Завтра мы уйдём из дома» [1, с. 54] повторяется неоднократно, словно персонаж сам себя убеждает в том, что должно произойти, но в итоге так и не произойдёт. Однако для сознания такое убеждение оказывается действенным. Многократное повторение этой фразы превращает её в матричный текст, меняющий сознание, раздвигающий его границы и позволяющий ему созерцать иные миры, переживать те состояния, которые оказываются недоступны персонажам в реальном мире. Именно поэтому сознание беглеца так стремится избавиться от правды, способной его уничтожить.

Первые попытки я-персонажа, исполняемого Вадимом, вернуть утраченное ощущение сказки заканчиваются неудачей, фактически – потерей себя. Не по этой ли причине третья глава лирического романа «Агата Кристи» – альбом «Позорная звезда» (1993) – абсолютно несказочная?

Большинство сказочных эпизодов сосредоточены в четвёртой главе романа – альбоме «Опиум» (1995) – и макроцикле «Ураган» (1997), «Чудеса» (1998), «Майн кайф?» (2000). Собственно, им и будет посвящена вторая часть данной статьи, публикация которой планируется в следующем выпуске сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст».

Литература

1. «Агата Кристи»: нотное издание. – М.: Издательство «Современная музыка», 2000. – Книга 1. – 96 с.
2. *Богословский Р.* Агата Кристи [Текст] / Роман Богословский. – СПб.: ЗАО «Торгово-издательский дом “Амфора”», 2015. – 95 с. (Серия «Легенды нашего рока»).
3. *Брауде Л. Ю.* Скандинавская литературная сказка [Текст] / Л. Ю. Брауде. – М.: Наука, 1979. – 208 с.

4. *Воробьёва Е.* Шкатулка с чудесами [Электронный ресурс]: Электронная статья / Е. Воробьёва // Агата Кристи: неофициальный сайт группы. – Режим доступа: <http://agata.onego.ru> (дата обращения: 21.05.2006).

5. *Никитина О. Э.* «Избранное» и «Сказки» в контексте лирического романа «Агата Кристи»» [Текст] / О. Э. Никитина // Рок-культура и джаз: традиции, современность, перспективы: материалы III Международной заочной науч.-практ. конф., г. Челябинск, 18 мая 2016 г. / Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет), Челябинский институт переподготовки и повышения квалификации работников образования. – Челябинск: Цицеро, 2016. – С. 13–21.

6. *Польшикова Л. Д.* Сказка литературная [Текст] / Л. Д. Польшикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 235.

7. Право на то, что больней (Из интервью Лены Оркестр с Глебом Самойловым) [Текст] // «Агата Кристи»: нотное издание. – М.: Издательство «Современная музыка», 2000. – Книга 2. – С. 3–10.

8. *Самойлов Глеб.* Комментарий к альбому «Майн кайф?» для журнала «Бумеранг» [Электронный ресурс] // КУР.С.ИВ.ом: Сайт Курия Сергея Ивановича – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/agata-kristi-istoriya-alboma-mayn-ka/> (дата обращения: 10.10.2016).

9. *Самойлов Глеб.* Комментарий к альбому «Чудеса» [Электронный ресурс] // КУР.С.ИВ.ом: Сайт Курия Сергея Ивановича – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/agata-kristi-istoriya-alboma-chudesa/> (дата обращения: 10.10.2016).

10. *Самойлов Глеб.* Комментарий к песне «Корвет уходит в небеса» [Электронный ресурс] // КУР.С.ИВ.ом: Сайт Курия Сергея Ивановича – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/agata-kristi-korvet-uhodit-v-nebеса-m/> (дата обращения: 10.10.2016).

11. *Самойлов Глеб.* Письмо [Текст] / Г. Самойлов // Агата Кристи: официальный сайт группы [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://agata.gip> (дата обращения: 10.10.2016).

12. *Силантьев И. В.* Сюжетологические исследования [Текст] / И. В. Силантьев – М.: Издательство «Языки славянской культуры», 2009 – 224 с.

УДК 821.161.1–192(Дягилева Я.):785.161
ББК Ш33(2Рос=Рус)64–8,445+Щ138.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

М. К. МЮЛЛЕР

Базель

**«ТОЛЬКО СКАЗОЧКА ХУЁВАЯ...»:
ПОТЕРЯ ДЕТСТВА КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МОТИВ
В ТЕКСТАХ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ**

Аннотация. Песни Янки Дягилевой отличаются своим неповторимым трагизмом, отчаянием и безнадежностью, отражающимися в каждой отдельной строке 29 песен, которые она написала за свою короткую жизнь. В данной статье мы покажем, что мотив потери детства, который играет центральную роль в её текстах, вносит существенный вклад в трагизм песенных миров, живущих в Янкиных песнях. Мы будем рассматривать прежде всего, но не исключительно, песни «Гори, гори ясно» (1988), «Продано» (1989) и «Выше ноги от земли» (1990).

Ключевые слова: рок-поэзия, русский рок, русский панк, сибирский рок, сибирский панк, детство.

Сведения об авторе: Мирьям Кристина Мюллер, аспирант кафедры русской литературы философского факультета Базельского университета.

Контакты: Slavisches Seminar der Universität Basel, Nadelberg 8, 4051 Basel, Швейцария; m.c.mueller@unibas.ch.

M. K. Muller

Basel

**«ТОЛЬКО СКАЗОЧКА ХУЁВАЯ...»:
THE LOSS OF CHILDHOOD AS A CENTRAL MOTIF
IN THE LYRICS OF YANKA DYAGILEVA**

Abstract. What stands out in Yanka's oeuvre is the hopelessness and desperation that are expressed in every single line of the 29 songs she composed over the course of her short life. The present article argues that the motif of the loss of childhood, which plays a central role in Yanka's lyrics, contributes considerably to the tragic nature of the worlds she evokes in her songs. The analysis focuses mainly, though not exclusively, on Dyagileva's songs *Гори, гори ясно* (1988), *Продано* (1989) and *Выше ноги от земли* (1990).

Key words: rock poetry, Russian rock, Russian punk, Siberian rock, Siberian punk, childhood.

About the author: Mirjam Christina Muller, PhD candidate in Russian literature at the Faculty of Philosophy at the University of Basel.

Песни Янки Дягилевой отличаются своим неповторимым трагизмом; об этом сходятся во мнениях критики Янкиного творчества. Д. Усманов, к примеру, пишет в своей «Энциклопедии для детей»: «В мир стихов Янки <...> отважится заглянуть не каждый. Каждая строчка её песен буквально кричит: “Больно!”» [11, с. 233]. Такое же мрачное описание встречаем в статье языковеда В. Багичевой, исследующей важность концепта «жизнь» в Янкиных песнях: «Творчество Янки Дягилевой <...> выделяется своим трагизмом в восприятии жизни <...>. Жить вообще страшно» [1, с. 138]. Особенно заострённо характерный для Янкиного творчества трагизм описывается в статье московского журналиста Ю. Сапрыкина, написанной в мае 2016 года для латвийской интернет-газеты «Медуза» по поводу 25-й годовщины Янкиной смерти: «У Башлачёва в интервью есть страшная фраза – дескать, жить нужно так, как будто в соседней комнате умирает твой ребёнок; Янка поёт так, как будто внутри каждую секунду умирает ребёнок, которым ты сам был когда-то» [9]. Метафору умирающего ребёнка Сапрыкин соотносит, с одной стороны, со способом, которым Янка исполняет свои песни, то есть с перформативным уровнем её произведений: в другом месте в своей статье он пишет, что характерное «ааааааа», которым часто завершаются Янкины строки, кажется «то ли стон<ом> от боли, то ли детски<м> крик<ом> от страха» [9]. С другой стороны, однако, образ умирающего ребёнка – потерянного детства – находится в Янкиных песнях и на уровне текста: на это намекает Сапрыкин в своей статье, когда он пишет, что в текстах Дягилевой часто встречаются «обрывки детских считалочек, поговорок, присказок, которые, будучи вырваны из контекста, рассказывают <...> безнадёжную историю: доска моя кончается, сейчас я упаду» [9]. В данной статье мы последуем за этой импликацией Сапрыкина и рассмотрим важность умирающего ребёнка на уровне текстов Янкиных произведений. Цель нашей статьи – показать, что потеря детства – один из центральных мотивов в лирике Янки Дягилевой, вносящий существенный вклад в трагизм песенных миров, которые создаёт Янка в своих песнях¹.

Сначала мы покажем – вслед за А. Мутиной [7, с. 188] –, что тема детства чрезвычайно часто встречается в Янкиных текстах. Образы и ассоциации, связанные с темой детства, создаются различными приёмами. Важной стратегией являются, во-первых, интертекстуальные ссылки на произведения детской литературы и детского фольклора [7, с. 187] – другими словами, «рециклирование» чужих фрагментов текста, происходящих, например, из детских песен, детских стихов или детских поговорок. В качестве первого примера такой цитаты процитируем третью строфу песни «Продано», которую приводит Сапрыкин в своей юбилейной статье [ср. и 8, с. 236– 237]. Строфа начинается следующими стихами (11–12):

¹ Благодарю М. Шеврекуко за помощь с переводом немецкого оригинала на русский язык.

Иду я по верёвочке вздыхаю на ходу
Доска моя кончается сейчас я упаду¹

Процитированные стихи являются детским стихотворением советского автора Агнии Барто, вплетённым целиком, хотя и в несколько изменённом виде, в текст песни «Продано». В оригинале стихотворение выглядит следующим образом:

Идёт бычок, качается,
Вздыхает на ходу:
– Ох, доска кончается,
Сейчас я упаду! [2]

На второй пример обращает наше внимание Мутина [7, с. 188] в своей статье о Янкиной песне «Выше ноги от земли». Песня содержит два фрагмента из детского фольклора, многократно повторяющиеся, словно лейтмотивом или припевом, на протяжении всего текста песни. Перенятым элементом является, с одной стороны, формулировка «выше ноги от земли», которая является и названием песни. Эта формула происходит из детской игры такого же названия, где её используют, когда игроки, чтобы защищаться от водящего, присаживаются или повисают на каких-то предметах и, таким образом, поднимают ноги от земли. Вторым чужим элементом, с другой стороны, является выражение «обманули дурачка», происходящее тоже из детской игры: когда игрокам удаётся отвлечь внимание водящего, так что один из игроков может переместиться, не будучи пойманным водящим, тогда игроки кричат водящему: «обманули дурака на четыре кулака».

В качестве третьего примера приведём текст песни, который из всех произведений певицы содержит самое большое количество чужих фрагментов, происходящих из детского текста: текст песни «Гори, гори ясно». Эта песня содержит в общей сложности три элемента, перенятых из детского текста и вплетённых в Янкину песню. На первый фрагмент указывает М. Тимашева [10, с. 159] в статье, опубликованной в 1992 году в рок-журнале «Рокада». Цитата является частью припева, который звучит следующим образом (стихи 5-6 и 15-18):

Дом горит – козёл не видит
Дом горит – козёл не знает
Что козлом на свет родился
За козла и отвечать

Первый стих припева является, как пишет Тимашева [10, с. 159], устойчивым выражением из области детского фольклора, которое используется в такие моменты, когда один ребёнок другому подставляет ножку. Второй процитированный фрагмент, который вызывает ассоциации с дет-

¹ В данной статье все тексты Янки Дягилевой цитируются по: [5].

ством, находим в 9-10 и в 19-20 стихах песни, где в обоих случаях приводится два раза формула «гори, гори ясно, чтобы не погасло». Этот короткий стих происходит из ритуалов масленичного праздника. В оригинальном контексте формула адресована соломенному человеку, который сжигается в конце праздничных дней с целью прогнать таким образом зиму. Как важный момент масленичной традиции эта формулировка обнаруживается в многочисленных песнях и стихотворениях, которые во время Масленицы поют или рассказывают русские дети. В качестве примера процитируем короткое стихотворение, стоящее в центре детской игры под названием «горелки», в которую играют на Масленицу:

Гори, гори ясно, чтобы не погасло!
Глянь на небо, птички летят,
Колокольчики звенят:
– Дин-дон, дин-дон, выбегай скорее вон! [3]

Тем же стихом, как и процитированное стихотворение (и, следовательно, той же формулировкой, которую Янка вплетает в свою песню), начинается и следующая масленичная песня, откуда мы здесь приводим, за недостатком места, только первые два стиха:

Гори, гори ясно, чтобы не погасло.
Тут и сусленики, тут и масленики! [6]

Последняя цитата из детского текста, которая обнаруживается в песне «Гори, гори ясно», находится ближе к концу песни в 22 строке. Ради синтаксической полноты процитируем не только данную, но и предшествующую строку:

Лейся, песня, на просторе, залетай в печные трубы
Рожки-ножки чёрным дымом по красавице земле.

В отличие от вышеупомянутых примеров, здесь не заимствуется полная фраза, а только короткий фрагмент, словосочетание «рожки-ножки», который во втором стихе выполняет синтаксическую функцию субъекта. Вплетённая цитата здесь является выражением, опять же происходящим из детской песни. В песне говорится о сереньком козлике, живущем у бабушки, которая его очень любит. Однажды козлик решает прогуляться по лесу. В лесной глуши стая волков нападает на него и сжирает бедного козлика. Соответственно, заключительная строфа песни звучит следующим образом:

Остались от козлика рожки да ножки
Вот как, вот как рожки да ножки [4]

Вторая стратегия, которая в Янкиных песнях служит тому, чтобы вызывать ассоциации с темой детства – частое использование диминутивов,

которые, по мнению Мутиной [7, с. 188], являются типичным элементом детского фольклора. Уменьшительными формами Янка оперирует прежде всего – а не исключительно – в тех текстах, в которых и цитируются произведения из детской литературы или детского фольклора. Настоящее скопление диминутивов обнаруживается, к примеру, в коротком стихотворении, открывающем вышеупомянутую песню «Выше ноги от земли». Здесь находим следующие строки (5–10):

Незасеянная пашенка
Недостроенная башенка
Только узенькая досточка
Только беленькая косточка
Незавязанная ленточка
Недоношенная доченька

Вслед за стихотворением и остальные строки песни содержат многочисленные уменьшительные формы: в дальнейшем течении песни Янка поставит и слова «время» (времечко, ст. 23), «дурак» (дурачок, ст. 33), «узел» (узелок, ст. 39), «сказка» (сказочка, ст. 46) и, ближе к концу песни, «солнце» (солнышко, ст. 56) в уменьшительную форму. Здесь также можно упомянуть песню «Продано», в которой говорится о «песенке» (ст. 17), «дождичке» (ст. 18) и опять же о «солнышке» (ст. 18), или песню «Полкоролевства», которая содержит такие диминутивы, как «хвостик» (ст. 7) или «лапка» (ст. 8).

При всем этом, однако, бросается в глаза, что такие ассоциации с детством или детскостью в Янкиных текстах почти всегда контрастируют с обрывками текста, которые говорят о том, как из-за принуждения и насилия детство или детскость отменяются или разрушаются. В уже упомянутой выше песне «Продано», в тексте которой цитируется стихотворение Агнии Барто, за образом шатающегося бычка – детской игрушки, которая под действием силы тяготения пошатываясь скользит вниз по наклонной доске – прямо следуют следующие строки (ст. 13-14):

Под ноги под колёса под тяжёлый молоток
Всё с молотка

Ассоциации с детскостью, невинностью и неиспорченностью, которые сопровождают строки Агнии Барто, здесь немедленно (и буквально) разбиваются тем, что они заменяются образами насильственного разрушения. При этом вдруг напрашивается новое прочтение и для предшествующих строк: описание потешно шатающегося бычка, сначала казавшееся безобидным, внезапно превращается в тревожное изображение смертельного падения. Детство и детскость кажутся идеальным состоянием, которое стирается и разбивается, безвозвратно теряется из-за того, что детское словно растаптывается.

Похожий образец встречается в песне «Выше ноги от земли». И в этом тексте ассоциации с детскостью постоянно сопровождаются об-

рывками текста, которые говорят о потере детства и детскости. Уже в 30-33 стихах невинная игра детей, вызванная при помощи интертекстуальных ссылок на ритуальные формулы из детской игры, кончается смертью:

Значит будем в игры играть
Раз-два – выше ноги от земли
Кто успел – тому помирать
Кто остался – тот и дурачок

После следующих за этими стихами обеих главных в этом тексте цитат из детского текста – «обманули дурачка» (ст. 34-35) и «выше ноги от земли» (ст. 36-37) – следует дальнейший фрагмент текста, который вызывает ассоциации с умиранием и смертью (ст. 38-42):

Самый правильный закон завязал
Изначальную главу в узелок
И до треска потянул за концы
Прорубай – не прорубай – не понять
Светопреставление

Опять изображение смерти наслаивается на изображение играющих детей, появляющееся ранее в тексте. Образ головы в петле открывает и здесь новый вариант прочтения для непосредственно предшествующего и многократно повторяемого в течение песни детского стиха, являющегося и названием песни, – «выше ноги от земли»: вместо играющих детей вдруг возникает образ повешенного, ноги которого болтаются в нескольких сантиметрах над полом. Мотив потери детства – коррумпирования и извращения детско-невинного – достигает своей кульминации в 50-52 стихах:

Только сказочка хуёвая
И конец у неё неправильный
Змей-Горыныч всех убил и съел

Конфликт детско-невинного с недетским, развращённым манифестируется в первом из процитированных стихов уже на лексическом уровне: детско-игривому диминутиву слова «сказка» противопоставляется грубое матерное слово «хуёвый». Конфликт, однако, находит своё выражение и на уровне содержания: в противоположность традиционной схеме действий, сказка – прообраз всех детских рассказов – здесь кончается не обязательной смертью подлого Змея Горыныча и, таким образом, ожидаемым хэппи-эндом, а тем, что Змей Горыныч убивает всех. Переворачивание традиционной детской сказки из рассказа о преодолении зла добром в рассказ о том, как злое чудовище убивает доброго героя, приводит и здесь к образу мира детскости, который испортился (в данном случае из-за конфронтации с насилием, смертью и коррумпированной системой ценностей) и, таким образом, необратимо разрушился.

Однако потеря детства в Янкином творчестве выражается не только тем, что – как было показано в предшествующих примерах – фрагменты текста, вызывающие ассоциации с детством и детскостью, контрастируют с фрагментами, которые говорят об уничтожении того же детства. В песне «Я стервенею», одном из очень редких текстов Янкиного творчества, имеющих чётко идентифицируемого лирического субъекта, говорится совсем эксплицитно о растерянном или украденном детстве. В 5-6 стихах упомянутый в названии песни гнев, чётко выражающийся как на текстовом, так и на перформативном уровне песни, ассоциируется с удалением от первобытного состояния детскости. Это выражено с помощью метафоры:

Некуда деваться – нам остались только сбитые коленки
Я неуклонно стервенею с каждым разом

Сбитые коленки – болезненное сопутствующее явление первых детских шагов, которые сопровождаются постоянным падением и вставанием – указывают на первобытное детское состояние, от которого лирический субъект удалился болезненным образом. Ещё эксплицитнее говорится о потере детства в 15-16 стихах, когда Янка поёт:

Здесь не кончается война,
Не начинается весна, не продолжается детство

Как и в текстах песен «Продано» и «Выше ноги от земли», на место детства и детскости здесь вступают насилие и уничтожение: в мире, который воспринимается как поле битвы, чистота и невинность (которые ассоциируются не только с ребёнком как абсолютно аутентичным и ещё нетронутым отрицательными влияниями существом, а также с весной, которая приводит с собой заново прорастающую, ещё не повреждённую погодой и климатом природу) не могут продолжать существовать. Что в таком окружении и для лирического субъекта нет возможности сохранить свою невинность, показывается в 7-8 стихах, где ребёнок со сбитыми коленками внезапно превращается в огнестрельное оружие:

Я обучаюсь быть железным
Продолжением ствола, началом у плеча приклада

Ребёнок как насильник, встречается и в других местах в Янкином творчестве. Как раз в этих текстах вездесущие в Янкиных песнях безнадёжность и отчаяние достигают своей кульминационной точки. О ребёнке как насильнике говорит, например, пятая строка песни «Рижская»:

А за дверями роют ямы для деревьев
Стреляют детки из рогатки по кошкам
А кошки плачут и кричат во всё горло

Как в предшествующем примере, ребёнок, традиционно ассоциирующийся с неиспорченностью и невинностью, здесь становится преступником; пока в песне «Я стерженю» фокусируется трансформация из ребёнка в насильника, здесь стоит в центре конкретный акт насилия. Подобный образ встречается и в тексте песни «Ангедония». Как и в предшествующем примере, жертвой, на которую направлен совершённый ребёнком акт насилия, здесь является животное – а именно животное, уступающее ребёнку (который, в сущности, сам ещё слаб и незащищен) в физической силе и, таким образом, отданное ему на произвол. В четвёртой строфе (ст. 11-12) Янка поёт:

Сатанеющий третьеклассник во взрослой пилотке со звёздочкой
Повесил щенка подрастает надёжный солдат

Поизощрённее, чем в двух предшествующих примерах, извращение детско-невинного выглядит в тексте песни «Гори, гори ясно». Для изображения апокалиптических сценариев, которые возникают в этой песне, Янка использует цитаты из детской литературы и фольклора, приведённые выше в нашей статье. В контексте песни, однако, первоначальный смысл этих фрагментов искажается: козёл из детской формулы «дом горит – козёл не видит» становится пьяницей и насильником, не видящим в своём ослеплении приближение собственной гибели; формула «гори, гори ясно, чтобы не погасло», которая в своем первоначальном контексте адресуется пылающей соломенной кукле, становится разъярённым и отчаянным закливанием бушующего апокалипсиса; а «рожки-ножки» из 22-го стиха, остатки козлика из детской песни, превращаются в скудные остатки порочных «козлов», остающиеся после их гибели, после полного испепеления «дома», на земле. Успешно включая эти детские формулы в апокалиптически-деструктивный текст своей песни Янка, однако, обращает внимание и на брутальный характер первоначальных контекстов, из которых пришли эти формулировки: «дом горит – козёл не видит» кричит ребёнок злорадно, когда сбивает с ног своего товарища целенаправленным движением ноги; формулой «гори, гори ясно, чтобы не погасло» играющие требуют смерти казнимого; а формулировка «рожки-ножки» отсылает к трагической кульминации вышеупомянутой детской песни, которая состоит в том, что бабушкиного любимого козлика разрывают на куски. Таким образом, детское, кажущееся на первый взгляд невинным и безобидным, разоблачается и здесь как порочное и развращённое.

В тех фрагментах, которые касаются не только устранения или уничтожения, но и извращения детско-невинного, бесконечное разложение фиктивных миров, сконструированных в Янкиных текстах, находит особенно чёткое выражение. Характерная безнадежность, которая преобладает в каждой отдельной из Янкиных песен, следует не из того, что здесь слабый в конечном итоге всегда побеждается и уничтожается сильным: герой – змеем, добро –

злом. Она следует из того, что здесь больше невозможно отличить добро от зла: жертва давно стала насильником, детское и невинное – насильственным и злым. Вот в чём заключается настоящий трагизм Янкиных миров.

Литература

1. *Багичева В. В.* Концепт «жизнь» в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – Вып. 10. – С. 138–145.

2. *Барто А.* Бычок [Электронный ресурс]: Стихотворение / А. Барто // Сайт «Антология русской поэзии». – Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Barto/5.htm> (дата обращения: 30.11.2016).

3. Горелки [Электронный ресурс]: Руководство по игре // Сайт «Твой ребёнок». – Режим доступа: http://www.tvoyrebenok.ru/igry_maslenica.shtml (дата обращения: 30.11.2016).

4. Козлик [Электронный ресурс]: Текст песни // Сайт «Pojelanie.Ru». – Режим доступа: <http://www.pojelanie.ru/zastol/pesni/dp/12.php> (дата обращения: 02.12.2016).

5. *Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К.* Русское поле экспериментов [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов – М.: ТОО «Дюна», 1994. – 300 с.

6. Масленица [Электронный ресурс]: Текст песни // Сайт «Azfor.Narod.Ru». – Режим доступа: <http://azfor.narod.ru/detki/maslenic.htm> (дата обращения: 30.11.2016).

7. *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.

8. *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.

9. *Сапрыкин Ю.* Через заснеженные комнаты и дым. Юрий Сапрыкин о Янке Дягилевой [Электронный ресурс]: Электронная статья // Медуза: Независимое общественно-политическое сетевое издание. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2016/05/09/cherez-zasnezhennye-komnaty-i-dym> (дата обращения: 23.11.2016).

10. *Тимашева М.* «Нам остались только сбитые коленки», или «Здесь не кончается война, не начинается весна, не продолжается детство» [Текст] / М. Тимашева // Рокада – М.: Внешторгиздат, 1992. Цитируется по: Борисова Е., Соколов Я. Янка. Сборник материалов / Е. Борисова, Я. Соколов – СПб: Издательство «Облик», 2001. – С. 156–159.

11. *Усманов Д.* Яна Станиславовна Дягилева (1966–1991) [Текст] / Д. Усманов // Энциклопедия для детей – место публикации неизвестно, 1999. Цитируется по: Борисова Е., Соколов Я. Янка. Сборник материалов / Е. Борисова, Я. Соколов – СПб: Издательство «Облик», 2001. – С. 233–234.

УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.51

К. Ю. ПАУЭР

Москва

УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ПОЭЗИИ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

Аннотация. Предметом исследования является корпус поэтических текстов Дягилевой. Автор научной статьи ставит целью выявить основные свойства и характеристики урбанистического пейзажа в качестве одной из основных категорий структуры художественного пространства. Основу исследования образует структурно-семиотический ориентир. Результатом работы является выявление и дифференциация основных свойств и характеристик городского пейзажа в поэзии Дягилевой. Результаты исследования могут быть применены в преподавании спецкурсов по русской рок-поэзии в высших учебных заведениях.

Ключевые слова: рок-поэзия, русский рок, творчество, пространство, урбанистический пейзаж, города, лирические герои, городская среда.

Сведения об авторе: Пауэр Кристина Юрьевна, аспирант Института международного права и экономики им. А. С. Грибоедова.

Контакты: 111024, Москва, шоссе Энтузиастов, д. 21; kristina.power@yandex.ru.

K. Y. PAUER

Moscow

URBAN LANDSCAPE IN POETRY OF YANKA DYAGILEVA

Abstract. The subject of the studies is a base of poetical texts by Dyagileva. The author of the research article aims to reveal the main properties and characteristics of urban landscape as one of the basic categories of art space structure. The article is based on the structure-semiotical orientation. The result of the studies is a detection and differentiation of the main properties and characteristics of urban landscape in Dygileva's poetry. The results may be put in practice in Russian rock-poetry studies at universities.

Key-words: rock-poetry, Russian rock, creation, space, urban landscape, cities, lyrical characters, urban environment.

About the author: Pauer Kristina Yurievna, graduate student of the Institute of International Law and Economics by A. S. Griboyedov.

Статья посвящена урбанистическому пейзажу в русской рок-поэзии на примере творчества Янки Дягилевой. Объектом исследования выступает поэтический корпус Дягилевой, предметом исследования является городской пейзаж в поэтическом мире исследуемого автора.

Итак, рассмотрим урбанистический пейзаж в поэзии Дягилевой. Одной из главных характеристик урбанистического пейзажа является его «**чуждость**» для лирического субъекта. Городской пейзаж часто описан как холодный, мрачный, неуютный, чуждый лирическому герою. При описании урбанистического пейзажа автор использует образы бетона, асфальта, светофоров.

Городской пейзаж, чуждый лирическому субъекту, обнаруживаем в песне «Деклассированным элементам» [2, с. 205], где описано закрытое пространство тюрьмы, что, вероятно, отсылает к антиполитическим мотивам: «Первым классом школы жизни будет им тюрьма».

Таким образом, Дягилева сравнивает СССР с тюрьмой, так как государственная идеология, общественные нормы **ограничивают** свободу общества определёнными рамками. Чертой закрытого урбанистического пространства является и образ тёмного подземного перехода, имеющего только одно направление – поворот влево:

А в подземном переходе влево поворот
А в подземном коридоре гаснут фонари

Эти образы также сужают личное пространство лирической героини, ограничивая её физически, морально и эмоционально. Обратим внимание, что в этой песне акцентируется внимание на **маргинальных** социальных слоях общества, именно они являются обездоленными, лишними, униженными и оскорблёнными, что отсылает к персонажам и урбанистическому пространству Достоевского и Горького. Нельзя не согласиться с мнением И. Вана о данной песне: «...делается попытка определить положение в “обществе развитого социализма” “ деклассированных элементов”, т.е. людей, принципиально с ним не совпадающих и рефлексирующих по этому поводу <...> Две части демонстрируют два способа осознания этой проблемы: “извне” – мир, в котором я нахожусь, и “изнутри” – я в этом мире» [4, С. 555-556]. Образ «подземных дыр» можно трактовать как маргинальный мир, к которому, вероятно, относит себя лирическая героиня, следовательно, здесь обнаруживаем бинарную оппозицию **внутренний (свой, маргинальный мир) / внешний (чужой мир – государство)**. Как явствует из анализа песен Дягилевой, она дифференцирует образы СССР и России.

В поэзии Дягилевой присутствует и другая бинарная оппозиция – **город / не город**. Так, в стихотворении «Пропустите в мир, стаи волчи» [2, с. 167] возникает мотив протеста. Лирическая героиня с надеждой на лучшее стремится прорваться сквозь «стену»-границу в топос «город», где «мосты из камня и золота». Однако лирический субъект понимает, что надежда эта ложна, и в обоих случаях присутствует негативный исход, коррелирующий с мотивом смерти:

Помереть ли там
Может, с холоду
Может, с голоду...

Лирическая героиня сомневается в этом пути, как и в экзистенциальном пути, о чём свидетельствует изобилие вопросов:

Голодать ли? Жрать?
Быть ли умною, быть ли дурою?

Отметим, что данное стихотворение разделено на две части посредством бинарных оппозиций **город / не город** и **внутреннее развитие / внешнее развитие**, однако эти оппозиции не абсолютны, напротив, они амбиваленты, так как их объединяют мотивы неуверенности и неизвестности.

Напомним, что в бинарной оппозиции **свой / чужой** чужим для поэта является именно городской пейзаж. Так, в песне «По трамвайным рельсам» [2, с. 202] пространство открывается «спациальным» образом, коррелирующим с мотивом пути – трамвайными путями: «А мы пойдем с тобою, погуляем по трамвайным рельсам».

Далее описан городской индустриальный пейзаж, представленный образами заводов, светофоров и машин: «чёрный дым с трубы завода»; «Путеводною звездой будет жёлтая тарелка светофора»; «по нам поедут серые машины». Город – это целый мир, окружающий персонажей, где *чёрный дым* сравнивается с *ветром*, а *жёлтый свет светофора* – с *путеводной звездой*. Мотив свободы коррелирует с социально-политической проблематикой, в том числе с мотивом контроля соответствия нормам, установленным режимом. Творческие люди обладают более свободным мышлением и сознанием, соответствие стандартам общества воспринимается ими как ограничение свободы личности и творчества, поэтому они вынуждены скрываться, отделяя свой мир от внешнего окружающего мира, так как несоответствие идеологическим и социальным стандартам грозит реальным лишением свободы, что символизирует образ клетки:

Если нам удастся, мы до ночи не вернёмся в клетку.
Мы должны уметь за две секунды зарываться в землю,
Чтоб остаться там лежать, когда по нам поедут серые машины,
Увозя с собою тех, кто не умел и не хотел в грязи валяться.

Таким образом, мы ещё раз убеждаемся в том, что урбанистический пейзаж соотносится с бинарной оппозицией **свой / чужой** и является **чуждым** для лирического героя.

Пространство в стихотворении «Сижу в серой рубаше...» [2, с. 228] можно охарактеризовать как городской пейзаж, представленный локусами «**злачных городов <...> цивилизованной России**». Знаменательно, что образ города наделён эксплицитно **негативными характеристиками**: *злачный, трагический*, что, вероятно, указывает на отношение автора к этому локусу. Здесь обнаруживаем сходство с ранним Достоевским, его петербургской темой «в её “низком” варианте – бедность страдание,

горе – и в “гуманистическом” ракурсе, первые узрения инакости города, его мистического слоя» [3, с. 276].

Городской пейзаж в творчестве Дягилевой наделяется **негативными характеристиками** и в стихотворении «По свинцовому покою глубины моей...» [2, с. 216], где описано мрачное, тёмное и холодное городское пространство, движение в котором направлено вниз, на что указывает бетонное покрытие: «По шершавому бетону на коленях вниз».

Во втором четверостишии пространство остаётся городским, **заброшенным**: «Окунуться в ожиданье нежилых квартир».

Как видим, урбанистический пейзаж наделён негативными характеристиками и связан с мотивами **безысходности** и константности городской жизни.

Корреляцию окружающей действительности с мотивом **безысходности** обнаруживаем и в стихотворении «После облома после абортта...» [2, с. 231], где описано бытовое городское пространство, представленное в образах *отапливаемых помещений* и *сломанного лифта*. Интерьер в урбанистическом «спациуме» описан достаточно чётко и реалистично: «Газета в ящике, ключи в двери, свет в коридоре».

Всё так, как должно быть, всё на местах. Однако такая упорядоченность лишь усугубляет трагичность обстановки, вводя мотивы безысходности и печали.

Традиционно, **внутренние переживания лирического субъекта** находят отражение в художественном пространстве текста. Ярче всего они представлены в пространственных образах песни «Ангедония» [2, с. 211]. Так, через образ микрорайона автор метафорически передаёт ощущение лишённости, невозможности радости в негативной враждебной лирическому субъекту действительности:

Забинтованный кайф,
Заболоченный микрорайон

Таким образом, обнаруживаем ещё одно свойство урбанистического пейзажа: корреляцию внешнего городского пространства с внутренним эмоциональным состоянием лирического субъекта.

Следующей характерной чертой урбанистического пейзажа является его **корреляция** с основной, сквозной темой в поэзии Дягилевой – с **темой смерти**. Так, в песне «Продано» [2, с. 214] тема **смерти** является одной из центральных. Традиционная проблематика коррелирует с образами городского пейзажа:

Подмигивает весело трёхцветный светофор
И вдаль несется песенка ветрам наперекор

В поэтике данной песни важную роль играет биографический код, отсылающий к персоналии Башлачёва:

Коммерчески успешно принародно подыхать
О камни разбивать фотогеничное лицо

Вероятно, Дягилева сравнивает его судьбу и признание его творчества после смерти со своим возможным будущим. Далее **тема смерти** развивается в описании другого вида суицида, уже не через выход из окна, а через повешение:

Украстить интерьеры и повиснуть на стене
Нарушить геометрию квадратных потолков

Здесь образ лирической героини как творческой личности, ищущей свой дом, своё место в реальности, объединяется с локусом *дом*, в следствие чего образы персонажа и дома становятся изоморфными:

В сверкающих обоях вбиться голым кирпичом
Тенью бездомной

Примечательно, что автор использует реминисценцию на А. Барто [1, с. 16], описывая хрупкость жизни:

Иду я по верёвочке, вздыхаю на ходу
Доска моя кончается – сейчас я упаду
Под ноги, под колёса, под тяжёлый молоток
Всё с молотка
О, продана смерть моя

Интересно мнение М. Тимашевой о пространстве в данной песне: «Надежды нет. Хочется травы, росы, утра, солнышка. Ничего этого нет, и уже никогда не будет. Прочитайте внимательно “Продана Смерть Моя”. Камни, стена, квадратные потолки, обои, кирпич, верёвка, доска, ноги, колёса, молоток, светофор, наконец-то ветер, солнце, дожди <...> То есть тому, чего не дожидаться, чему не бывать» [4, с. 158]. Таким образом, как явствует из анализа песни «Продано», урбанистический пейзаж коррелирует с мотивом отсутствия надежды и темой смерти.

Итак, подведём итоги. Как явствует из анализа поэзии Дягилевой, урбанистический пейзаж в её творчестве имеет следующие характеристики:

1. Урбанистический пейзаж в поэзии Дягилевой – это закрытое пространство с проницаемыми границами.

2. Одной из главных характеристик урбанистического пейзажа является его «**чуждость**» для лирического субъекта.

3. Ещё одним свойством городского пейзажа, помимо чуждости для лирического персонажа, является описание «спациума» с помощью **негативных характеристик** (злачное, мрачное, тёмное, трагическое, холодное, связанное с представлениями о «бытовухе»). Как и в поэтике Досто-

евского, в поэзии Дягилевой городской пейзаж – «гуманизированное» «злачное» пространство, окружающее «униженных и оскорблённых» страдающих людей, относящихся к маргинальному социальному классу, к которому относит себя и лирическая героиня.

4. Городской «спациум» не только имеет эксплицитные негативные характеристики, но и корреляцию с мотивом **безысходности**.

5. Внешний урбанистический пейзаж часто связан с **внутренним эмоциональным состоянием** лирического субъекта.

6. Ещё одним свойством городского пейзажа является его **корреляция** с основной, сквозной темой в поэзии Дягилевой – с **темой смерти**.

Литература

1. *Барто А. Л.* Стихи детям: в 2 т. [Текст] / А. Л. Барто. – М.: «Дет.лит.», 1976. – Т. 1. – 399 с.

2. Русское поле экспериментов: [Стихи] / Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов. – М.: ТОО «Дюна», 1994 – 300 с.

3. *Топоров В. Н.* Петербург и «петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) [Текст] / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Культура», 1995 – С. 259–367.

4. *Янка.* Сборник материалов. [Текст] / Авт.-сост.: Екатерина Борисова, Яков Соколов. – Спб., 2001 – 607 с.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

Д. О. СТУПНИКОВ

Москва

**ОТ ЗВЕЗДОПАДА ДО ПРЕКРАСНОГО ДАЛЁКА
(ПЯТЬ ЗАВЕТНЫХ ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ
СИБИРСКОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ПАНКА)**

Аннотация. В статье рассматриваются пять ключевых мотивов поэзии Егора Летова и его соратников: звездопад, земляника, навсегда / не-навсегда, прошлогодний снег, прекрасное далёко. Анализ этих образов-символов позволяет установить границы понятия «сибирский экзистенциальный панк» и определить отличительные черты идиостиля его представителей. Кроме того, впервые прослеживается связь этих лейтмотивов у поэтов круга Егора Летова с христианским вероучением.

Ключевые слова: сибирский панк, экзистенциальный панк, символика, идиостили, постмодернизм, футуризм, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Ступников Денис Олегович, кандидат филологических наук, руководитель тематических разделов «Музыка» и «Кино» мультипортала КМ.RU.

Контакты: 127549, Москва, ул. Пришвина, дом 8, стр. 1; kubovitch@mail.ru.

D. O. STUPNIKOV

Moscow

**FROM STARFALL TO DREAMLAND
(THE FIVE CHERISHED SYMBOLS
OF EXISTENTIAL SIBERIAN PUNK ROCK)**

Abstract. This article explores five key motives of Egor Letov poetry and his associates: Starfall, strawberry, forever / never forever, last year's snow, dreamland. Analysis of these symbols allows to set the boundaries of the concept of «existential Siberian punk rock» and identify the distinctive features of representatives idiosyncrasy. This study for the first time also shows a correlation of these leitmotifs in the circle of poets Egor Letov with Christian doctrine.

Key words: Siberian punk, existential punk, symbolism, idiosyncrasies, myth, postmodernism, futurism, poetry.

About the author: Stupnikov Denis Olegovitch, PhD of Philological Science, chief editor of the sections Music and Movies at web-zine КМ.RU

«Мы выросли в поле такого напряжения, где любое устройство сгорает на раз» [5, с. 46]. Эти строки Бориса Гребенщикова вполне применимы и к

творчеству Егора Летова. По крайней мере, последний вполне мог размашисто под ними подписаться – хотя бы потому, что вдохновенно перепел «Электрического пса» в 2004-м. Такие, как Летов, вряд ли всерьёз прислушиваются к дружескому пожеланию «береги себя». Они сгорают без остатка, щедро даря тепло и свет окружающим.

Как бесконечные звёздные дали,
Мы бы на яркость людей проверяли.
Прав лишь горящий, презревший покой,
К людям летящий яркой звездой... [7]

Так заканчивается песня Александры Пахмутовой и Николая Добронравова «Звездопад», изначально написанная как ода советскому детскому лагерю «Орлёнок». Без наивного куплета о неповторимости лагерных смен её чопорно исполнял ВИА «Аккорд», демонстрируя роскошные певческие возможности двух вокалистов и двух вокалисток. Летов перепел «Звездопад» в одноимённом альбоме «Гражданской Обороны» 2002 года, и от благодушной расслабленности первоисточника в его версии не осталась и следа.

О недостижимой звезде Альтаир, пойманной мещанскими сетями «привычных квартир», он поёт со снисходительной грустью, а смысловым центром в его интерпретации становятся «дальних миров позывные», которые сразу заставляют как-то внутренне собраться и встрепенуться. Вместо пресыщенного обывательского счастья (когда «желанье придумать не просто» именно потому, что всё необходимое уже вроде как есть) здесь самоотвержение, когда собственные чаяния уже неуместны и не так важны перед неким общим делом.

Летов, конечно, отталкивается от советского первоисточника, ему, безусловно, важен содержащийся здесь дух самоотвержения, героизма и взаимовыручки. Но при этом он сообщает тексту метафизический смысл – и даже как-то верится, что «орлята» из обитателей престижного пионерлагеря превращаются в его подаче в ёмкий символ, очищенный от всего бытового, наносного и случайного. Орёл традиционно символизирует небесную силу, творческую мощь и несокрушимую победу. Однако у Летова в его кавер-версии на «Звездопад» на передний план выходит духовное обновление. В древности считалось, что орёл время от времени полностью меняет своё оперение и радикально омолаживается, поэтому мудрецы связывали его с перерождением. Например, следы этого верования можно найти в Псалтыри: «Обновится яко орля юность моя» (Пс. 102:5). Сравним это со словами «мы оставим на память в палатках эту песню для новых орлят».

Толкование приведённого отрывка из Псалтыри находим у сербского богослова Досифея Хилендарца: «По еврейскому толкованию орёл - это долговечная хищная птица, которая в определённых условиях может достичь и 70-летнего возраста. Но, когда орлу исполняется 40 лет, он должен принять одно очень сложное решение. Его когти становятся длинными, теряют свою гибкость, и поэтому орёл не может схватить добычу. Также

длинный и острый клюв становится слишком кривым, и хищник не в состоянии расчленять свою добычу, а крылья становятся тяжелыми, потому что вырастают густые перья и прилипают к груди, поэтому орел может летать с трудом. Тогда у орла остаются две возможности. Либо умереть, либо пройти через болезненный процесс замены, который продолжается 150 дней. Этот процесс требует от орла взлететь на вершину горы и оставаться на ней в этот период. Там орёл бьёт клювом об скалу, пока не оторвёт себе клюв. Затем ждёт, пока у него отрастёт новый клюв, а потом клювом отрывает свои когти. Когда у него вырастают новые когти, он выщипывает старые перья. После пяти месяцев орёл восстанавливается и может жить ещё 40 лет. Сравнивая духовное возобновление с орлом, пророк Божий говорит о болезненном процессе преобразования души» [10].

Ни для кого не секрет, что русский рок насквозь символичен. Все эти орлы, волки, мухи, звёзды, зеркала, поезда наследуются в готовом виде из общепринятой мифологии (или же усваиваются художниками подсознательно – в форме архетипов) и становятся составной частью художественного произведения. Да, при этом они неизбежно обрастают новыми авторскими значениями, но, по большому счету, интеллектуально подготовленный читатель, встретив их в тексте, должен испытывать *радость узнавания*. Если Платон сравнивал творчество с охотой (что было близко Летову, который сам неоднократно говорил об этом в интервью), то процесс усвоения символов читателем можно сопоставить с удачной рыбалкой. Ведь самый главный символ (по крайней мере, для европейской культуры, насквозь пропитанной христианством) – это рыба, являющаяся анаграммой Иисуса Христа.

Сибирские экзистенциальные панки привыкли путать следы. Поэтому им просто неинтересно припасать наживку в виде заранее заготовленного символа. «А под водой незнакомые рыбы клевать не хотят, а хотят понять» [23], – не об этом ли пел в своей песне «На берегу» один из гитаристов «Гражданской Обороны» Евгений «Махно» Пьянов? Важно искать, допытываться, сомневаться, доходить до понимания самому – и только после этого доселе «незнакомые» люди (тоже что-то открывшие для себя) могут стать тебе близкими по духу соратниками. Не исключено, что улов будет тем же, что и в случае оперирования традиционной символикой, но к месту рыбалки необходимо прийти заповедными тропами, а не проторёнными мировой культурой дорожками.

Не потому ли самые заветные символы Егора Летова и его последователей лишены статики и строго зафиксированных значений? Если это звёзды, то падающие, летящие, активно действующие, пронзающие пространство и время, пребывающие в компании себе подобных. Если это снег, то тоже падающий – да ещё и прошлогодний. Ну и так далее. К тому же, как правило, такие символы имеют неразрывную генетическую связь с советской культурой, которая всегда была для музыкантов летовского круга мощной питательной средой. Предлагаем к рассмотрению пять из них: *звездапад*, *земляника*, *навсегда/навсегда*, *надал прошлогодний снег* и *прекрасное далёко*.

Звездопад. «Как свет, сияющий в темноте, звезда является символом духа, сил света, борющихся против мрака» [11, с. 174], - сказано в «Словаре символов» Хуана Кирло. Нетрудно догадаться, что падающая звезда означает нечто противоположное – вспомним хотя бы низверженного с неба павшего ангела, наследовавшего ад! И хотя в упомянутой пахмутовской песне утверждается «Звездопад, звездопад... Это к счастью, друзья, говорят» [7], Летов о счастье имел весьма своеобразные представления, кардинально отличающиеся от общепринятых. Ю. В Доманский отметил, как вслед за Шпаликовым лидер «Гражданской Обороны» утверждал, что «человек не может быть счастлив; о счастье он может лишь мечтать, лишь надеяться на “долгую счастливую жизнь”»; но мечты эти несбыточны, надежды оказываются иллюзиями; в прошлое же, где человек, как он полагает, был счастлив, возврата нет» [8]. В эпоху наделения символов первичным значением люди наверняка испытывали перед звёздным дождём смесь священного трепета, животного ужаса и ожидания немедленного конца света. Апокалипсис – через аллюзии на Звезду Полюнь – описан в песне «Гражданской Обороны» «Энтропия» (1988) в схожих тонах, притом с первобытной грубостью и прямолинейностью:

Скоро звёзды башкою оземь
Будем жрать себя изнутри [14, с. 43]

Однако не нужно забывать, что согласно главной заповеди мирового панк-рока, чем ниже ты упадешь, тем выше имеешь шанс подняться. Движение вспять начинается у Летова в песне «Отряд не заметил потери бойца», написанной всего два года спустя после «Энтропии»:

Глупый мотылёк
Догорал на свечке
Жаркий уголёк
Дымные колечки
Звёздочка упала в лужу у крыльца...
Отряд не заметил потери бойца [14, с. 12]

Мы имеем дело с образчиком так называемой «суггестивной лирики», соответственно, текст практически целиком построен на неких абстрактных антитезах, и конкретный исторический контекст реконструировать здесь практически невозможно. Показательно, что строчка «отряд не заметил потери бойца» позаимствована из баллады Михаила Светлова «Гренада», которая задумывалась как слово в защиту романтической революционной поэзии, а отнюдь не отклик на какие-то реальные события. Упоминание об упавшей с неба звёздочке, возможно, отсылает к простонародным частушкам, вроде «С неба звёздочка упала / Прямо милому в штаны. / Пусть бы всё там разорвало - / Лишь бы не было войны!» Её нередко использовали в игровом или пародийном ключе многие наши рок-музыканты: достаточно упомянуть Вячеслова Бутусова («Звёздочка»),

«Алису» («Ганец на палубе тонущего корабля») и «Объект Насмешек» («Любер-юбер» - «С неба звёздочка упала прямо люберу на нос – вся Германия узнала, что у Гитлера понос»¹).

Частушка об упавшей с неба звёздочке звучит и в военной кинодраме Игоря Таланкина «Звездопад» (1981). Сниженный контекст цитаты вступает в противоречие с возвышенной семантикой заглавного символа, одновременно означающего крушение надежд героев и невозможность сохранить любовное чувство в военное время². В свою очередь, одним из литературных источников фильма является одноименная повесть Виктора Астафьева, где символика звездопада связана также с пограничным состоянием раненого бойца: «Но неведомая сила внезапно вздымет тебя с операционного стола и бросит куда-то в бесконечную темноту, и летишь в глубь её, как звёздочка в осеннюю ночь. Летишь и видишь, как гаснешь» [2].

В отличие от Астафьева, Егор Летов воспринимал войну не как абсолютное зло, а как «истину бытия, подлинное состояние мира, праздник, свободу» [13]. Поэтому музыкант подверг цитаты из «Гренады» и из частушки радикальной перекодировке. Упавшая с неба в лужу звёздочка им понимается не как несколько сниженный маркер пацифистских настроений, а как героическая жертва, которую, увы, никто не заметил в силу своей инертности и ограниченности кругозора. Именно поэтому во втором куплете жертва кажется напрасной, поскольку чуда после неё не происходит, и мир остаётся таким же, как и был.

Финал, как это часто бывает у Летова, парадоксален: продолжая сохранять предельную абстрактность контекста, поэт довольно хаотично перечисляет некие эпитеты в превосходной степени (не было родней, красивей, больней и счастливей). И тут мы понимаем, что подлинное противопоставление в песне идёт не по привычным бинарным оппозициям (второй куплет в этом плане направляет слушателя по ложному следу), а по принципу равнодушие/повышенная восприимчивость. Только так можно преодолеть косность материального мира, упразднить конечность человеческого бытия и наследовать вечность. В манеру исполнения Летов также привнёс эмоциональную окраску: песня с неторопливыми гитарными переборами и плавно текущим повествовательным текстом демонстративно начинается с сокрушенного вздоха.

Диссонанс между материальным и духовным началом лежит в основе песни Владимира Селиванова из минской группы «Красные Звёзды» «Звездопад» [26]. Главная дилемма заложена уже в первой строчке «глина под ногами

¹ Цит. по фонограмме альбома «Объекта насмешек» «Гласность».

² Символику звездопада в фильме Таланкина и повести Астафьева проще понять, обратившись к песне Бориса Гребенщикова «Древняя кровь»: «Если падают звёзды – подставишь ли ты им ладонь?» [5, с. 244]. Здесь видим «милость к падшим», которая обычно у экзистенциальных панков не педалируется, хотя так или иначе присутствует имплицитно.

превращается в пыль»¹: из совершенного материала, из которого Бог сотворил Адама, глина обращается в бренный прах земной, попираемый ногами. Так что весь трагизм первородного грехопадения здесь ёмко выражен буквально в пяти словах. В припеве о драме, произошедшей в Эдемском саду, напоминает гротескная фраза «раздувшиеся руки принимают плод».

В дальнейшем идёт нагнетание мотива материи, бесстыдно заполняющей собою весь мир («пузыри полированных дней», «тройные подбородки, заплывшие жиром»). Во втором рефрене разлад между Господом и человеком переносится в социальную плоскость (упоминание о забытых мозгах «испуганных правителей»). И «верхи», и «низы» оказываются в одной порочной упряжке, разорвать которую могут лишь самоотверженные действия искалеченных участников народного сопротивления («Молодая гвардия», тянущая к небу костыль).

Расслабиться и окончательно погрязнуть в трясине сугубо житейских забот, человеку не даёт, исходя из содержания песни, «звездопад». Означаемое данным символом реконструировать не проще, чем в летовской «Отряд не заметил потери бойца». Но совершенно очевидно, что речь идёт о каком-то из ряда вон выходящих событиях, которое повторяется регулярно и требует от наблюдателя максимальной мобилизации внутренних ресурсов. Немного проясняют ситуацию комментарии самого Селиванова, который трактует название «Красные Звёзды» как нечто притягательное, угрожающее и неотвратимое, а концепцию своей группы как «героика на грани распада». Вряд ли ошибёмся, если автоматически применим эти темы и к символу «звездопада».

В 2006 году Владимир Селиванов объявил о роспуске «Красных Звёзд» и создании группы «ЧЕТЫРЕ», взявшей курс на коммерческие стратегии. Первый же выпущенный новой формацией сингл «Точки» содержал «Звездопад» с примодненной аранжировкой и кардинально переосмысленным текстом в духе танцевального хита «Страху Нет» группы «Мумий Тролль». Понятие «звездопад» теперь декларативно связывалось с расПАДом «Красных Звёзд», а прочие смыслы редуцировались, ведь «прошлое закончилось – закрой за ним дверь». Слушая эту песню, реципиент так и представлял себе зеркальный крутящийся шар, проецирующий на стены дискотеки разноцветные «звёздочки» кислотных оттенков. Что поделать, последователи Летова научились у него прыгать выше своей головы и бросаться в крайности, постоянно уходя от любых попыток классификации. Таким образом, «Звездопад» на определенном этапе для Селиванова синонимом беспредельной (или запредельной) творческой свободы, порою граничащей с безответственностью.

Эта же творческая свобода привела Селиванова к полемике с собственным соавтором Владимиром Ареховским – создателем минской группы

¹ Текст «Звездопад» группы «Красные Звёзды» цитируется по буклету CD-издания альбома «Смершевы песенки» (2009) [26]. Остальные тексты Владимира Селиванова цитируются по фонограммам.

«Северное Сияние». «Творчество Летова имеет закрытый характер, оно не предусматривает никакого диалога: автор констатирует, и весьма своеобразно, те или иные факты бытия, не заботясь о том, как отнесутся к этой констатации реципиенты» [18, с. 204], - пишет Анна Новицкая в статье «Концепт веселья в творчестве Егора Летова». А Селиванов и Ареховский, в отличие от своего предшественника, используют совместный текст «Последнее лето детства» как полигон для полемики.

Изначально в версии «Северного Сияния» звездопад упоминался в декоративно-кукольном контексте:

Видишь, падает звезда
Ни к чему она, когда
Звёзды - это только лишь штрихи на погонах [1]

Лирический субъект у Ареховского принципиально не хочет взрослеть. В глаза бросается его пассивная позиция по отношению к метаморфозам внешнего мира. В последнем куплете он так и не выходит из своего уютного инфантильного мирка, удовлетворяясь признанием сказочного зеркальца о том, что «правды нет на всем белом свете». Владимир Селиванов в своей интерпретации заменяет благодушный куплет о зеркальце хлёстким выводом:

Твои слёзы мокрый лёд
Умер твой любимый кот
Только его небо никогда не примет
Посмотри на звездопад
Пал бесславно наш отряд
Ну а мы с тобой ещё легки на помине

В этом чувствуется эдакая дружеская отповедь. Мол, довольно рефлексии и сантиментов (недаром «добрые игрушки» везде заменены в припевах на «старые»). Всё равно то, что тебе было дорого в детстве, не имеет никакого значения для вечности, так же как кот не наследует Царствия Небесного. Лучше оглянись вокруг, встряхнись и найди повод для дерзновенного порыва. Ведь кроме тебя никто не пополнит наши реденеющие ряды, потому что нас и так становится меньше с каждым днем. Так «Звездопад» наконец-то обретает у Селиванова конкретное семантическое наполнение, символизируя души ушедших друзей, которые покинули этот мир раньше времени (по разным причинам, в том числе – и из-за суицида), и теперь подают нам знак из иного мира, что нужно стиснуть зубы и продолжать начатое.

Неожиданным образом «ПЛД» в селивановской редакции перекликается здесь с песней «Смысловых Галлюцинаций» «Звездопад». Кому-то эта параллель наверняка покажется странной и надуманной, но Летов достаточно сильно повлиял на творчество «глюков». Скажем, песню «Повесить в одно» из фильма «Стрелы Робин Гуда» они исполнили на альбоме «Акустическая юность» под влиянием именно летовской кавер-версии,

записанной для проекта «Коммунизм», кроме того, для трибьюта «ГО» они записали проникновенный вариант программной «Моей обороны». Вот что рассказал нам о «Звездопаде» сам Сергей Бобунец: «“Звездопад” получился очень светлым по звучанию, но депрессивным по сути, потому что смысл названия – это люди, выпадающие из окон. Остановите звездопад, в общем! Песня вышла очень странной, ошарашивает с первой же фразы: “Греет душу чужое горе”. Такое могли написать (да ещё потом и вставить в песню!) только сумасшедшие панки. Она совсем не совместима с идеалами добропорядочного человека» [29].

Целым букетом смыслов наделен звездопад в песне актюбинской «Адаптации» «Так горит степь» [9, с. 31-32]. При этом доподлинно невозможно определить, какой из них доминирует. Лидер группы Ермен Ержанов творит сложную и мозаичную картину «заколдованного таинственного мира», где люди фатально разобщены: они «попрятались в потёмках» квартир, их дети «мёрзнут в озверевшем лесу, потерявшие себя и друг друга», а вернувшихся с поля битвы героев едва ли не живо хоронят «на пустых площадях» (аллюзия на братские могилы?). Одним из немногих знаков со знаком плюс здесь выступает степь, которая для живущего в Северном Казахстане Ермена является приметой Родины. Однако степь в тексте песни оказывается уничтожена огнём, и это можно понимать как экспансию чуждых капиталистических ценностей (Ержанов известен своими антиглобалистскими взглядами). На этом фоне трудно дать звездопаду какую-то однозначную трактовку, но он в контексте песни противопоставлен «норам и щелям», которые характеризуются через эмоционально окрашенное слово «глазели». А значит, звездопад по принципу контраста априори относится к чему-то возвышенному. Одновременно это и предупреждение о грядущих испытаниях, и ободрение свыше, помогающее эти испытания пережить. Не исключено, что именно звездопад сжигает степь, но для того, чтобы на пепелище взрастить нечто принципиально новое.

Обратим внимание на ещё одну примечательную деталь текста Ермена Ержанова – экспрессивную игру слов «а здесь судорогой сводило мость». Мост связывает дольный и горный миры – то есть это гипер-символ, который как бы описывает сам себя, обнажая собственную природу. Пояснение «судорогой» указывает на то, что эта связь устанавливается мучительно, болезненно, ценой высочайшего напряжения сил. И это тоже очень по-летовски...

Итак, упрощенно говоря, звездопад в сибирском экзистенциальном панке – это символ персонального апокалипсиса или смерти (не всегда героической, но ведущей либо к перерождению погибшего, либо к радикальному изменению образа жизни и программы действия для тех, кто пока еще остался на Земле).

Земляника. Выше мы уже обмолвились о том, что у поэтов летовского круга символ редко используется в рафинированном виде, а предстаёт как сложный понятийный комплекс, который растёт извне, как снежный ком от

постоянно наслаивающихся значений. Так, у группы «Красные Звёзды» в песне «Дорога в никуда» появляется параллель между звездой и земляникой:

Широка дорога в никуда
По полям, просторам, по илистым толям
Земляника зреет, как звезда
Земляника ждёт налиться кровью

Сочетание символики звезды и земляники в католической традиции происходит через образ Девы Марии¹. Земляника считалась одним из семи растений, украшавших Сад Богородицы. «Согласно старой традиции, землянику считали райской пищей спасённых, особенно душ умерших детей, которых Матерь Божья водила в рай собирать землянику. Гимн на повечерие в часах к Непорочному Зачатию называет Марию “ясной Звездой Моря”², “Утренней Звездой”, “Портом тонущих”. Эти имена были использованы, чтобы подчеркнуть роль Марии, дающей надежду (“грешникам надежда, грешникам прибежище”))» [3].

Красный цвет земляники, очевидно, смыкается с идеей жертвы, что подчёркивается и в селивановской «Дороге в никуда». А поскольку ягода покорно «ждёт налиться кровью», то здесь появляется ещё и сема смирения, что тоже свойственно традиционному значению данного символа. Жертва, смирение, «дальних миров позывные» - всё это атрибуты христианских мучеников. Недаром во втором куплете упоминается «кровь с молоком». Вспомним, например, о римском мученике Вонифатии, из тела которого, согласно церковному преданию, после казни излилась кровь, смешанная с молоком. Это знак особой отмеченности свыше, Божественной благодати. В «Дороге в никуда» о таких вещах говорится открытым текстом:

Когда небо низко – подать рукой
Когда небо близко – это благодать

Лишь на первый взгляд упоминание об «алом знамени вселенской победы» профанирует сакральную символику, переводя её в пресловутую политическую плоскость. На деле же эпитет «вселенская», окружённый христианскими символами, можно трактовать вслед за видными богословами как указание на Вселенскую Церковь. Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий) в своих «Беседах на Евангелие» обращал внимание на то, что во времена Христа словом «Вселенная» называлась Римская империя, а потом постепенно оно стало использоваться для обозначения христианских общин [25, с. 76-77]. Да и поднимаемое вверх знамя может обозначать приоритет духовного начала перед материальным.

¹ Не забываем, что участники «Красных Звёзд» живут в Белоруссии, где католические традиции исторически не менее сильны, чем православные.

² Влияние этой концепции на песню Бориса Гребенщикова «Stella Maris» ещё ждёт своего исследователя.

Тем не менее не будем забывать, что у панков векторы движения вверх и вниз относительно и взаимозаменяемы. Недаром из всех возможных ягод Селиванов отдал предпочтение именно землянике, которая зревает под солнечными лучами, но при этом клонится к земле, от которой и получила своё название. В этом выборе красноречиво проявились почвеннические устремления представителей экзистенциального панка. В песне «Красных Звёзд» «Земляника» заглавный образ становится последним, что ещё осталось на выжженной войной земле:

Всё, что было дёгтем, да намазано на хлеб
Мы ещё просрали в позапрошлую недельку
Всё, что было бережно уложено под снег
Давно переварилось в чебурашкин сон

Чтобы отстоять рубежи своей Родины, герой вынужден принести в жертву самое дорогое – то, что было ближе всего к земле («чтобы не достануть врагу земля, на... топчи землянику»). Этот закон работает как в историческом разрезе (вспомним, как русским пришлось обойтись с Москвой в 1812 году!), так и в духовном плане (ср. со словами Спасителя из Евангелия от Марка (8:35) «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет её, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет её»).

Небольшое отступление. Упоминание о землянике в явно сниженном контексте встречаем у Бориса Гребенщикова в «Генерале Скобелеве» [5, с. 284]: «И руки его были до локтей в землянике, а, может быть, по локоть в крови». Учítывая, что исторический Михаил Скобелев скончался во время визита к куртизанке, ягода здесь может выступать символом греховных чувственных наслаждений (отсюда же гротескный образ острова женщин, куда попадает у БГ сновидческий генерал). Параллелизм пролитой в бою крови и земляники, на первый взгляд, сближает БГ с экзистенциальными панками, но вряд ли идиома «по локоть в крови» может нести в себе нечто героическое. Таким образом, специально исследовать символику земляники у БГ нет особого смысла ввиду её вспомогательной функции. Аналогично и у соавтора Гребенщикова Джорджа Гуницкого:

И даже драхма, старый бог,
Здоровьем стал на редкость плох:
Все потерял свои он лики
И гонит спирт из земляники. [6]

Не то у соратников Егора Летова. Мучительное обретение подлинной Родины через самопожертвование последовательно отражено в альбоме «Флаг» сборной команды сибирского панка «Последний патрон», состоящей из гитаристов «Гражданской Обороны» и «Инструкции по Выживанию», а также тюменского поэта Владимира Богомякова, читающего между песнями свои стихи. Земляника ни в одной из песен напрямую не упоминается, но

зато на обложке красуется целая горсть этих ягод в раскрытой ладони. Расположенная по соседству надпись «Флаг» как бы намекает на то, что вот оно – единственное знамя, которое стоит удерживать в руке до конца!

Первая половина диска – это нагнетание деструктивных настроений человека, который ощущает себя чужим на собственной земле. Его не способны всколыхнуть ни уличные битвы с ОМОНОм, ни созерцание сверхъестественных явлений, ни даже с встречи с близкими по духу лидерами патриотических движений. И лишь обнаруживая себя на поле битвы под градом пуль, он через подвиг приобщается к вечности и своей Небесной Родине:

Наше имя в землю брошено
Прорастет травой некошеной
Расцветет веселой радугой
Навсегда¹

Итак, земляника символизирует праведность и смирение, а также добровольную осмысленную жертву, благодаря которой происходит стяжание Духа Святого и обретение Небесной Родины.

Навсегда / Ненавсегда. Анализ символики земляники немислим без упоминания о культовом фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» (1957). Заглавный образ связан у шведского режиссера с неким пограничным опытом, который одновременно обусловлен заветными детскими впечатлениями и предчувствием скорой смерти. Десять лет спустя после выхода фильма появился сингл The Beatles «Strawberry Fields Forever» («Земляничные поляны навсегда»), навеянный детскими воспоминаниями Джона Леннона и его же психоделическими экспериментами. Земляничные поляны упоминаются и в стихотворении Егора Летова «Они (Резвые)» из последнего альбома «ГО» «Зачем снятся сны» (вокал – Наталья Чумакова):

Совершали нелепые подвиги и драгоценные глупости
Безрассудно и смешно
Обретали/открывали
Земляничные поляны и иные точки зрения
Отдыхали на ветвях мирового древа
Созерцали невероятные приключения неуловимых
на планете обезьян [15, с. 52]

Как и «Отряд не заметил потери бойца», стихотворение содержит в сильной позиции цитату из советского песенного наследия. На сей раз использована строчка «и неба было мало, и земли» из песни Арно Бабаджаняна и Роберта Рождественского «Свадьба». С одной стороны, эта аллюзия сразу сообщает песне метафизическое измерение, предвосхищая появление в стихотворении упоминание о Мировом Древе, соединяющем верхний и

¹ Цит. по фонограмме песни «Над полями да над чистыми» из альбома «Флаг» группы «Последний патрон».

нежные миры (см. также обложку альбома «Звездопад»). С другой – благодаря цитате появляется ностальгическая тональность. Исходя из этого, «земляничные поляны» у Летова являются дверью в иное измерение, где человек обретает полноту бытия и истинное предназначение (в отличие от прочих обитателей «планеты обезьян», погрязших в сугубо материальных заботах). В это можно усмотреть переключку с ленноновской «Strawberry Fields Forever»: «Мне кажется, нет людей, принадлежащих к моему дереву».

В песне ментально близкого Егору Летову ковровского рок-барда Александра Непомнящего «Земляничные поляны навсегда» [17, с. 116-117] к бергмановским и ленноновским смыслам подключается ещё и «Снежная Королева» Ханса Кристиана Андерсена. На записи «Квартирник с Калугиным у Радагаста» 2000-го года музыкант поясняет, что задумал песню как полемику с философом Александром Дугиным, считавшим избавление мальчика Кая от чар владычицы ледяного чертога неудавшейся инициацией. Следом автор признаётся, что ориентировался тут скорее на «Герду» «Инструкции по Выживанию», где героиня освобождает своего друга от власти Люцифера. С учетом данного комментария символ «земляничных полян» у Непомнящего оказывается амбивалентным. Они скрыты под снегом от взора людей злой колдовской силой, но при этом как бы бережно сохраняются в законсервированном состоянии до Второго Пришествия Христа, на которое намекают отсылающие к Апокалипсису строчки «Алые лучи, рассветные лучи совсем иного неба, совсем иной земли». Столь же амбивалентным оказывается и понятие «навсегда», одновременно указывающее на невозможность пробиться к истине собственными усилиями и вневременной характер Истины, которая есть Христос.

Движение от сковывающего льда людских отношений к запредельной вечной весне прослеживается в песне «ГО» «Радуга» («Забота у нас такая»). Вновь камертоном здесь служит интертекстуальная отсылка к советской песне «Забота у нас такая» (проявляющаяся правда, не в самом тексте, а лишь в названии – но зато тоже в сильной позиции). Песня создавалась поэтом Львом Ошаниным и композитором Александрой Пахмутовой для фильма Виктора Кина «По ту сторону» - о борьбе с белыми бандами в 20-х годах на Дальнем Востоке. Изначально Ошанин сочинил нечто бравурное, но Пахмутова написала лирическую мелодию, которая плохо совмещалась с громкими призывами. Тогда поэт переделал текст, убрав из него глаголы в повелительном наклонении и заменив их на универсальные обороты о становлении личности («меня мое сердце в тревожную даль зовёт», «пока я дышать умею, я буду идти вперёд» и т. д.).

По аналогичному алгоритму выстроена «летовская» «Забота у нас такая» [14, с. 489]. Унылый зимний городской пейзаж здесь сменяется солнечным пространством мифа, где текут подземные молочные реки и «стережёт своих гостей теремок». Лейтмотивом через всё стихотворение проходят упоминание о радуге и апреле, что, в принципе, закономерно, поскольку радуга традиционно символизирует завет человека с Богом, а апрель – это месяц, на который чаще всего выпадает православная Пасха. Видимо, этот

праздник был значимым для Егора Летова, ибо он первым делом поздравил «со светлым праздником Пасхи» посетителей концерта в Кургане в апреле 2000 года и тут же подкрепил своё приветствие песней «Мёртвые», что в контексте победы Христа над смертью выглядело особенно впечатляюще¹. Об этой же победе говорится и в песне «Забота у нас такая».

В переводе с древнееврейского «Пасха» переводится как «переход» или «исход». Переход героев песни «Забота у нас такая» из видимой реальности в пространство мифа сопровождается в песне дважды повторённым Летовым наречием «навсегда». Парадоксальным образом оно объединяет между собой зыбкость и прочность, временное и вечное, ведь радуга, вопреки всему, поднимается над прахом и над кладбищем, а апрель именуется то «безнадёжным», то «негасимым». Как и в «Земляничных полянах» Непомнящего, значение слова «навсегда» двоится, указывая на тщетность человеческих усилий и всемогущество Бога.

Сибирские панки, любящие упразднить различные антиномии, фактически поставили знак равенства между «навсегда» и «ненавсегда». «Ненавсегда» - так называется душераздирающая баллада группы «Чернозём», проникнутая ужасом перед открывающимся подростку осознанием конечности бытия. Потеряв ушедшую из-под ног почву, лирический субъект пытается найти утешение в настоящей любви, но и здесь его настигает ощущение бренности бытия. В то же время, он верит в существование иного мира: «В чьи глаза глядимся-смотримся по пути к родному берегу» [12]. Надежду на продолжение жизни за пределами материальной реальности даёт и оборот «прощай навсегда».

Через несколько лет после записи «Ненавсегда» лидер «Чернозема» Евгений Кокорин переделал неуклюжую строчку «как разлягутся по полям наши косточки игральные» в изящный оборот «и разлягутся в полях белеть наши косточки игральные». Назвать это загробно красивое наблюдение некрореализмом как-то даже не поворачивается язык. К тому же устойчивое выражение «белая кость» означает избрannость.

Итак, в координатах мифологического сознания экзистенциальные панки сумели переплавить страх смерти в несокрушимую веру в бессмертие человеческой души. Благодаря этому бинарная оппозиция навсегда/ненавсегда была упразднена вовсе, превратившись парадоксальным образом в единый комплекс понятий.

Падал прошлогодний снег. Усеянные заиндедевскими костями поля, земляничные поляны под снегом... Действие огромного количества песен авторов летовского круга происходит в чистом поле или на поле битвы. А поскольку, как мы уже выяснили, эти поэты тяготеют к почвенничеству, то события у них нередко разворачиваются в декорациях русской зимы. Образ-символ снега у Егора Летова как-то связан с упразднением видимого мира. Отсылаем к песне «Следы на снегу», проанализировав которую Ан-

¹ А в переиздание альбома «Солнцеворот», которое вышло в 2005-м под названием «Лунный переворот», было включено бонусом стихотворение «Пасха»

на Новицкая сделала веский вывод: «Текст “Следы на снегу” раскрывает тему не-существования реальности. Фактически, реальность подвергается сомнению. Этот текст задаёт вектор летовского творчества на долгое время. В последующие годы, вплоть до 2007, Летов неизменно будет сомневаться в наличии окружающей реальности и доказывать её отсутствие. Апогеем станет альбом “Зачем снятся сны?”, в текстах которого объективной реальности уже не найдётся места» [19, с. 168].

Говоря об особенностях летовского идиостиля, исследователь Елена Шерстнёва отмечает, что многие произведения лидера «ГО» состоят из обрывков чужих произведений, организованных по принципу заговора или детской песенки [30]. Отчасти это справедливо, но, например, «Офелии» [14, с. 259] свойственна неторопливая повествовательность. Текст её вообще выглядит как настоящий бестиарий, где действуют и «пузатый дрозд», и «мохнатый олень», и «дарёные лошадки», что вовсе не отменяет той прострации, в которой оказывается одинокая героиня песни. Впрочем, строчка «привычно прошлогодний нарисованный снег» актуализирует подчёркнутую условность происходящего, апеллируя к постмодернистской идее «жизни в тексте» (правда, скрип снега на зубах актуализирует мотив страдания). «Палал прошлогодний снег» - это сюрреалистический мультфильм Александра Татарского (1983), где есть всё, что так нравилось Летову и его сподвижникам: откровенная условность происходящего («в староглиняные времена, в одной пластилиновой местности»), мирное сосуществование бытового и сказочного пластов, постоянные метаморфозы, вариативность зачинов, абсурдистская атмосфера и повторяющиеся крылатые фразы.

Заглавие мультфильма тоже способно привести в восторг самых взыскательных авангардистов. Мало того, что оно является оксюмороном, так еще и его суть никак не раскрывается в самом сюжете. Это дало повод представителям плеяды экзистенциального панка наделить концепт «палал прошлогодний снег» собственными смыслами. Специфическая атмосфера мультфильма наиболее полно воспроизводится в песне группы «Северное Сияние» «Зимняя (Тихо падает снег)» [1]. Совмещение бытового и сказочного пластов здесь заключается в том, что одновременно описывается сподобившийся Царствия Небесного солдат и его суженая, томящаяся то ли по нему, то ли по какому-то другому «далёкому другу». Непреодолимая пропасть между обоими мирами подчёркивается здесь нагнетанием фразеологизмов, употребляемых в значении «никогда»: «после дожличка в четверг», «любовь без гробовой доски» и «снега прошлогоднего щепотку попроси». Лейтмотивом всего песенного текста является падающий снег, который ассоциируется с душой погибшего солдата.

Обыденное у Ареховского не то чтобы нивелирует героику, но однозначно лишает её подобающего случая пафоса. Ещё более очевидна дегероизация в песне актюбинской группы «Адаптация» «Прошлогодний снег» [9, с. 26]. Тут примерно та же ситуация: солдатская вдова (правда, заметно постаревшая) печалится о своём муже, который охарактеризован достаточно неприглядно: «Это мясо раньше было солдатом, а умом солдатик не

отличался»¹. Такая дегероизация вообще очень свойственна лидеру «Адаптации» Ермену Ержанову – вспомним, например, такие его песни как «За измену Родине» и «Живой». Не ставя под сомнение значимость воинских подвигов, Ермен скорее выступает против официозной псевдопатриотической истерии. Что касается концепта «падал прошлогодний снег», то он здесь, как и у Ареховского, символизирует невозможность («видно что-то где-то там не случилось»), а также используется как примета поражения и победы, которые тут, как и в хрестоматийном стихотворении Бориса Пастернака «Быть знаменитым некрасиво», являются взаимозаменяемыми понятиями («толстокожие удержат столицу, и победа снова будет за нами»).

В координатах победы и поражения описан разбираемый нами символ и в сольной песне гитариста «Гражданской Обороны» Махно (Евгения Пьянова) «Падал прошлогодний снег» из его единственного альбома «Прошлогодний снег» (1997 год) [23]. Смерть героя («выстрелил в упор мой весёлый флаг») изображается здесь вполне летовскими красками. Сравним это с тем, как проанализировала Анна Новицкая текст песни «Гражданской Обороны» «Детский мир»: «Суицид преподносится здесь автором как игровое действие; смерть иллюзорна, она может повторяться, и тогда вызванное ею веселье умножается» [18, с. 206]. К тому же впечатление от описанной в тексте гибели солдата скрашивается «за мороженым» вокалом Евгения Махно, а также новогодним настроением альбома, проявляющемся, например, в размещенной на обложке фотографии Пьянова на фоне заснеженных елок и упоминанием щедрого «шоколадного Деда Мороза» в песне «Ни о чём». К сожалению, альбом оказался для Махно пророческим: 28 декабря 1999 года во время предновогодней вечеринки он выпал из окна и разбился насмерть. Было ли это суицидом, никто уже не уточнит... Но в сентябрьском интервью 1998 года изданию «Омск-информ», отвечая на вопрос о настроении, он говорил: «Подавленное. Ощущается надлом. Есть чувство, что всё дело, за которое боролись, проиграно. Хотя, может, есть смысл надеяться на лучшее» [20].

Как видим, у авторов летовского круга символ падающего прошлогоднего снега имеет достаточно негативный шлейф. Однако не надо забывать о постоянном панкковском движении «вверх/вниз», которое наслаивается на любое ключевое понятие их поэзии. Та надежда, о которой робко заикнулся Махно, сполна отразилась в песне «Чернозёма» «Последний снег» [12]. Выше мы говорили о том, что один из фундаментальных законов духовной жизни состоит в том, что в момент наиболее ошутимого духовного опустошения тебе непременно посылается помощь свыше. Так оно и происходит в песне Евгения Кокорина. Когда «всё уже выпили и все уже спели», начинается снегопад, который даёт герою урок нравственной чистоты и смирения:

я подставил щёку он меня посвятил в свою веру,
стрёмно падать и знать что растаешь зазря

¹ Кстати, у этого солдатика определённо есть что-то общее с недалеким хвастуном из мультфильма Татарского.

и я понял тогда от чего мы здесь все почернели
на фоне его незаметным остаться нельзя

Как и в песне «Ненавсегда», Кокорин мастерски совмещает в одной плоскости мимолётное и вечное: вроде бы в душе героя и происходят какие-то радикальные изменения, но это эпизодически, так как последний снег в году сменяется разгулом весны, которая очевидно в данном контексте ассоциируется со страстями и грехом. Будучи посланником небес, прошлогодний снег вновь разминулся с героем, скованным рамками земного бытия.

Итак, падающий прошлогодний снег стирает границы между жизнью и искусством, сном и явью, прошлым и будущим, тем и этим мирами. Оставшийся нераскрытым в контексте советского мультфильма символ поэты летовского круга наделили преимущественно пессимистическими значениями, связанными с бесславной смертью, суицидом и мучительно переживаемой невозможностью установить полноценный контакт с потусторонней реальностью. Появляющиеся в поэзии «Чернозёма» ассоциации снега с Христом слишком зыбки и призрачны.

Прекрасное далёко. Как видим, ставя эксперименты со временем, Егор Летов и его сподвижники обнаруживают в прошлом шлейф негативных ассоциаций, предпочитая жить настоящим, действовать здесь и сейчас. К будущему представители панк-культуры относятся не менее скептически – достаточно вспомнить программный лозунг Sex Pistols «No Future». При желании, в творчестве Летова можно найти иллюстрации к этой истине. «А при коммунизме все будет з...сь» во «Все идет по плану» - явный сарказм. Рефрен «Будет новый день» из песни, посвященной защитникам Белого дома октября 1993-го, звучит жизнеутверждающе, однако слишком уж он контрастен по отношению к описанным в куплетах и предприпевах будням, поэтому воспринимается как горькая насмешка или формальное утешение умирающего.

Завещанием выглядит финальный трек альбома «Гражданской Обороны» «Реанимация» (2005) «После нас», и вот что пишет о нём Юрий Сапрыкин: «Вроде бы и после Летова неплохо устраивается жизнь, и много чего ещё будет: будет новое пальто, будет всякое не то. Мир, составленный из слов, праздник шёпота и снов. Почему-то кажется, что в последней песне с альбома “Реанимация” Летов почти в открытую рассказал, в чём он не будет принимать участия, и что за волшебными крючками, на которых нам так весело сегодня, скрывается лишь оскаленное время да отравленные тени» [24].

Даже пристрастие к поэтике футуристов не избавляет сибирских панков от вселенского пессимизма. Так, вершинный альбом «Будетлянство» группы «Северное Сияние» её лидер Владимир Ареховский сочинял в состоянии глубочайшей депрессии, пережив меньше чем за месяц гибель пятерых близких людей. «Сейчас я его вообще никак не могу оценить», - рассказал он нам в интервью. - Этому есть простое объяснение: в момент, когда я его записывал, я находился в состоянии глубочайшего психического кризиса. Обычные, простые вещи в таком состоянии вдруг становятся непонятными и даже обострённо жестокими по отношению к себе. Каждый предмет, который ты видишь

перед глазами, несёт в себе принципиальную агрессию. В этом состоянии человеку необходимо что-то делать. Можно обратиться к психиатру, можно пойти повеситься или сигануть с крыши, а можно записать альбом. Собственно говоря, это один из выходов. И я его для себя выбрал» [28].

Аналогичное деструктивное состояние психики отражено в песне «Чернозема» «Прекрасное далёко» [12]. Своё недовольство окружающим миром Евгений Кокорин выражает через оксюмороны, к числу которых принадлежит и заглавное понятие, и избыточные в тексте фольклорные обороты, вроде «верстать версту». В тексте присутствуют даже богоборческие мотивы, выворачивающие наизнанку евангельскую притчу о жатве («под божьими цепами цепенеть»). Изнуренный унынием герой даже в перевернутом созвездии Ковша видит приметку духовного опустошения. Он обречён на скорую гибель, но при этом описывает её в категориях народных гуляний – почти как в «Разбойничьей» Владимира Высоцкого. «Прекрасное далёко», куда лирический субъект последует «ногами вперёд», оказывается в одном семантическом ряду с авторскими фразеологизмами, употребленными в значении «смерть»: «кутром в петли нарядимся», «соберу на кулички чертям» и проч.

Почему же милый ностальгический образ из песенки, созданной для советского детского фильма «Гостя из будущего», оказался обременён такими жуткими смыслами? Рискнем предположить, что Евгений Кокорин интуитивно прочувствовал и вскрыл червоточину, заложенную авторами песни «Прекрасное далёко». Первоначально автор слов Юрий Энтин сочинил строчку «он зовёт меня не в райские края» (богоборчество, как и у Кокорина!). И лишь благодаря вмешательству композитора Евгения Крылатова в окончательном варианте появилось: «Он зовёт меня в чудесные края» [22].

Концепцию «Жизни как чуда» вслед за режиссером Эмиром Кустурицей разрабатывал Егор Летов. Чудо – это отнюдь не небесная манна, а то, что требует от человека определенных усилий и готовности поступиться чем-то дорогим ради Божественного вмешательства в свою жизнь¹. «Жду подарков с неба / Как щека пощёчину», - писал Летов в стихотворении «Ночная бабочка мягко шуршит» [14, с. 363]. «Каждая настоящая песня – это чудо. Любое творчество от сердца - чудо. А если его нема, то и цена всему - кусок говна» [21]. При таком раскладе путь в «прекрасное далёко» действительно может сделать странника «чище и добрее».

Этих тонкостей не прочувствовали участники кавер-бэнда «Приключения Электроников». Они перепели «Прекрасное далёко» на одноименном первом альбоме (2001), но заменили «чудесные края» на «волшебные края». Разница колоссальная, поскольку чудо требует от человека напряжения душевных сил и самоотречения, а волшебство, напротив, связано с колдовством, чарами и одурманиванием различными уловками кудесника. Чудо – прерогатива Бога, а волшебство – удел дьявола.

¹ Не потому ли Летову оказался так близок «Звездапад» Пахмутовой-Добронравова, где «даже желанье придумать не просто»?

Зато Глеб Самойлов, которого сложно причислить к экзистенциальному панку, правильно расставил приоритеты, произведя в припеве «Прекрасного далёка» рокировку и получив в результате этих манипуляций новое понятие «Прекрасное Жестоко». Таким образом, он добился эстетизации ужасного. «Или, наоборот, если брать “прекрасное” за подлежащее, то можно понимать в прямом смысле, что всё прекрасное – жестоко. Вся фишка в том, что в этой фразе подлежащее можно менять местами» [27], - объяснил нам Глеб Самойлов. В песне «Водка» он декларативно объединил в единый комплекс понятия «Прекрасное Жестоко», «смерть», «страх», «война» и «предательство». Оперирование этими же концептами, как мы убедились, свойственно и Летову сотоварищи.

Итак, «прекрасное далёко» - это «дверь в лето», открывающая перед творцами мифологическую перспективу. Путешествие в эти запредельные дали может сначала показаться нежелательным и страшным, но чем дальше, тем, как в кэрролловской «Алисе», «все чудасатее и чудасатее». Отсылаем к интервью Егора Летова Максиму Семеляку: «Вокруг нас люди мрут, а нас обвиняют, что мы не умираем. А мы не умираем. Мы не умрём. Я вообще считаю, что я заслужил уже. Я так себя чувствую... таким вечным. То есть я бессмертный человек. Но за это платится определёнными вещами. И в будущем будет платиться. Просто сейчас я не представляю, чем можно ещё платить, что будет дальше. Потому что нагрузка идёт все сильнее и сильнее. А путь всё равно всё интереснее и интереснее, собственно говоря. Как там в “Алисе” сказано? Все ужаснее и ужаснее?

– Все страньше и страньше» [16].

Некоторые предварительные выводы

1. На обломках бережно сохраняемой советской мифологии Егор Летов и его сподвижники творят собственную уникальную реальность, позволяющую им вырваться за рамки стандартных людских представлений. Создание на этом материале неких устойчивых формул, заветных символов не только формирует некий закодированный язык для «своих», но и даёт исследователям ключ к анализу идиостиля подобных авторов. Вычленение и систематизация этих формул позволяет филологам выбрать наиболее адекватный инструментарий для толкования такого рода произведений.

2. Проанализированные в статье авторы воспринимали излюбленные символы не просто как условные книжные фигуры речи, а как нечто сокровенное и имеющее непосредственное отношение к их образу жизни. В напечатанной в буклете альбома «Ненавсегда» истории группы «Чернозём» мы встречаем такие вот пассажи: «Литератора Димку Колоколова после записи альбома “Меч Гамерлана” целиком на его стихи нашли мёртвым под железнодорожным мостом. На его могиле растёт дикая земляника». Или: «Аркадий Кузнецов вываривал старые струны, Кокорин следил за падающими звёздами» [12].

3. Оперирование заветными символами помогает развеять многочисленные заблуждения относительно самого термина «сибирский экзистенциальный панк». Даже прекрасно подготовленные и чуткие исследователи без учета

этих особенностей обречены на роковые ошибки. Так, Елена Шерстнёва в великолепной и богатой на самобытные мысли статье «Кто сказал хой?» сделала в корне неверный, на наш взгляд, вывод: «Осмелимся утверждать, что в таком специфическом отношении к цитате проявилось новаторство Егора Летова в песенном жанре. Интересно, что подобный способ создания песни, несмотря на популярность группы “Гражданская Оборона”, не превратился впоследствии в тенденцию. В среде подражателей Летова продуктивными можно назвать линии псевдофольклорного примитивизма, вербального минимализма в политической песне и пр. В подобном использовании структурных возможностей цитаты Летов не нашёл последователей ни в бумажной поэзии, ни среди тех, кто относит себя к рок-поэтам» [30, с. 269-270].

В чем тут загвоздка? Видимо, по отношению к Летову и творцам его круга абсолютно неуместны такие формулировки, как «учитель и ученики», потому что в самом их творческом методе слишком много иррациональных факторов, которые не исчерпываются одними непосредственными влияниями или заимствованиями. Скажем, в 90-е Владимир Селиванов из «Красных Звёзд» активно разрабатывал символику звездопада, а Летов перепел советскую песню «Звездопад» только в 2002-м, но это отнюдь не значит, что он это сделал под влиянием Селиванова. В свою очередь, летовская интерпретация «Звездопада», вне всякого сомнения, повлияла на позднейшее селивановское творчество. В 2011-м году «Красные Звёзды» записали альбом «Живой» с песней «Вечная мерзлота», где есть строки: «Шкатулки хранят секреты для новых орлят». Разработка символа звездопада продолжилась в другой песне той же пластинки – «Звёздная пыль».

В то же время многим музыкантам, которые формально принадлежат к панк-движению (пусть и не экзистенциальному), эти установки предельно чужды («Приключения Электроников», «Тараканы!»), а творцы, на первый взгляд, далекие от «сибирской волны», мыслят с ними в практически унисон. Глеб Самойлов выстроил первый альбом своей группы «Matrixx» по принципу многих альбомов «Гражданской Обороны», чередуя остросоциальные песни с абсурдистскими стихами свободной формы. А сделав кавер-версию на «Старика Козлодоева» «Аквариума», он употребил принцип коллажа из летовского проекта «Коммунизм»: текст гимна СССР буквально с двумя-тремя косметическими правками, положенный на музыку БГ, превратился в безрадостное повествование о путинской России. Многие эпатажные высказывания Самойлова звучат вполне в летовском духе: так, он однажды на полном серьёзе заявил, что придумал в 1989 году в песне «Сытая свинья» гранж, ничего не зная ни о таком стиле, ни о Курте Кобейне.

Или те же «Смысловые Галлюцинации», которые гордо величают себя «уральскими экзистенциалистами» и пишут по повести Альбера Камю «Посторонний» песню «Утром». Налицо параллели с Егором Летовым. «У Летова действительно есть отсылки к экзистенциалистам. Но если это экзистенциализм, то не экзистенциализм ситуаций в духе Ясперса или Сартра, но экзистенциальная онтология, близкая Хайдеггеру, или, по крайней

мере, “апофеозу беспочвенности” Шестова, а также возможно, отчасти “философии бунта” Камю» [13], - пишет Анатолий Корчинский.

Географический фактор тут второстепенен: мы видели, как описываемый феномен распространяется на минчанина Владимира Селиванова, актюбинца Ермена Ержанова и ковровца Александра Непомнящего. О субкультуре или «литературной школе» говорить тоже нет особого смысла. Скорее, речь идёт об особом художественном пространстве, наподобие «магического театра» Г. Гессе, где плата за вход – разум. Не в психиатрическом, конечно, смысле, а в плане нарушения привычных причинно-следственных связей.

4. Этот «магический театр» обнаруживает много общего с христианским вероучением, которое тоже парадоксально по своей сути (достаточно вспомнить максиму Тертуллиана «верую, ибо абсурдно»). На парадоксальность православия как на его фундаментальную особенность прямо указывали в своих проповедях и книгах такие современные богословы, как протоиерей Владислав Свешников и протоиерей Андрей Ткачев. В этом смысле воцерковление участников групп «Инструкция по Выживанию», «Тёплая Трасса», «Манагер и Родина», «Чёрный Лукич» и др., отнюдь не выглядит популизмом, усталостью или мировоззренческим кризисом, а как раз наоборот...

5. Необходимо выявлять и каталогизировать всё новые и новые заветные символы экзистенциального панка. Назовем навскидку:

- ежик в тумане;
- мышеловка;
- на западном фронте без перемен;
- красное колесо;
- белый свет;
- долгая счастливая жизнь [8].

В общем, всё то, что подпадает под летовскую характеристику:

Слишком хорошо, чтоб отказаться,
Слишком страшно, чтобы взять. [14, с. 93]

Литература

1. *Ареховский В.* Последнее лето детства, Зимняя (Тихо падает снег) [Тексты песен] / В. Ареховский // [Буклет с текстами песен к CD-изданию группы «Время счастливых озарений»] «Северное Сияние». – М: UR-Realist, 2015.
2. *Астафьев В. П.* Звездапад [Электронный ресурс]: Повесть / В. Астафьев // Книгосайт. - Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/20274> (дата обращения 04.10.2016).
3. *Буко А.* Путешествие по саду Девы Марии [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Буко // Terra Mariana: независимый католический портал. – Режим доступа: <http://terramariana.org/index.php/puteshestvie-posadu-devy-marii/> (дата обращения 04.10.2016).
4. *Гененфельд О., Бобунец С.* Звездапад [Электронный ресурс]: Текст песни / О. Гененфельд, С. Бобунец // Яндекс Музыка. – Режим доступа <https://music.yandex.ru/album/63101/track/590539> (дата обращения 04.10.2016).

5. *Гребенщиков Б. Б.* Электрический пес, Генерал Скобелев, Древняя кровь [Тексты песен] / Б. Гребенщиков // Гребенщиков Б. Б. Дело мастера Бо. – Л.: Сестра, 1991. – 319 с.

6. *Гуницкий Дж.* Магистраль. Увертюра [Электронный ресурс]: Текст песни / А. Гуницкий // «Аквариум»: справочное пособие. – Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/?Open> (дата обращения 04.10.2016).

7. *Добронравов Н. Н.* Звездопад [Электронный ресурс]: Текст песни / Н. Добронравов // ГрОб-хроники. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/texts/other/t_z/zvezdopad.html (дата обращения 04.10.2016).

8. *Доманский Ю. В.* Долгая счастливая жизнь: Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. В. Доманский // Летовский семинар. – Режим доступа: <http://letov.org/contentfiles/texts/seminar15.PDF> (дата обращения 04.10.2016).

9. *Ержанов Е.* Так горит степь, Прошлогодний снег [Тексты песен] / Е. Ержанов // Ержанов Е., Вдовиченко Н., Белканов В., Корнийко Е., Ткачев С. «Мой город будет стоять». – М.: Выргород, 2014. – 116 с.

10. *Иеромонах Досифей Хилендарец* Обновится яко орля юность твоя [Электронный ресурс]: Электронная статья / Иеромонах Досифей Хилендарец // Сайт Свято-Елисаветинского монастыря. – Режим доступа: http://www.obitel-minsk.by/_oid100104649.html (дата обращения 04.10.2016).

11. *Кирло Х.* Звезда [Текст] / Х. Кирло // Кирло Х. Словарь символов. – М.: Центрполиграф, 2010. – 525 с.

12. *Кокорин Е.* Ненавсегда, Последний снег, Прекрасное далёко [Буклет с текстами песен к CD-изданию группы] / Е. Кокорин // «Чернозем». «Ненавсегда». – М.: Выргород, 2007.

13. *Корчинский А.* Обязательная война Егора Летова [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Корчинский // ГрОб-хроники. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/article/2014/art_2014-xx-xxb.html (дата обращения 04.10.2016).

14. *Летов Е.* Энтропия растёт, Отряд не заметил потери бойца, Забота у нас такая, Офелия, Ночная бабочка мягко шуршит, Нечего терять [Тексты песен] / Е. Летов // Летов Е. Стихи. – М.: ХОР, Нота-Р, 2003. – 512 с.

15. *Летов Е.* [Текст песни] / Е. Летов // Летов Е. Автографы. Черновые и беловые рукописи. Том 1. 2002-2007. - Новосибирск: Культурное наследие, 2009. – 196 с.

16. Максим Семеляк разговаривает с Егором Летовым [Электронный ресурс]: Электронная статья / М. Семеляк // Афиша-волна. – Режим доступа: https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/egor_letov/ (дата обращения 04.10.2016).

17. *Непомнящий А.* Земляничные поляны [Текст песни] / А. Непомнящий // Непомнящий А. Стихотворения. – М.: Выргород, 2013 – 236 с.

18. *Новицкая А. С.* Концепт веселья в творчестве Егора Летова [Текст] / А. С. Новицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург: Уральск. гос. ун-т, 2011. – Вып. 11. – С. 204-208.

19. *Новицкая А. С.* «Следы на снегу»: анализ одного текста [Текст] / А. С. Новицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург: Уральск. гос. ун-т, 2008. – Вып. 8. – С. 166-168.

20. *Осколков М.* К 50-летию Егора Летова: забытое интервью музыканта «Гражданской Обороны» [Электронный ресурс]: Электронная статья / М. Осколков, Е. Пьянов // Омск-информ. – Режим доступа: <http://www.omskinform.ru/news/71289> (дата обращения 04.10.2016).

21. Правила жизни Егора Летова [Электронный ресурс]: Электронная статья / Е. Летов // Сайт Esquire. – Режим доступа: <https://esquire.ru/wil/egor-letov> (дата обращения 04.10.2016).

22. Прекрасное Далёко [Электронный ресурс] Электронная статья // Песни из кино и ТВ. – Режим доступа http://music-facts.ru/song/Pesni_iz_filmov/Prekrasnoe_daleko/ (дата обращения 04.10.2016).

23. *Пьянов Е.* На берегу, Прошлогодний снег, Ни о чем [Буклет с текстами песен к CD-изданию группы] / Е. Пьянов // Махно. «Прошлогодний снег». – М.: BullTerrier Records, 2013.

24. *Сапрыкин Ю.* Солженицын писал о совсем другом [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. Сапрыкин // Журнал «Сеанс». – 15 февраля 2011 года. – Режим доступа http://seance.ru/blog/letov_saprykin/ (дата обращения 04.10.2016).

25. *Святитель Лука Крымский (Войно-Ясенецкий).* Евангельское зло: Беседы на Евангелие [Текст] / Святитель Лука Крымский (Войно-Ясенецкий). – М.: Сестричество во имя свт. Игнатия Ставропольского, 2013. – 336 с.

26. *Селиванов В.* Звездопад [Буклет с текстами песен к CD-изданию группы] / В. Селиванов // «Красные Звезды». «Смершевы песенки». – Минск, 2009.

27. *Ступников Д.* Глеб Самойлов (экс-«Агата Кристи»): «В новом проекте мы будем играть неопостготику» [Электронный ресурс]: Электронная статья / Д. Ступников // Музыка КМ.RU: сайт. – Режим доступа: <http://www.km.ru/music/53e45d9ed3454a348abe66f771b7cd13> (дата обращения 04.10.2016).

28. *Ступников Д.* Ареховский В.: «За здоровье Лукашенко надо ставить свечи!» [Электронный ресурс]: Электронная статья / Д. Ступников // Inter-View.Org – беседы с интересными людьми: сайт. – Режим доступа: <http://www.inter-view.org/inv/3374.htm> (дата обращения 04.10.2016).

29. *Ступников Д.* Премьера! «Смысловые Галлюцинации» «Обратная сторона Земли» [Электронный ресурс] Электронная статья / Д. Ступников // Музыка КМ.RU: сайт. – Режим доступа: <http://www.km.ru/music/b967ef68081249f28fd709831706a383> (дата обращения 04.10.2016).

30. *Шерстнёва Е. С.* Кто сказал «хой»? (специфика летовского интертекста) [Текст] / Е. С. Шерстнёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург: Уральск. гос. ун-т, 2014. – Вып. 15. – С. 260-273.

УДК 821.161.1-192(Летов Е.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

О. Р. ТЕМИРШИНА

Москва

ПОЭТИКА ДЕФОРМАЦИИ.

ОБРАЗЫ ТЕЛОСНОГО В ПОЭЗИИ ЕГОРА ЛЕТОВА

Аннотация. Статья посвящена образу телесности в поэзии Егора Летова. Доказывается, что тело, являясь одним из базовых элементов модели мира, выполняет системообразующую функцию и обуславливает ключевые уровни поэтического текста.

Ключевые слова: образ тела, модели мира, русские поэты, поэтическое творчество, телесность.

Сведения об авторе: Темиршина Олеся Равильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и литературы ИМПЭ им. А. С. Грибоедова.

Контакты: 111024, Москва, шоссе Энтузиастов, д. 21; olesja@temirshina.ru.

O. R. TEMIRSHINA

Moscow

POETICS OF DEFORMATION.

BODY IMAGE IN LETOV'S POETRY

Abstract. The paper deals with body image in Letov's poetry. The author argues that body is one of the most important elements in individual world model. It performs construction function and determines key levels of poetic text.

Key words: body image, world models, Russian poets, poetry, corporeality.

About the author: Temirshina Olesya Ravilyevna, Doctor of Philology, professor (IILE named after A. S. Griboedov).

Человек – это как аквариум с рыбками, который находится внутри океана.

А при смерти он ломается. Он всё равно там остаётся, но у него уже нет рамок.

Е. Летов

1. В исследованиях гуманитарного спектра традиционно популярен термин *модель мира*², где он, как правило, связывается с неким комплек-

© Темиршина О. Р., 2017

² Этот термин употребляется по меньшей мере в лингвистических и психолингвистических исследованиях, когнитивной лингвистике, литературоведении. См., например, следующие фундаментальные работы: [14], [17], [20], [21].

сом авторских представлений. Однако точных процедур верификации этих представлений нет, поэтому содержание термина остаётся расплывчатым¹.

Основная проблема, видимо, заключается в выделении базовых единиц, из которых конституируется миромодель – без этой процедуры данный термин оказывается термином, который, объясняя всё, по факту не объясняет ничего. И сверхцелью нашей работы стала попытка обозначить одну из таких базовых единиц и в первом приближении выявить её функции в поэтическом миромоделировании.

Думается, что в художественном тексте есть элементы, которые более тесно связаны с моделью мира, чем остальные. Нам кажется, что в статусе одного из таких элементов, может выступать образ человеческой телесности. Его привилегированное положение объясняется тем, что тело – это образ, имеющий сильный психологический и онтологический статус, его исключительная важность для развития психики и культурно-социальных практик уже давно подтверждена [5]. Не останавливаясь на всех прочих психологических аспектах телесности, укажем на один общепризнанный факт, который напрямую касается нашей темы: тело в онтогенезе мотивирует мышление и способы восприятия реальности (в том числе и языковые)². Именно поэтому *образ тела отражает структуру наших ментальных репрезентаций* и может рассматриваться как первичная единица модели мира.

Больше того психологические данные свидетельствуют о том, что тело в конституировании модели мира оказывается *более важным* феноменом, чем пространство, ибо именно тело является своеобразной точкой отсчёта, обуславливающей появление той или иной модели пространства, через которые *уже потом* интерпретируется целый ряд идей и концепций – от времени [4, с. 199–213], до способа выражения эмоций [9].

1.2. Каковы же конкретные психосемантические механизмы связи телесности и модели мира?

Вся культурно-историческая психология свидетельствуют о том, что в онтогенетическом развитии семантики есть один непреложный закон – движение от конкретно-зримых, моторно-телесных схем к абстрактному значению³. В процессе этого движения первичные нерасчлененные смысловые комплексы, связанные с контекстом и телесным праксисом, уступают место системе дифференцированных понятий.

Однако данные языка несколько уточняют эту идею. Так, уже Дж. Лакофф обращает внимание на то, что в обыденном житейском контексте *конкретный субстрат никуда не девается, он остаётся* (о чём

¹ См. работу с симптоматичным названием: Алпатов В. М. Что такое картины мира и как до них добраться? [2].

² Эту идею в своё время развивали ещё Ж. Пиаже и Л. С. Выготский. В настоящее время теория «вплощённого познания» является одним из «трендов» современных когнитивных исследований (см. об основных принципах этого направления: [12], [22]). Отдельного упоминания заслуживает монография А. Ш. Тхотстова [16].

³ Эта идея, подробно разработанная в пионерском труде Л. С. Выготского «Мышление и речь», стала фундаментальной для отечественной психологии (см., например: [3], [11]).

свидетельствуют, например, языковые метафоры [8]). И этот факт, по его мнению, связан с основополагающим когнитивным принципом, согласно которому сложные абстрактные понятия понимаются через простые конкретные образы. И Лакофф полагает, что одним из таких «конкретных» образов оказывается именно человеческое тело¹.

В соответствии с этим когнитивным принципом сложные отношения между субъектом и миром (те самые пресловутые «мировоззренческие представления») могут конкретно-образно кодироваться в отношениях тела и среды, которые воплощаются в том или ином языке, тексте, художественной системе и проч. В этом смысле тело оказывается «удобным» объектом, оно посредник между миром и картиной мира и основные механизмы этого посредничества, отражаясь в поэтическом языке, связаны с образом телесного.

2. Этот образ телесного включает в себя *внешнее объектное пространство, внутреннее пространство субъекта* и собственно *тело*, которое выступает в статусе границы. В норме эта граница относительно подвижна [16, с. 62-87]. Однако в поэзии Летова она *радикально* подвижна: основной мотив, соотнесённый у Летова с телесностью, – это мотив преодоления тела (тело выходит за свои пределы, разрушается и проч.). При этом в его текстах обнаруживается два сценария деформации телесного: центростремительный и центробежный.

2.1. Центростремительный вектор связан с воздействием некоей неопределённой агрессивной внешней силы на телесность героя. Это воздействие в свою очередь соотнесено с двумя мотивами: (1) мир может воздействовать на тело прямым деструктивным образом² и (2) мир может деформировать только лишь границу тела.

В первом случае тело в результате внешней атаки теряет свою целостность: оно разрывается, режется на куски, распадается. Ср.:

«Я бесполезен»
Я весь расстрелян
Я весь изрублен
В кровавых лицах
В камнях и дулях
Я стал, как гада
Я весь болезен
Я весь искусан
Я бесполезен... [10, с. 79]

«Приятного аппетита»
Нас разрежут на части – и намажут на хлеб
Нас разрежут на части – и намажут на хлеб
Коренными зубами разжуют... [10, с. 203]

¹ По мнению учёного роль телесности настолько велика, что она фактически мотивирует самую абстрактную сферу знаний, – математику (см. об этом: [22]).

² О мотиве деструкции тела более подробно см.: [1].

«Трамвай»

Трамвай задавит нас наверняка

Трамвай повесит нас наискосок

Трамвай раскроет нас на несколько частей

Трамвай подарит нас под розовым дождём... [10, с. 231]

Обращает на себя внимание способ, с помощью которого тело унижается: во многих случаях это *раздавливание*. Возможно, что этот факт мотивирован языком: *давление* – довольно распространённый способ выражения внешней агрессии даже на уровне языковой метафоричности. Ср. такие устойчивые словосочетания, как *давить на кого-либо*, *подавленное состояние* и проч. И у Летова это *подавленное состояние* по закону сновидческой логики, не знающей метафор и абстракций, – реализуется в конкретно-физиологических образах.

Во втором случае точкой приложения силы становится только граница тела, которая деформируется. Отсюда мотивный комплекс пластилиновой телесности, пластилиновых границ, иллюзорности и смерти. Ср.:

«Словно после тяжелой и долгой болезни...»

Словно после тяжелой и долгой болезни

Я вышел под серым уютным дождем

Прохожие лепят меня как хотят... [10, с. 101]

«Я весь словно пластилиновая фигурка...»

Я весь словно пластилиновая фигурка

Брошенная в костер

Черты мои медленно рассасываются плавятся

Остаётся лишь гримаса недоумения

Огонь такой жаркий настойчивый

А сверху лишь звёзды

И чьи-то сосредоточенные внимательные лица [10, с. 134].

«Я иллюзорен»

Я простудился, умер, превратился в пластилин

я иллюзорен со всех сторон... [10, с. 185]

2.2. Второй тип преодоления границы телесного – центробежный. Он, как правило, является своеобразной «ответной реакцией» на агрессивное воздействие внешних сил. Эта со-зависимость проявляется в том, что мотиву давления (когда мир действует на тело) противопоставлен мотив взрыва (когда тело «отвечает» миру). На уровне телесности это выражается в следующем мотивном комплексе: взрыв тела, выворачивание тела наизнанку, тошнота. Общим для этих мотивов является установка на телесную экстернизацию: то, что было внутри оказывается снаружи, и этот процесс с разной степенью физиологичности описывается. Ср.:

«Тело расцветает кишками на волю...»

Тело расцветает кишками на волю
Тело удивляется
Тело обучается кишками наружу
Тело распускается кишками восвоеси
Во весь дух
Бежит кровь – всё равно куда –
Лишь бы прочь из плена
Просится – так выпусти
Пусть себе гуляет [10, с. 296].

«Из вулкана горячие брызги...»

Разразиться бы, лопнуть
Чтоб с кишками наружу
Живые слова
И не надо ответа... [10, с. 32]

«Вечерняя сказка»: «Когда все листья разом упали с деревьев, и от удара с земли поднялся густой дымный запах – я стал вдыхать и вдыхать и вдыхать не останавливаясь ни на секунду – пока лёгкие не взорвались с красным звуком» [10, с. 63].

«Поезд ушёл»

Выказано всё, что только может рот
Выблевано всё, что только может мозг... [10, с. 256]

«Тошнота»

Благодарные губы запечатал гвоздь
Кабы что нечаянно не прорвалось
Обречённой рвоты непокорный пульс
Это небо рвётся изнутри кишок [10, с. 223].

«Свобода»

Эх, распирает изнутри весёлую гранату
Так чем всегда кончается вот такой стишок? [10, с. 291]

«Осенняя песня»

И всё это рухнет на нас так много
Что кишки и мозги разлетятся как мухи... [10, с. 59]

«Когда я усну под спокойным деревом...»

Раскинув мозги и перышки
Не надо меня шевелить
Мокрыми красными руками... [10, с. 99]

2.3. Центростремительный и центробежный способы преодоления телесной границы связаны. В обоих случаях тело теряет свою стационарность, оно оказывается проницаемым с двух сторон: мир может входить в зону телесного, а тело может выворачиваться в мир. Более того, эти мотивы

вы могут выступать как части единого инвариантного сюжета, который может быть обозначен как *сюжет выметания души из тела некой безличной и агрессивной силой*.

Соединение этих мотивов в сюжет мы находим в тексте «Смерть в казарме». Так, в его первой части возникает мотив агрессивного воздействия внешнего на телесность, нечто уничтожает тело (центростремительный вектор):

Сапоги стучали в лицо
Виски лопнули пузыри
Нога выломилась углом
Рёбра треснули как грибы [10, с. 54]

Затем, видимо, в момент смерти возникает телесная реакция, «что-то с шипом взрывается в середине тщедушного тела» (центробежный вектор, взрыв), из тела выходит душа:

Наконец что-то с шипом взорвалось
В середине тщедушного тела.
...по красному полю
рассветному полю
по пояс в траве
она побежала
она побежала
побежала – побежала – побежала... [10, с. 54]

3. И здесь мы подходим к ключевому семантическому сопряжению в поэзии Летова: тело в его текстах, как правило, связывается с мотивом умирания-уничтожения. Момент смерти оказывается принципиально важным для обретения телесностью её собственного онтологического статуса. Что же происходит с телом после смерти?

Когда всё заканчивается, граница между телом и миром не просто деформируется, как это было в примерах выше, – она исчезает. В результате этой нейтрализации появляется некое *третье пространство*, где внешнее и внутреннее сливаются. Это пространство без границ и оппозиций, оно текучее и недискретное. Главная его особенность заключается в том, что здесь нет *снаружи* и *внутри*, так как *тело* не отделено от *мира*. Вот примеры такого слияния:

«Простудился»
А снег действительно валится
Прямо на раскалённые бронхи
А внутри меня персики персики
Золотисто катаются катятся
И белая занавеска плещется на ветру [10, с. 132].

«На исходе дня»
ветер в горле у меня

Заблудился раз и навсегда [10, с. 297]

«Вечная весна»

Воробьиная

кромешная

пронзительная

хищная

отчаянная стая голосит во мне [10, с. 298]

«Психоделический камешек»

Я допотопно мерещусь

И луна во мне высоко...

Луна высоко... [10, с. 230]

«Новый футуризм»

Мозг полон был листьев –

Тугая комочина

И изо всех лицевых отверстий

Голые ветки вылазили шевелились

Казарменно похотливо [10, с. 108].

«Семь шагов за горизонт»

...нет уж лучше ты послушай как впиается в ладони дождь

слушай как по горлу пробегает мышь

слушай как под сердцем возникает брешь

как в желудке копошится зима

как ползёт по позвоночнику землистый лишай

как вливается в глазницы родниковый потоп

<...>

слушай как сквозь кожу прорастает рожь

слушай как по горлу пробегает мышь

слушай как в желудке пузырится смех

слушай как спешит по гулким венам вдаль твоя

сладкая радуга...

звонкая радуга...

<...>

слушай как под сердцем колосится рожь

слушай как по горлу пробегает мышь

слушай как в желудке распухает ночь

как вонзается в ладонь стебелёк... [10, с. 308-309]

Эти примеры показывают, что Летов уравнивает тело и мир, что подсудно приводит к реализации в его поэзии древнейшего архетипа всечеловека, который предполагает построение мирового пространства по модели тела. Этот архетип универсален, об этом много писали, но мало кто соотносил универсальность этого архетипа с психофизиологическими механизмами. Возможно, что его появление в разных семиотических системах связано с тем, что тело в онтогенезе моделирует пространственную ориентацию мира. В этом процессе есть дозеркальная стадия неразделения

себя и мира, и кажется, что архетипический образ всечеловека – это некий возврат, регресс к этой стадии. Подтверждением этой идеи служит тот факт, что стадия «до зеркала» в первую очередь соотносится с невозможностью переживать ощущение своего тела как целостного индивидуализированного объекта¹.

Возможно, что **данная пространственная схема регресса, возврата тела к слиянности с миром, лежит в основе летовской миромодели.** Эта регрессивная схема оказывается системообразующим началом поэтической семантики Летова, поскольку она симультанно проявляется на разных уровнях поэтического текста². Так, в этом дозеркальном пространстве, во-первых, трансформируется модель движения героя, во-вторых, меняется структура и роль наблюдателя, в-третьих, претерпевает изменение сам способ существования тела, в-четвертых, возникают новые способы работы со словом.

3.1. Начнём с модели движения. Если тело это мир, то туда можно уйти. Этот уход в своё нутро сопровождается инверсией пространственных оппозиций. Яркий пример таких инверсий даёт текст «Внутри!». Здесь мы встречаемся с амбивалентным типом движения, когда движение вовне, оказывается движением внутрь. Эта мена маркируется грамматически (или, лучше сказать, аграмматически). Так, все пространственные предлоги здесь меняют своё значение на противоположное, что приводит к отождествлению двух типов движения: движения *в* и движения *из*. И фактически *выйти* в рамках этого текста – то же самое что *зайти*. Ср.:

Внутри!
Из гроба тугого вывалился
Во внутрь!
Из комнатной кóмбы
Из кóлбатной кóблы
Вькóлбасил себя кропотного
Во внутрь!
Из городлívой замкнúты
Из головлívой замкнúты
Вьгрóбился

¹ См. об этом ключевую работу Ж. Лакана «Стадия зеркала и её роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстаёт нам в психоаналитическом опыте» [7]. Примечательно, что Лакан в «зеркальном комплексе» выделяет стадию расчленённого тела и тела «собранного», что, как нам кажется, соответствует природе архетипа всечеловека, который, как известно, предполагает операции распада-расчленения и собирания-возрождения.

² Эта регрессивная схема действительно соотнесена с ранними стадиями развития психики и культуры. Так, Тхостов и Журавлёв замечают, что «в фило-, и в онтогенезе могут быть выделены такие стадии, где дифференциация субъекта и объекта ещё не произошла. Способность различать *своё* и *иное*, себя и свои мысли или чувства, мысль и вещь, опредмечивать и структурировать данное в восприятии и противопоставлять воспринятому своё целостное и тождественное Я – не источник человеческой культуры, но достаточно позднее её обретение» [15, с. 9]. Примечательно, что анализ поэтического языка Летова в аспекте субъектной организации подтверждает важность категории *имперсональности* у Летова (см. об этом: [18]).

Во внутрь!
Опозадились все куцы беспредельности
Дряблой вселенной ужасные мякиши
Вперёд!
Дальше и дальше –
Во внутрь! [10, с. 170]

Ср. этот же мотив в тексте «Семь шагов за горизонт», где шаг за горизонт, шаг вовне, оказывается шагом внутрь себя. Эта пространственно-смысловая структура довольно часто встречается у Летова. Интересно, что в таких текстах часто возникает образ внутренних дверей, маркирующих этот «вход-выход» (аллюзия на пресловутые «двери восприятия?»). Так, в стихотворении «Семь шагов за горизонт» появляются прозрачные внутренние «потайные» двери (ср. в другом тексте «Сколько во мне скрипучем калиток?») [10, с. 341]. Секретная калитка в пустоте появляется и во «Вселенской большой любви», где тоже есть мотив ухода в своё телесное: «А вдруг всё то, что ищем / обретается при вскрытии / телесного родного дорогого себя <...> / Моя секретная калитка в пустоте» [10, с. 482].

3.2. Вторая важная особенность этого пространства заключается в том, что там невозможна фиксированная точка наблюдения. И в самом деле, если понятия *снаружи* и *внутри* исчезают, то с какой позиции наблюдать? Так, в тексте «Конец карантина» субъект одновременно находится снаружи и внутри своего тела. С одной стороны, он оставляет себя в темноте сарая (который здесь явно коррелирует «мясной избушки», где «помирала душа»), а с другой стороны, он здесь же выходит из этого пространства:

Нашупал двери – легонько толкнул —
Сами раскрылись опали наружу.
...оставив себя в темноте сарая
И всё, что связано и перевязано,
Я вынес на солнце
Своё обнажённое скользкое сердце... [10, с. 55]

В такого рода текстах возникает *обратная перспектива*, как в иконописи, когда пространство не привязывается к одной точке восприятия, а может быть симультанно воспринято и описано сразу с разных позиций. Принципиально важным является тот факт, что слом традиционной пространственной модели у Летова *всегда* сопровождается трансформацией тела (ср. мотив вскрытия себя в «Конце карантина»). И это вполне объяснимо: именно тело физически мотивирует единственное фиксированное положение человека в пространстве, если же субъект выходит за пределы телесности, то эта фиксированная точка трансформируется. Наблюдатель в этом *инсайдауте* (воспользуемся удачным термином К. Кедрова), в этом вывернутом космосе оказывается подобен ленте Мёбиуса, когда внешнее незаметно становится внутренним. Очевидно, что такая телесность марки-

рует некое экстагическое состояние, и недаром extasis – это и есть стояние снаружи, стояние вовне.

Обратная перспектива отрицает возможность только одного, единственно верного взгляда на мир, связанного с одним субъектом, что в свою очередь приводит к отрицанию целостности личности. Этот феномен диссоциации субъекта также выражается аграмматически через игру с личными местоимениями¹. Ср.:

«Нас много»
Я не настолько нищий,
чтобы быть всегда лишь самим собой
И меня непременно повсюду
несметное множество
целое множество [10, с. 494]

На уровне земном такой распад личности может казаться психической диссоциацией, но на уровне этого сверхпространства – такой единично-множественный наблюдатель может представлять целостную божественно-объективную точку зрения.

3.3. Третья характерная черта этого внешне-внутреннего пространства – это изменение способа существования тела. Через прохуdivшуюся границу тела может проникать некая внешняя сила. В «Прыг-Скок» эта энергия, обозначаясь опять же через безличные конструкции, выметает душу и завладевает телом. У Летова много безличных или бессубъектных аграмматичных конструкций, которые выражают мотив внешней силы, завладевающей телом (ср., например, «кошку смотрело в подвал» или же «С некоторых пор чувствую за спиной их его за мной оно дышит в череп»). Нам кажется, что эти аграмматизмы оказываются теми местами, где нужно искать специфику авторского мифа, и «Прыг-скок» этот авторский миф развёртывает в полной мере.

Примечательно, что контуры этого авторского мифа появляются уже в «Смерти в казарме». Эти тексты довольно похожи по своей семантической структуре: в обоих случаях под воздействием неперсонифицированных сил извне душа покидает тело. Только в случае со «Смертью в казарме» эта сила, выражаясь метонимически через солдатские сапоги, *выбивает* душу из тела, а в «Прыг-скок» эта энергия, оказываясь предельно обезличенной, *проникает* в тело, в результате чего последнее превращается в некий биомеханизм:

¹ Корреляция ощущения Я и той точки пространства, к которому это Я привязано – явление характерное. Так, А. Ш. Тхостов и И. В. Журавлев, ссылаясь на К. Бюлера, указывают на тот факт, что «в развитии языка есть фазы, где дифференциация ответвлений, связанных с употреблением я и *здесь*, ещё не произошла», более того, эти ранние архаичные состояния могут переживаться и современным человеком в условиях сенсорной депривации или в результате приёма разного рода психостимулирующих средств [15, с. 6–7].

Двинулось тело
Кругами по комнате
Без всяких усилий
Само по себе [10, с. 279]

В последних по времени текстах эта семантика одержимости нашла своё полное воплощение, правда, без негативных коннотаций. В этих песнях инвариантным является образ тела без хозяина, пустого тела, оно оказывается проводником, который пропускает через себя разные энергии, и эта его способность обусловлена тем, что в нём нет фиксированного наблюдателя, эго-центра:

«Солнце неспящих»
Кто-то сбежал из меня матерясь
И я Их увидел [10, с. 501]

«Танец для мёртвых»
Лишь через мой весёлый труп
Солнце
Звонит сияет так как оно есть
Тучи зияют вниз
Боги взирают вверх
А труп гуляет по земле... [10, с. 525]

«Кто в доме хозяин»
Бог говорит со мной посредством меня... [10, с. 523]

Все вышеприведенные примеры показывают, что это дозеркальное пространство связывается с нарушенной телесной целостностью. Такая деформация телесного в «дозеркалье» вполне закономерна: это пространство принимающее человека принципиально не антропоцентрично, оно находится по ту сторону всех человеческих измерений, о нём даже невозможно говорить нашим обыденным языком (ср. большое количество драматизмов при его описании).

Что же это за пространство? Очевидно, что это пограничное пространство *бардо*, пространство смерти, которая здесь понимается как некая нейтральная территория. Это пространство агрессивно по отношению к человеку, и человек, попадая туда, буквально сливается с ним.

Слово *слияние* я употребила вовсе не случайно. В описании процесса слияния человека и мира Летов реализует очередную языковую метафору. Так, тело попадая в этот текучий пространственный континуум, теряет свою оформленность и твёрдость, в буквальном смысле *сливается с реальностью*, тело течёт. Когда текут тела? Из всей логики этого сюжета понятно, что тела текут после смерти. Ср.:

«Вспыхнуло в полночь»
А дедушка мёртвый, былинный, лукавый

Лежит коромыслом, течёт восвосяи
Обут в деревянные грозные валенки
Словно великий пещерный святой [10, с. 128]

«Офелия»
Нарядная Офелия текла через край –
Змеиный мёд, малиновый яд [10, с. 299]

«Царапал макушку бутылочный ноготь...»
И гневные прадеды славно сочились [10, с. 329]

«Реанимация»
Торопливо постигали положение вещей
Созерцающая похождения Текущего Повсюду,
По привычке продолжая ритуально повторять [10, с. 499]

«Прыг-скок»
За пазухой – стужа
Прохудилась кожа
Кап-кап
Кап-кап...
Кап... [10, с. 280]

3.4. Выявленная модель телесного коррелирует также и с образом поэтического слова, более того, модель тела во основных чертах повторяет модель слова. Эту связь Летов декларирует открыто: «Спойте мне тело, в котором нет слов / Спойте мне слово, в котором нет мяса» [10, с. 199].

Со словом могут происходить те же самые вещи, которые происходят с телом. Оно может распадаться, истлевать, преодолевать границы тела. Ср.:

«Всё как у людей»
Все слова размокли
Все слова истлели [10, с. 240]

«Из вулкана горячие брызги»
Разразиться бы, лопнуть
Чтоб с кишками наружу
Живые слова [10, с. 32]

Слово может стать текучим, оно, как и тело теряет свои статичные границы. Именно это и обуславливает летовскую заумь¹, в основе которой лежат значения-комплексы, о которых писал в своё время Л. С. Выготский. Комплексное значение – это значение, которое в онтогенезе детской речи предшествует становлению абстрактных понятий. Это значение всегда конкретно и ощутимо, зримо и физиологично, ибо оно связано с телесным праксисом. И в этом ракурсе вполне закономерна специфика работы Летова с абстрактными

¹ О связи поэзии Летова с авангардисткой парадигмой см.: [19].

словами. Абстрактная лексика здесь, как и в детской речи, конкретизируется, больше того, она отелеснивается. См., например:

«Человека убили автобусом (описание)»

В луже кровавого оптимизма
Валяется ощущение человека
в телогрейке. [10, с. 168]

«Новый футуризм»

А мои пернатые радости
Толсто жиреют за вашими форточками
Вафельными кружочками [10, с. 108].

«Я звучно снялся с места»

Мне на пятки скандалят
Их розовые голоса
Рвут мне спину свинцовой кастрюлей
Дни бранят меня шахматной кашницей
Их ослепшие груди небес
Раздвигают жемчужные створки... [10, с. 131]

Психологические механизмы такого отелеснивания понятий по сути те же, что лежат в основе реализации метафоры (к этому приёму, как мы видели, Летов прибегает довольно часто). И если в модели телесно укорененного мышления любая абстракция произрастает из телесной конкретики, то у Летова наблюдаем обратный когнитивный механизм, который, возвращая абстрактным категориям их изначально телесный смысл, обнажает тем самым сам принцип становления понятийной мысли. Фактически здесь мы имеем дело с тем же сценарием регресса, однако он реализуется не на пространственно-телесном, а на семантическом уровне. **Слово возвращается в своё исходное дологическое, а значит дограмматическое состояние – как и тело в дозеркальное диффузное пространство.** И домината семантики над грамматикой, которая является движущей силой летовских аграмматизмов, – этот факт регресса доказывает, поскольку семантические компоненты формируются в фило- и онтогенезе языка гораздо раньше логико-синтаксических связей.

4. Таким образом, телесная топология субъекта имеет прямое отношение к пространственной и семантической структуре мира Летова, фактически **схема телесного репрезентирует внутреннюю структуру авторской миромодели.** Образы телесного указывают на то, что в основе последней может лежать сценарий регресса, который, предполагает возврат к некоему нулевому уровню мира до всякого разделения. Это регрессивный сценарий, который можно назвать более поэтически мифом первоначала, реализуется в структуре пространства, структуре субъекта и структуре языка. Но именно образ телесного хранит в себе этот сценарий в полном виде, поскольку он, выполняя «конструктивную функцию», связывает

пространство, героя и язык в единое системное целое. То есть каждый из этих уровней кодируется телом, и оно становится некой системной точкой сборки поэтического мира. И завершить можно метафорически: так же, как тело первочеловека структурирует вселенную, так и телесность, явленная в тексте, структурирует поэтический космос.

Литература

1. *Авилова Е. Р.* Телесность как основная универсалия авангардной модели мира (на примере творчества Летова) [Текст] / Е. Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, Уральский гос. пед. ун-т, 2010. – Вып. 11. – С. 173–178.

2. *Алпатов В. М.* Что такое картины мира и как до них добраться? [Текст] / В. И. Алпатов // Язык. Константы. Переменные. Памяти Александра Евгеньевича Кибрика. – СПб.: Алетей, 2014. – С. 11–22.

3. *Ахутина Т. В.* Нейролингвистический анализ лексики, семантики и прагматики [Текст] / Т. В. Ахутина – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 424 с.

4. *Бородицки Л.* Как языки конструируют время [Текст] / Л. Бородицки // Язык и мысль: Современная когнитивная лингвистика. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С. 199–213.

5. *Быховская И. М.* Номо somatikos: Аксиология человеческого тела [Текст] / И. М. Быховская – М.: URSS, 2000. – 208 с.

6. *Выготский Л.* Мышление и речь [Текст] / Выготский Л. // Мышление и речь: сборник – М.: АСТ, 2011. – 673 с.

7. *Лакан Ж.* Стадия зеркала и её роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте [Текст] / Ж. Лакан // «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. – М.: Гнозис, Логос, 2009. – С. 508–517.

8. *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении [Текст] / Дж. Лакофф – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 798 с.

9. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живём [Текст] / Дж. Лакофф, М. Джонсон – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

10. *Летов Е.* Стихи [Текст] / Е. Летов – М.: Выргород, 2001. – 548 с.

11. *Лурия А. Р.* Язык и сознание [Текст] / А. Р. Лурия – М.: МГУ, 1979. – 320 с.

12. *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания [Текст] / У. Матурана, Ф. Варела – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 224 с.

13. *Новицкая А. С.* «Гошнота» Егора Летова. Анализ одного текста [Текст] / А. С. Новицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, Уральский гос. пед. ун-т, 2014. – Вып. 15. – С. 271–274.

14. *Топоров В. Н.* Модель мира (мифопоэтическая) [Текст] / В. Н. Топоров // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – С. 404–420.

15. *Тхостов А. Ш., Журавлёв И. В.* Субъективность как граница: Топологическая и генетическая модели [Текст] / А. Ш. Тхостов, И. В. Журавлёв // Психологический журнал. – Т. 24. – № 3. – 2003. – С. 5–12.
16. *Тхостов А. Ш.* Психология телесности [Текст] / А. Ш. Тхостов – М.: Смысл, 2002. – 227 с.
17. *Цивьян Т. В.* Модель мира и её лингвистические основы [Текст] / Т. В. Цивьян – М.: КомКнига, 2006. – 280 с.
18. *Черняков А. Н., Цвигун Т. В.* Подступы к поэтическому языку Егора Летова: персональность / имперсональность [Текст] / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун // Подробности словесности: сборник к юбилею Людмилы Валентиновны Зубовой – СПб.: Свое издательство, 2016. – С. 398–408.
19. *Черняков А. Н., Цвигун Т. В.* Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) [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. 98–106.
20. *Шмелёв А. Д.* Русская языковая модель мира. Материалы к словарю [Текст] / А. Д. Шмелёв – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.
21. Языковая картина мира и системная лексикография [Текст]. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 680 с.
22. *Lacoff G., Jonson M.* Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought [Текст] / G. Lacoff, M. Jonson – New York: Basic Books, 1999. – 624 p.

УДК 821.161.1-192(Летов Е.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Ю. В. ДОМАНСКИЙ

Москва

**ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ:
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ, ЕГОР ЛЕТОВ, БОРИС ХЛЕБНИКОВ**

Аннотация. В статье рассматривается песня Егора Летова «Долгая счастливая жизнь» (2003) в контексте двух кинотекстов, один из которых, пусть и с оговорками, может быть назван текстом-предшественником, то есть тем текстом, с которым по крайней мере типологически можно соотнести рефрен и заглавие летовской песни, а второй – текстом-последователем, поскольку он создавался с ориентацией на песню Летова. Оба фильма называются так же, как и песня Летова – «Долгая счастливая жизнь». Первый – фильм Геннадия Шпаликова 1966 года, второй – фильм Бориса Хлебникова 2013 года. В качестве необходимого контекста при анализе привлекаются пьеса Антона Чехова «Вишнёвый сад» и песня Владимира Высоцкого «Что за дом притих...». Делается вывод о том, что и Шпаликов, и Летов, и Хлебников разворачивают свёрнутый в формуле «Долгая счастливая жизнь» негатив, демонстрируя тем самым свои – довольно близкие друг к другу – эстетические концепции действительности, реального мира и места человека в нём, человеческой жизни – в частности и вообще.

Ключевые слова: русский рок, художественные фильмы, киносценарий, русские поэты, поэтическое творчество, анализ стихотворения, цитаты, кинофильмы, киноискусство.

Сведения об авторе: Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Контакты: 125993, Москва, Миусская пл., 6. РГГУ, ИФИ, кафедра теоретической и исторической поэтики, e-mail: domanskii@yandex.ru

Yu. V. DOMANSKY

Moscow

**A LONG AND HAPPY LIFE: GENNADY SHPALIKOV,
YEGOR LETOV, AND BORIS KHLEBNIKOV**

Abstract. This article examines Yegor Letov's song «A Long and Happy Life» (2003) in the context of two films, one of which, albeit with some reservations, can be called a proto-text, that is to say, the text with which one can correlate the refrain and title of Letov's song, while the second may be viewed as a follow-up text, inasmuch as it was created in reference to Letov's song. Both films have the same title as the song – «A Long and Happy Life», the first being

Gennady Shpalikov's film of 1966, and the second Boris Khlebnikov's (2013). In the article the necessary context for the analysis is derived from Anton Chekhov's *The Cherry Orchard* and Vladimir Vysotsky's «What house has fallen silent...» The conclusion is drawn that Yegor Letov, Gennady Shpalikov, and Boris Khlebnikov all develop the negative meaning contained in the formula «a long and happy life», thus demonstrating the relative closeness of their aesthetic conceptions of reality, the real world, and the individual's place in it, and beyond that human life in particular and in general.

Keywords: Russian rock, feature films, screenplay, Russian poets, poetry, poem analysis, quotes, movies, motion pictures.

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

Речь пойдёт о системе текстов, состоящей из нескольких элементов различных авторов: литературный сценарий, два фильма, драма, песня. Наша задача в первую очередь – рассмотреть песню Егора Летова «Долгая счастливая жизнь» (2003) в контексте двух кинотекстов, один из которых, пусть и с оговорками, может быть назван текстом-предшественником, то есть тем текстом, с которым по крайней мере типологически можно соотнести рефрен и заглавие летовской песни, а второй – текстом-последователем, поскольку он создавался с ориентацией на песню Летова. Оба фильма называются так же, как и песня Летова – «Долгая счастливая жизнь». Первый – фильм Геннадия Шпаликова 1966 года, второй – фильм Бориса Хлебникова 2013 года.

Прежде всего, следует сказать о том, насколько правомерно соотнесение песни (и альбома) Егора Летова с фильмом Шпаликова, ведь «Егор Летов утверждал, что написал песню не под впечатлением от просмотра картины» [3]. И далее в этом же материале:

«Вскоре после выхода альбома он давал интервью журналу “Афиша”. Напоминание о фильме Шпаликова очень его удивило:

“Вот это да. Ох... Это, может быть, даже... Это же фильм был такой, ну да, конечно! Кузьма говорил в каком-то интервью, что у нас всё творчество насквозь кинематографично, так что это, видимо, из подсознания как-то...” “Афиша”, 2004.

В том же интервью Егор поведал, как на самом деле была написана песня “Долгая счастливая жизнь”:

“Песня, да и вообще образ, возникла после очередного посещения реанимации. В некий момент представилось, что однажды так случится, что станет физически, жизненно невозможно принимать, скажем так, вещества, способные изменять, расширять сознание, – а это, по-моему, вообще необходимая составляющая настоящего рок-н-ролла. Вот. И если

возникает такое – то что дальше? Когда праздников нет. Тогда – Долгая Счастливая Жизнь. Каждому из нас. Навеки и навсегда”. “Афиша”, 2004.

Ещё раз Егор подтвердил, что вышеупомянутый фильм не был для него источником вдохновения, когда в Омске встречался с корреспондентом российского издания “Rolling Stone”:

“...у Шпаликова есть такое кино – “Долгая счастливая жизнь”. Но сочинена песня по другому поводу, тоже после реанимации. Возникла ситуация, что физически дальше продолжать употреблять алкоголь, наркотики и так далее просто будет уже невозможно, потому что это будет связано просто со смертью конкретно меня, моих друзей и любимых. И я представил, что будет, если этого не будет. И написал одну из самых страшных и кошмарных песен...” “Rolling Stone”, 2004.

Итак, мы выяснили, что композиция “Долгая счастливая жизнь” не имеет прямого отношения к фильму Геннадия Шпаликова» [3].

Такой вывод делает автор материала в сети. Кроме того, в том же материале затрагивается и третий элемент названной нами в начале системы – фильм Бориса Хлебникова. Песня «произошла настолько сильное впечатление на одного из современных российских режиссёров, что он назвал по ней свою новую работу. Речь идёт о Борисе Хлебникове и его картине “Долгая счастливая жизнь”. Вот как он объяснил выбор названия:

“В какой-то момент заголовок прирос к моему фильму, и случилось это благодаря песне “Долгая счастливая жизнь” “Гражданской обороны”. Мне кажется, и оператор Паша Костомаров, и я, мы оба снимали фильм под сильным влиянием от текстов Егора Летова. Его песни были для меня камертоном – загнанным, нервным ритмом. Я хотел даже на финальных титрах поставить песню, но всё тут же развалилось, осталась одна “Гражданская оборона” – и я от этого отказался. Слишком мощная песня, тягаться невозможно. Я всё думал, почему никто “Гражданскую оборону” в кино не использует, почему этого не делает тот же Балабанов. Теперь понял. Слишком мощно. Так что песни не осталось, а название, которое предложил режиссёр монтажа Иван Лебедев, подошло по смыслу”. Gazeta.ru, 2013» [3].

Итак, мы имеем дело с двумя фактами. Во-первых, авторское указание на отсутствие прямой, контактной связи песни Летова и фильма Шпаликова; во-вторых, указание на наличие этой связи между фильмом Хлебникова и песней Летова. То есть, казалось бы, сопоставлять друг с другом можно только фильм 2013 года и песню Летова. (Оставим в стороне вопрос, насколько фильм Шпаликова повлиял на фильм Хлебникова, ограничившись тем, что поставим в центр внимания летовскую песню.) Однако, как бы там ни было, а перед нами всё же точная цитата из Шпаликова; следовательно, допустимо по крайней мере типологическое соотнесение фильма 1966 года и песни, созданной в 2003 году. И тут мы имеем дело с особым типом цитирования, свойственным культуре.

Принято считать, что «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счёт ассоциаций, связанных с текстом-предшественником»

[6, с. 10]. Но зачастую это совсем не так. Например, наблюдения показывают, что «чужое» слово у Башлачёва чаще всего отсылает не к какому-то конкретному произведению со всеми его смыслами (хотя так кажется при первом приближении), а к некоей идиоме, культурному клише, соотносимо-му не столько с определённым источником, сколько с совокупностью источников, точнее – системой, существующей в массовом сознании как некий стереотип и, как выясняется, далёкой на первый взгляд от каких-то конкретных привязок к тем или иным произведениям-предшественникам» [4, с. 40]. Похожее явление отмечается исследователями и по отношению к современному року. Д. Г. Скорлупкина по поводу цитации в песнях группы «Ундервуд» пишет: «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»; «...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» [10, с. 246]. Цитаты в поэтике тех или иных рокеров могут становиться своего рода формулами, повторяемыми по ходу песни, чаще всего – в припеве. Д. И. Иванов называет такие формулы «концептуальными фразами», определяя их функцию как структурообразующую для вербального компонента рок-песни [5, с. 228–233].

Такие повторяющиеся концептуальные фразы (не обязательно цитатные) весьма частотны в песнях Егора Летова, поэтику которого можно в этой связи с полным правом назвать формульной. И в такой формульной поэтике, если говорить о ней применительно к Летову, оказываются важны не только сами повторяющиеся формулы, составляющие припев, а и составляющие куплетную часть короткие фразы-«кадры», стремительно сменяющие друг друга. В синтезе таких неповторимых фраз-«кадров» и повторяемых формул, концептуальных фраз – суть формульной поэтики Летова.

И в песне Егора Летова заглавие фильма Шпаликова выступает не как имя шпаликовского текста, не как его метонимия, не как доминанта смысла и не как свёрнутый текст, а как текст самостоятельный, оторванный от того текста, который он изначально номинировал, и получивший новое смысловое наполнение в новом для себя контексте. Потому можно смело принять на веру слова Летова о том, что фильма 66-го года он не помнит и даже не думал о нём, когда создавал песню. Просто где-то когда-то услышанная формула отложилась в памяти, а потом в подходящий для этого момент всплыла оттуда. Такое и подобное зачастую случается. Самый известный пример – песня «Полковнику никто не пишет» группы «Би2»: первоначальный текст, созданный с опорой на роман Маркеса, был музыкантами группы полностью переработан, оставлена была лишь фраза «Полковнику никто не пишет, полковника никто не ждёт», весь же остальной новый текст – тот самый, который теперь всем известен, – к Маркесу

не имел никакого отношения, а соотносился с австралийским Мельбурном, где жили тогда Лёва и Шура.

Таким образом, заглавие, отрываясь от текста, который номинировало, становится формулой. И для этого совсем не обязательно, чтобы заглавие входило в какой-либо художественный контекст; оно может просто становиться формулой языка официального быта, обыденной речи, как стало это, например, с красивым названием фильма Кишиштофа Занусси «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путём». Такое случается с какими-то действительно красивыми и ёмкими заглавиями, смыслы которых существуют сами по себе и зачастую не нуждаются в самих текстах, которые они изначально номинируют. Такие экс-заглавия в смысловом плане являются самодостаточными формулами, приложимыми к концепциям других авторов через попадание в новые контексты. И тут нельзя забывать о том, что мир Летова часто как раз на использовании и повторяемости своего рода формул и строится; и в том числе, это формулы, изначально являющиеся как раз заглавиями художественных произведений – например, «Невыносимая лёгкость бытия» или «Сто лет одиночества».

Но скажем ещё несколько слов о специфике цитирования заглавий вообще. Об использовании существующих заглавий в качестве заглавий новых (а два фильма и песня, интересующие нас, названы тождественно) подробно пишет Н. А. Веселова, выстраивая типологию данного явления. Согласно этой типологии заглавие-цитата может устанавливать связь с традицией, указывать на авторское переосмысление, трансформацию известной темы или понятия, выстраивать параллель «современное – былое», иронически сопоставлять современное и классическое... Однако данная типология строится на исходном тезисе о том, что «соотнесение вновь предлагаемого текста с классическим входит в авторский замысел. Заглавие-повтор выполняет функцию цитаты, напоминая о том тексте, который послужил источником цитирования» [1, с. 28–31]. Между тем подключение к тексту-реципиенту текста-источника через цитату из него (пусть даже заглавие цитирует заглавие) ещё не гарантируется при цитировании. И Н. А. Веселова, понимая это, часть диссертации посвящает проблеме самостоятельности заглавий, их оторванности от текстов, которые они номинируют, и вхождению их в разговорную речь: «Заголовок может войти в разговорную речь и употребляться во фразах типа: “Ну, прямо “Божественная комедия””, при этом важно именно само заглавие, его общеизвестность, а отнюдь не именуемый им текст. Здесь заглавие становится собственно текстом, своего рода поговоркой (так как оно значит не то, что означает лексически). Для обыденного сознания в такой заголовке привлекательна его “звучность” и относительная сочетаемость с контекстом высказывания, которое оно призвано орнаментировать» [1, с. 74–75]. Во многом о таком типе цитирования идёт речь и у нас. Но раз уж формула существует и цитируется, стоит разобраться с теми смыслами, которые она содержит.

Мы пойдём по хронологии и сперва посмотрим, как шпаликовская формула разворачивается в фильм (и сценарий) и актуализируется (в разной

степени) в некоторых моментах кинотекста и текста литературного. Оговорим только, что нет оснований лишать Шпаликова права авторства формулы «долгая счастливая жизнь» именно как формулы; сама же фраза, восходящая к известному «и жили они долго и счастливо», встречалась и ранее; вот пример: «Он в изнеможении опустился на подушки. “Жениться на сестре простого солдата! Какая родня у неё? Можно разве оставаться в полку после того, как он женится на сестре солдата, который уверял, что он убил его? Ясное дело, почему он женится. Солдат потребовал, и он женится на девушке с прошлым. Разве это не будет ещё большее оскорбление Марусе? Ну, хорошо. Это минута, а впереди долгая счастливая жизнь в сознании исполненного долга. Он осквернил её, и он очистил. Маруся так прекрасна. Разве не считал он её несколько часов тому назад аристократкой, богиней, снизошедшей до него? Разве не маленькие в породистых жилках у неё руки, не стройные, классической красоты ноги? Не называл ли он её час тому назад Дианой, не лобызал ли тонкого мрамора её тела? Изменилась она оттого, что оказалась сестрой солдата? Не восхищались ею на зоре с церемонией Мацнев и Гриценко и не желали иметь её в полку?”» [8].

В сценарии Шпаликова проекция на название фильма в прямой экспликации встречается, например, когда Лена рассказывает Виктору о своём дяде в антракте спектакля по пьесе Чехова (этот диалог вошёл и в фильм; Лена – Инна Гулая, Виктор – Кирилл Лавров):

«– <...> А ты мне правда нравишься.

– Это только сначала, а потом всё по-другому.

– Потом – не сейчас! Потом – ещё когда будет! А может быть, его совсем не будет, или я до него не доживу, или ты не доживёшь. У меня дядька был, всё грозился: “Я вам покажу! Вы меня узнаете!” А ничего не показал. Всю жизнь прожил хорошим человеком, так и помер.

– Долго хоть жил? – спросил Виктор.

– Долго? Долго, у нас все долго живут» [12, с. 364].

Другой пример – из диалога Виктора с парнем по имени Сергей (в фильме актёр Павел Луспекаев) в театральном буфете. Парень сетует на неразделённую любовь и приводит слова своей девушки:

«– <...> Люблю. Умом понимаю, а не могу. Я для неё на всё готов. Кроме того, что мне напиться хочется, когда я её вижу, у меня ещё внутри всё как-то обрывается. А она мне говорит: “Ты мне, Серёжа, нравишься, но я только начинаю жизнь, и, может быть, я потом ещё лучше тебя кого-нибудь встречу” <...>» [12, с. 373].

Когда же Виктор говорит, что у него такого никогда не было («У меня намерения всегда очень простые, понятные»), то парень резюмирует:

«– Счастливый человек» [12, с. 373].

Это прямые экспликации заглавия в сценарий и фильм – указания на счастливую жизнь, но, заметим, относительно других людей. В качестве же примера метафорически реализующегося заглавия можно привести финал сценария и фильма: Виктор на автобусе ехал вдоль реки из города в аэропорт, «а навстречу ему по реке плыла самоходная баржа. Правда, го-

ворят “шла баржа”, но она именно плыла, скользила по течению» [12, с. 391]. На корме баржи сидел паренёк и «играл на гармошке что-то что невозможно было услышать в автобусе, но играл паренёк самозабвенно – такое уж у него было настроение.

И тут с баржей происходит превращение, которое не увидят едущие в автобусе люди, ибо для них она останется прежней, засыпанной снегом, белой, плывущей по темной воде мимо берегов, покрытых тающим снегом.

Превращение это обращено к читателям, к зрителю.

Из тёмной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода всплывает в ослепительный летний день.

Теперь она уже плывёт прямо по полевым цветам, по высокой свежей траве, по ромашкам и клеверу, по всей пестроте и прелести зелёного луга, над которым скользят, поблёскивая крыльями, стрекозы, взлетают птицы; проносятся на лошадях без седла босоногие мальчишки, рассекая своим движением горячий июльский воздух.

Берега здесь ровень с водой, и ощущение того, что баржа плывёт по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову.

Реальным выражением счастья плывёт она среди блеска летнего дня. И я могу только добавить, что ничего другого не скажешь, никак другому не назовёшь то состояние покоя и радости, когда видишь баржу, скользющую бесшумно по травам и полевым цветам.

Могу только добавить, что и я бы хотел плыть на этой барже и завидую тому парню на корме, который продолжал играть свою незамысловатую мелодию, всё одну и ту же.

И так же спокойно, без всякого перехода всплывает она в те же самые снежные берега и сама становится засыпанной снегом.

Виктор смотрел в окно на проплывающую мимо баржу с этим паренёком, поющим что-то, что он не мог расслышать, но когда река опустела и пропала баржа, засыпанная снегом, он вдруг с отчетливостью представил себе, как через несколько часов в этот же день она войдёт в город, через который протекает река, и поплывет мимо домов, где ему не жить, мимо всего, что он оставил там, в этом городе, как уже не раз оставлял в других местах, думая, что всё ещё впереди, что всё самое лучшее ещё предстоит где-то там, в других местах и городах, где он ещё не был, но ещё побывает, наверное, и с ним произойдёт, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убеждён в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил» [12, с. 392–393].

Об этом финале Шпаликов написал в заметке «О волшебном», посвящённой памяти французского кинорежиссёра Жана Виго:

«...и я-то в память – в память Вам – снял безумно длинный конец своей первой картины <...> я только мог снять длинно и – безумно длинно, –

идущую по воде баржу, воду, девочку с гармошкой <...>» [12, с. 416]. (Действительно, в фильме паренёк из сценария стал девочкой.)

Тут можно указать на то, что финал песни Летова своей затянутостью (как и некоторые другие у Летова) напоминает финал фильма Шпаликова – словно саундтрек к нему. А в финале песни припев (довольно длинный) повторяется целых пять раз. Но это так, к слову. Важнее общее направление авторской интерпретации финала относительно заглавия: человек всеми своими поступками стремился к будущему счастью, но «терял он каждый раз гораздо больше, чем находил». То есть человек не способен понять то счастье, которое ждёт его здесь и сейчас, он видит счастье в будущем, но вот есть ли оно там? И, конечно, глубокие сомнения возникают относительно того, существует ли долгая счастливая жизнь.

Посмотрим, какие отсылки возникают к названию непосредственно в фильме, в тех сегментах, которые не прописаны (или недостаточно прописаны) в сценарии. Так, уже начальные кадры фильма – девочка на качелях, идущие по городу и по лесу молодые люди с гитарой, автобус, в котором потом едет молодёжная компания и где знакомятся Виктор и Лена, – всё это сделано в стилистике, если можно так выразиться, отчётливой романтики. В плане же проекции на название фильма тут можно отметить экспликацию мотива дороги, выступающую в качестве метафоры жизненного пути. Длинная дорога в начале – знак долгой жизни. Счастливой ли? В начале фильма надежда на это есть. И завершается фильм дорогой – десятиминутный уход и отъезд Виктора – герой уезжает то ли к долгой счастливой жизни, то ли от неё, но так или иначе здесь и сейчас Виктор такой жизни не нашёл. Представляется, что и начало, и финал визуально разворачивают название фильма, представляя долгую жизнь через мотив дороги.

Ещё один эпизод, в котором своеобразно реализуется заглавная формула, расположен ближе к финалу: утренняя встреча Виктора и Лены (Лена привела на плавбазу, где ночевал Виктор, маленькую дочку) сопровождается утренней гимнастикой постояльцев – под рояль люди бегут по кругу, прямо по этажам плавбазы (в хронометраже фильма это минуты 54:00–55:42). Здесь сама идея долгой счастливой жизни дискредитируется через реализованную метафору «бег по кругу». Пожалуй, это единственный случай в фильме Шпаликова, когда заглавная формула разворачивается не в личностном плане, а в плане социальном; можно бы было в этот же ряд поставить и культпоход в театр, но такой трактовке активно сопротивляется то, что на провинциальной сцене выступает сам МХАТ с самим «Вишнёвым садом», то есть тут событие явно неординарное, и скорее оно из разряда большой культуры, нежели знак социальной экспликации заглавной формулы. На данном основании можно заключить, что личностный план в рассматриваемом фильме существенно преобладает над планом социальном.

А в начале фильма появляется и мотив воспоминаний – через вставные сегменты: сначала Лена вспоминает свою первую – разумеется, неразделённую – любовь; потом Виктор вспоминает, как он на лыжах съехал с

высокой горы и упал. Драматичные случаи из детства теперь кажутся счастьем, но это счастье – в прошлом.

В сценарии фильма нет диалога, который происходит, когда Виктор и Лена идут из театра. Виктор произносит довольно длинную реплику о жизни, коррелирующую с названием фильма (в хронометраже фильма начинается с 45:30): «...мне кого-нибудь не надо, я тебя нашёл. Все мы в конце концов ищем человека, женщину. Это очень серьёзно и очень важно, в общем редко у кого удаётся, но я знал, что найду человека, найду женщину, с которой можно пройти всю жизнь, не разбрасываться по сторонам, а вот именно так – на всю жизнь. Что бы ни случилось, любые беды всегда вместе, за одно <...>. У нас с тобой всё будет хорошо». И Лена отвечает: «А я тебе верю». И уже потом, когда Виктор проводил Лену и ушёл ночевать на плавбазу (кстати, с названием «Отдых»), она говорит: «Я хочу ему и себе счастья. А не слишком ли многого хочу? Нет, в самый раз. А меньшего мне не надо». Однако все эти хорошие и красивые слова о долгой и счастливой совместной жизни уже на утро стали несбыточными мечтами – Виктор оставил Лену с дочкой в столовой и, не попрощавшись, уехал навсегда. Кстати, в сцене в столовой продавица ставит пластинку с песней «А за окном то дождь, то снег». Виктор хочет послушать «Песенку шофёра», но такой пластинки нет. Зато есть песня «Научись на гармошке играть». Такой саундтрек поддерживает событийный ряд фильма: первая песня словно воплощает точку зрения Лены, так и не прозвучавшая «Песенка шофёра» (своего рода минус-приём) – точку зрения Виктора, спешащего в дорогу, а песенка про гармошку находит отголосок на финальных кадрах – девушка (в сценарии паренёк), играющая на гармошке на барже.

Но как бы там ни было, а на основании сказанного можно обобщить, что реализация трёхчленной формулы «Долгая счастливая жизнь» в сценарии и фильме актуализирует, в первую очередь, проблему человеческого счастья. Автор не даёт ответа на вопрос, что такое счастье, и уж тем более не указывает путей к его достижению. Но автор размышляет над проблемой счастья, задаваясь вопросом, может ли человек вообще быть счастливым? Героям был дан шанс, но Виктор выбрал свою дорогу; люди оказываются разобщены, одиноки в мире людей. Всё это реализуется в фильме. И тут нельзя не сказать, что во всём этом автор не просто опирается на опыт классиков, а инкорпорирует в сценарий классический текст иной родовой природы: драму, а в фильм – иной текст по виду: театральная спектакль. Это чеховский «Вишнёвый сад» и его постановка МХАТом, которую смотрят герои фильма. Естественно в этой связи задаться вопросом, насколько допустимо соотнесение фильма Шпаликова с теми сегментами «Вишнёвого сада», которые в нём есть?

В сценарии читаем: «(Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста “Вишнёвого сада” поэтому ничем не ограничен. Он может быть любым)» [12, с. 364]. И вместе с тем и в сценарий Шпаликова, и в фильм введены вполне конкретные сегменты из чеховской комедии [12, с. 358 и далее]. В сценарии это сначала финал второ-

го действия – диалог Пети и Ани [12, с. 360], а затем начало третьего действия [12, с. 364]. Конкретные сегменты не только процитированы, но и атрибутированы авторским указанием:

«Итак, показывали “Вишнёвый сад”.

Действие этой пьесы в момент, когда мы обращаемся к ней, происходит где-то в конце второго акта.

Может быть, переживания героев не так уж захватывали зал, как это было в 1904 году, но актёры играли хорошо и серьёзно, и все обстоятельства неустроенности и неразберихи и то, что сад продавали ловкому человеку, и денег ни у кого не было, а студент был чист, и все сидели на чемоданах и разговаривали – всё это встречало понимание и сочувствие» [12, с. 358].

«Занавес пошёл в разные стороны, разъединившись на две половины и открывая сцену, приготовленную для третьего действия “Вишнёвого сада”» [12, с. 364].

В сценарии Шпаликова происходит родовая перекодировка чеховского текста – реплики и ремарки из драмы включаются в эпический контекст и благодаря этому становятся элементами эпического текста. Вместе с тем, интересно посмотреть и на то, что реплики из спектакля соединяются в единый текст с репликами героев Шпаликова и с высказываниями повествователя. Но важны тут не только родовая перекодировка, позволяющая, кроме всего прочего, средствами литературы транслировать театральный спектакль; не только механизмы соединения старого классического текста с новым авторским; важна та проблематика, которая вводится цитатами из Чехова. Первый сегмент – финал второго действия – включает в себя довольно обширные рассуждения Пети Трофимова о счастье. Главный герой Виктор и паренёк-театрал проникли за кулисы сцены, на которой гастролирует МХАТ. Здесь в едином пространстве текста смешиваются два пространства – пространство сцены, которое реализуется только в доносящихся оттуда репликах, и пространство за кулисами, где герои слышат реплики со сцены и реагируют на них – как бы включаются в диалог с актёрами, с персонажами, с Чеховым:

«– Мы попали за кулисы! – шёпотом говорил подросток. – Я так и ду- мал! Я же знаю это окно!

– Ты что, театрал? – спросил Виктор.

– Тише! – сказал подросток, прислушиваясь к доносившимся голо- сам. – Сейчас конец второго действия... Точно...

Виктор различал уже в полутьме свешивающиеся сверху веревки, ле- стницу.

Женский голос говорил где-то рядом:

– Дом, в котором мы живём, давно уже не наш дом, и я уйду отсюда, даю вам слово...

– Это Аня, – сказал подросток шёпотом.

– Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и ухо- дите! Будьте свободны, как ветер! – предложил мужской голос.

– А это? – спросил Виктор.

– Трофимов, – сказал подросток, – студент...

– Как хорошо вы сказали! – с восторгом ответила Трофимову невидимая отсюда Аня.

– Верьте мне, Аня, верьте! – продолжал крепнущий голос Трофимова. – Мне ещё нет тридцати, я молод, я ещё студент, но я уже столько вынес!.. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...

– Восходит луна, – задумчиво сказал голос Ани, и тут же заиграла гитара.

Виктор засмеялся. Подросток показал ему кулак.

– Да, восходит луна, – сказал Трофимов и замолчал, а гитара играла. – Вот оно, счастье, вот оно идёт! – Голос Трофимова дышал бодростью. – Подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги! И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!

– Аня! Где ты? – вмешался ещё один женский голос.

– Опять эта Варя! – сердито сказал голос Трофимова. – Возмутительно!

– Что ж? – сказал голос Ани. – Пойдёмте к реке. Там хорошо.

– Пойдёмте, – согласился Трофимов.

– Аня! Аня! – снова позвал женский голос.

Через несколько секунд раздались громкие аплодисменты» [12, с. 360].

Сегмент второй – из начала третьего действия – действительно, выглядит в сценарии совершенно необязательным; он призван, скорее всего, транслировать не пьесу и её проблематику, а состояние шпаликовских героев, которые хоть и слышат реплики героев чеховских, но совершенно их не слушают и не понимают, а вскоре уходят из театра:

«На сцене была гостиная, там горела люстра, играл оркестр где-то вдалеке, и уже начались разговоры действующих лиц.

Зрители постепенно втягивались в развитие сюжета, который остановился двадцать минут назад и был прерван танцами, но это перемещение во времени нисколько не мешало им снова войти в мир героев пьесы.

Виктор занял место Лены, а она примостилась между ним и подругой на уступе между двумя креслами, который выдвигал ее несколько вперед. Эта подробность важна тем, что Виктор, не поворачивая головы, мог постоянно видеть Лену перед собой и не стараться особенно наблюдать за происходящим на сцене.

Впрочем, он и не старался.

До него лишь доносились реплики, обрывки фраз, к ним он тоже особенно не прислушивался.

<...>

А Лена тщетно пыталась смотреть и слушать пьесу. На сцене велись такие разговоры:

– Потерял деньги! Где деньги? Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило!..

– ...Дуняша, предложите музыкантам чаю!..

– Торги не состоялись, по всей вероятности.

– ...Вот вам колода карт. Задумайте какую-нибудь одну карту.

- Задумал.
- ...Теперь поищите. Она у вас в боковом кармане...
- Восьмёрка пик, совершенно верно!..
- ...Какая карта сверху?..
- ...Туз червовый!
- ...Браво!
- ...А Леонида всё нет...
- ...Ярославская бабушка прислала нам пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на её имя...

Лена обернулась. Виктор смотрел прямо на неё.

– Ничего не понимаю, – сказала она. – Все слова мимо летят. Какие-то долги. Ярославская бабушка.

– Пошли отсюда. – Виктор взял её за руку и пошёл вдоль бесконечно-го ряда» [12, с. 365].

В фильме включение спектакля МХАТа существенно отличается от сценарного решения. Попробуем сделать описание включения спектакля в фильм.

Спектакль уже вовсю идёт, приближается финал второго действия, но нам в течение минуты (в хронометраже фильма минуты 16:40-17:40) показывают зрителей в зале; о событиях же на сцене мы узнаём из закадрового текста. А на сцене идёт один из самых мощных эпизодов «Вишнёвого сада» – эпизод со звуком лопнувшей струны. Приведём его по тексту пьесы до того момента, когда на экране в фильме показ зрителей в зале сменится показом сцены:

«Вдруг раздался отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Любовь Андреевна. Это что?

Лопухин. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Гав. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Трофимов. Или филин...

Любовь Андреевна (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гав. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

Пауза» [13, с. 224].

Следующий эпизод предстаёт уже показанным на сцене – это явление Прохожего, идущее сразу за эпизодом со звуком лопнувшей струны:

«Любовь Андреевна. Знаете, друзья, пойдёмте, уже вечерет. (*Ане.*) У тебя на глазах слёзы... Что ты, девочка? (*Обнимает её.*)

Аня. Это так, мама. Ничего.

Трофимов. Кто-то идёт.

Показывается прохожий в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян.

Пр о х о ж и й . Позвольте вас спросить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию?

Г а е в . Можете. Идите по этой дороге.

Пр о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен. (*Кашлянув.*) Погода превосходная... (*Декламирует.*) Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... (*Варе.*) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...

Варя испугалась, вскрикивает.

Л о п а х и н (*сердито*). Всякому безобразию есть своё приличие!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*оторопев*). Возьмите... вот вам... (*Ищет в портмоне.*) Серебра нет... Всё равно, вот вам золотой...

Пр о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен! (*Уходит.*)

Смех» [13, с. 226].

Дальше вновь показывается зал вплоть до реплики Раневской «Идёмте, господа. Скоро ужинать» [13, с. 227].

А потом (в хронометраже фильма с 20:48) за кадром звучит уже собственнo финал второго действия – почти как в сценарии, только чуть раньше. Сцены не видно, но зато видно, как Виктор и мальчик-театрал пролезли в театр; затем мальчик объясняет, что это разговаривают Аня и Петя Трофимов. И самый финал второго действия доносится из зала, когда в кадре Виктор находится в фойе и приближается к буфету, где знакомится с парнем (Павел Луспекаев).

Третье действие (в хронометраже фильма с 32:20). Сначала показываются зрители, потом занавес с эмблемой МХАТа – чайкой, а следом уже тёмный зал. И дальше сцена, на которой все танцуют – это бал в доме Раневской, самое начало третьего действия. Вслед за этим длинная реплика Пищика, по ходу которой показывается, как переговариваются в зале Виктор и Лена. И потом диалог Пищика и Трофимова, проход Вари – это всё в кадре. Только когда Пищик теряет и потом находит деньги, показывается крупный план сидящих в зале Виктора и Лены. И Лена обращается к Виктору: «Ничего не понимаю, Ницше, фальшивые деньги потерял», оглядывается на Виктора, а тот говорит: «Пошли отсюда». Вот эта сцена из чеховской пьесы от начала третьего действия:

«П и щ и к . Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчёт нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (*Храпит и тотчас же просыпается.*) Так и я... могу только про деньги...

Т р о ф и м о в . А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

П и щ и к . Что ж... лошадь хороший зверь... лошадь продать можно...

Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде. В зале под аркой показывается Варя.

Трофимов (*дразнит*). Мадам Лопихина! Мадам Лопихина!..

Варя (*сердито*). Облезлый барин!

Трофимов. Да, я облезлый барин и горжусь этим!

Варя (*в горьком раздумье*). Вот наняли музыкантов, а чем платить? (*Уходит.*)

Трофимов (*Пищик*). Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы вернуть землю.

Пищик. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Трофимов. А вы читали Ницше?

Пищик. Ну... Мне Дашенька говорила. А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай... Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать уже достал... (*Ощупывает карманы, встревоженно.*) Деньги пропали! Потерял деньги! (*Сквозь слезы.*) Где деньги? (*Радостно.*) Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило...

Входят Любовь Андреевна и Шарлотта Ивановна.

Любовь Андреевна (*напевает лезгинку*). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? (*Дуняше.*) Дуняша, предложите музыкантам чаю...

Трофимов. Торги не состоялись, по всей вероятности» [13, с. 229-230].

Кстати, и в сценарии, и в фильме парень в буфете обращается к Виктору: «У тебя какой-то вид малохольный, – сказал парень очень просто и с участием. – Может быть, тебе помочь надо? У тебя такой вид, как будто ты деньги потерял» [12, с. 372]. Эта реплика перекликается со сценой из начала третьего действия «Вишнёвого сада», когда Пищик думает, что он потерял деньги, и сцена эта, напомним, вошла в фильм.

Ну а на звучащих за кадром реплике Раневской «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» и реплике Шарлотты «Вот вам колода карт» Виктор и Лена уходят из зала. Они уже в фойе, куда ещё доносятся несколько реплик актёров МХАТа (в хронометраже фильма до 36:20). Именно там, в фойе Виктор говорит: «Сейчас смотрю на тебя и, знаешь, у меня такое состояние... мне весело и страшно». Слова «весело и страшно» потом прозвучат в «Превосходной песне» Егора Летова, а чуть раньше – в песне Вадима (Димы) Кузьмина (Чёрного Лукича) «Будет весело и страшно». Но это к слову. Герои фильма уже давно в фойе, они поцеловались, но вдруг вновь в кадре оказывается сцена (в хронометраже фильма время 42:00–42:20) – эпизод уже из середины третьего действия чеховской комедии:

«Любовь Андреевна. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?

Фирс. Куда прикажете, туда и пойду.

Любовь Андреевна. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шёл бы, знаешь, спать...

Фирс. Да... *(С усмешкой.)* Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» [13, с. 236].

Хоть Шпаликов-сценарист и настаивал на том, что не имеет значения, какие именно эпизоды из чеховской пьесы будут взяты в фильм, всё же Шпаликов-режиссёр взял вполне конкретные эпизоды из самой середины пьесы, эпизоды очень высокого напряжения – со звуком лопнувшей струны и с Прохожим; эпизод, который часто называют пиром во время чумы: в городе с торгов продаётся имение, а в самом имении в это время бал; наконец, короткий диалог Раневской и Фирса – о будущем. Думается, все эти сцены с полным правом могут быть соотнесены с рассматриваемой заглавной формулой именно в плане её дискредитации. Впрочем, Шпаликов-сценарист не лукавил, когда говорил о том, что, напомним, «(Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста “Вишнёвого сада” поэтому никак не ограничен. Он может быть любым)» [12, с. 364]. Важен здесь оказался не выбор эпизодов, а выбор текста – комедии Чехова. Весь «Вишнёвый сад» выступает претекстом к сценарию и фильму Шпаликова и претекстом к заглавной шпаликовской формуле. И здесь в полной мере реализуется тот механизм цитирования, когда, напомним, «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счёт ассоциаций, связанных с текстом-предшественником» [6, с. 10]. Следовательно, есть смысл обратиться к чеховской пьесе, к тому, как в ней реализуется «тема» счастья.

Так что же говорят чеховские герои о счастье в оригинальном тексте? Прямо о проблеме счастья высказываются четыре персонажа комедии – Раневская, Трофимов, Лопухин и Аня. По порядку следования в пьесе первая реплика такого рода принадлежит Любови Андреевне (первое действие) – Раневская вспоминает счастливое время своего детства: «О, моё детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро...» [13, с. 210]. Далее по ходу пьесы о счастье несколько раз рассуждает Петя Трофимов – в финале второго действия (как раз момент, прописанный в сценарии Шпаликова): «Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, – вот цель и смысл нашей жизни. Вперёд! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперёд! Не отставай, друзья! <...> Вот оно счастье, вот оно идёт, подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!» [13, с. 227, 228]; и в действии четвёртом: «Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» [13, с. 244]. Надо указать и на то, что в финале третьего действия о счастье в будущей жизни вслед друг за другом говорят Лопухин и Аня. Лопухин: «О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» [13, с. 241]; Аня: «...не

плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа...» [13, с. 241].

Итак, если обобщить по поводу счастья в «Вишнёвом саде», то картина получается довольно предсказуемая – человек может быть счастлив лишь в прошлом и в будущем. То есть в любом случае в настоящем счастья нет. И если действительно принять тезис о том, что жизнь – долгая, то придётся признать, что счастливой она бывает лишь тогда, когда человек вспоминает о том счастье, которое было в его жизни, или же мечтает о счастье, что ждёт человека в грядущем. Правда, может быть, этим – воспоминаниями и мечтами – человек и счастлив в настоящем? Однако не забудем авторское жанровое определение «Вишнёвого сада» – комедия. Из этого может следовать, что все разговоры о счастье (особенно, пожалуй, реплики Пети) могут быть поняты как выражение авторской иронии относительно того, насколько вообще жизнь человека на земле является счастливой. Герои могут вспоминать о том, как они были счастливы, могут презирать счастьем в грядущем, но всё это не более чем безуспешные попытки хоть как-то оправдать свою долгую жизнь на Земле. Что-то похожее вполне допустимо сказать и о формуле «Долгая счастливая жизнь». Сама по себе она кажется чуть ли не апогеем оптимизма, но мы воспринимаем её в контексте опыта человечества (как вообще, так и конкретно – например, в контексте лозунгов советской эпохи); и тогда получается, что формула «Долгая счастливая жизнь» является дискредитированной чуть ли не изначально. Согласно и Чехову, и Шпаликову, жизнь, может быть, и долгая, но вот счастливой её никак не назовёшь. Да, те герои, что находятся в начале пути (Петя Трофимов, Аня, шпаликовские персонажи), ещё смотрят в будущее с оптимизмом; по крайней мере они ещё располагают временем (жизнь впереди «долгая»); видимо, поэтому им и кажется, что она будет счастливой. Но авторский взгляд, а вслед за ним и взгляд зрителя или читателя, достаточно отчётливо декларирует – это не так. И формула «Долгая счастливая жизнь» оказывается всего лишь средством выражения ироничного отношения автора к существованию человека на Земле.

В песне Егора Летова рассматриваемая формула реализует себя именно в таком значении. Сама песня относится к позднему творчеству поэта, но, как и многие песни ранние, строится на одном из привычных летовских приёмов: в куплетах монтаж кадров-мотивов, которые в целом на самом внешнем уровне оказываются противопоставлены припеву; это если отбросить всё сказанное выше по поводу того, что формула «Долгая счастливая жизнь» является дискредитированной, то есть если воспринять эту формулу, как действительно выражающую оптимистический взгляд на человеческое существование. Вот текст песни:

потрясениям и праздникам – нет
горизонтам и праздникам – нет
вдохновениям и праздникам – нет, нет, нет, нет
безрыбье в золотой полынье

вездесущность мышиною возни
злые сумерки бессмертного дня

ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
ТАКАЯ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
ОТНЫНЕ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
КАЖДОМУ ИЗ НАС
КАЖДОМУ ИЗ НАС

беспощадные глубины морщин
марианские впадины глаз
марсианские хроники нас, нас, нас
 посреди одинаковых стен
 в гробовых отдалённых домах
 в непроглядной ледяной тишине

искушениям и праздникам – нет
преступлениям и праздникам – нет
исключениям и праздникам – нет, нет, нет.
 на семи продувных сквозняках
 по болотам, по пустыням, степям
 по сугробам, по грязи, по земле
25.01.2003 [9, с. 489]

Отметим только, что припев, содержащий заглавную формулу, повторяется, как и положено припеву, после каждого из трёх куплетов, а после третьего куплета, напомним, припев повторяется пять раз; тем самым, как и бывает в особом образе организованной песенной лирике, актуализируется диалог между сегментами – между куплетами и припевами. Только это не диалог «плохого» (куплеты) и «хорошего» (припев). Сам Летов сказал об этой песне: «Это одна из самых мрачных моих песен, если не считать “Реанимации”». А трактовку интересующей нас формулы даёт А. В. Корчинский, соотнося её с более ранней песней «Всё как у людей»: в песне «Всё как у людей» «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» [7, с. 184].

Действительно, странно было бы толковать эту песню на основе конфронтации того, о чём поётся в куплетах, и заглавной формулы, повторяемой трижды в каждом из припевов. В большей степени через диалог куплетов и припева формула «Долгая счастливая жизнь» контекстуально дискредитируется. Кроме того, отметим, что и в самих куплетах составившие их элементы входят в диалогические отношения друг с другом. Не претендуя на тотальный разбор текста песни Летова, всё же поделимся некоторыми наблюдениями. Первые три стиха первого куплета:

потрясениям и праздникам – нет
горизонтам и праздникам – нет
вдохновениям и праздникам – нет, нет, нет, нет

структурно напоминают политические лозунги, в том числе, реализованные в советской песне («ядерному взрыву нет нет нет»), и строятся на эксплицированном отрицании того, что можно оценить в позитивном ключе (даже находящиеся в сильной позиции «потрясения»), а вот следующие три стиха:

безрыбье в золотой полынье
вездесущность мышьиной возни
злые сумерки бессмертного дня

предлагают три своего рода оксюморона: полынья золотая, но в ней безрыбье; возня мышьиная, но её тотальной чертой оказывается вездесущность; день бессмертный, однако в нём есть сумерки и они к тому же ещё и злые. Всё это вместе формирует картину не амбивалентную, как может показаться на основе самого приёма использования оксюморонов, а в большей степени негативную; второй стих и вовсе предлагает оксюморон, где ни один из элементов не является положительным («вездесущность мышьиной возни»). Кроме того, этот стих строится на языковом приёме, довольно-таки характерном для поэтики Летова, – на сращении гиперболы («вездесущность») и литоты («мышьиная возня»). На этом же приёме строятся первые три стиха второго куплета:

беспощадные глубины морщин
марианские впадины глаз
марсианские хроники нас, нас, нас

Большое – беспощадные глубины, марианские впадины, марсианские хроники – в единстве с малым: с морщинами, с глазами («марианские впадины глаз» ещё и сращение устойчивых словосочетаний), с «нами». Последнее поясню. Согласно Брэдбери, «Марсианские хроники» являют собой презентацию весьма развёрнутой «исторической» картины жизни на красной планете, действительно – хроники, то есть нечто глобальное; у Летова же это хроники – нас, то есть всего лишь отдельных представителей рода человеческого, но никак не целой цивилизации. А дальше песня уходит в пространственные мотивы; это происходит во втором трёхстишии второго куплета:

посреди одинаковых стен
в гробовых отдалённых домах
в непроглядной ледяной тишине

а потом и во втором трёхстишии куплета третьего:

на семи продувных сквозняках
по болотам, по пустыням, степям
по сугробам, по грязи, по земле

И все эти пространственные характеристики строятся на экспликации негативных значений: замкнутость, отдаление, тьма... Даже если появляется открытость пространства, то и она лишена позитивной оценки: семь ветров из фразеологизма становятся продувными сквозняками, ну а болота, пустыни, сугробы, грязь в единстве друг с другом формируют систему негативных локусов, которую не спасают ни степь, ни земля. Первые же три стиха третьего куплета являются вариантом начальных трёх стихов песни, но вариантом, где ближайшие друг к другу элементы оказываются лексически в отношениях конфронтации:

искушениям и праздникам – нет
преступлениям и праздникам – нет
исключениям и праздникам – нет, нет, нет.

И все три системы эксплицитно отрицаются. Тем самым и здесь достигается негативный эффект – мир, в котором вообще нет ничего неординарного, ни «хорошего», ни «плохого». Особенно важно в этой связи, что «нет» сказано исключениям; вновь вспомним обозначенную А. В. Корчинским «рутину повседневности».

Все названные в куплетах элементы формируют систему – эволюционирующую по ходу песни, развивающуюся, но остающуюся при этом целостной. Систему эту можно охарактеризовать как картину страшного мира, в котором нет никаких просветов, а есть только серая обыденность, и в котором вся жизнь человека – это страдальческий путь к старости («беспощадные глубины морщин») и к смерти («марианские впадины глаз», «в гробовых отдалённых домах»). В этой системе мы не увидим актуального для Чехова и для Шпаликова разделения времени на прошлое, настоящее и будущее; тут вообще нет времени. Личностное и социальное тут настолько слиты, что даже говорить о каждом из них и вовсе не приходится. Однако после каждой группы элементов этого страшного мира, после каждого из трёх куплетов в эту целостную динамичную систему вторгается припев, на лексическом уровне вступающий в конфронтацию с миром, представленном в куплетах.

ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
ТАКАЯ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
ОТНЫНЕ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
КАЖДОМУ ИЗ НАС
КАЖДОМУ ИЗ НАС

Но мы уже не раз сказали относительно дискредитации этого лексического уровня. Конечно, никакая жизнь не счастливая, хотя и «долгая», и «такая долгая», и «отныне долгая», и даже «каждому из нас». А возможно,

как раз по всему этому она, жизнь, и не счастливая. Здесь очевидна авторская ирония, хотя чисто лексически она не прочитывается. Можно провести параллель с Единым Государством из романа Замятина «Мы»: обитатели его счастливы, но вот авторский взгляд и взгляд читателя на жизнь «нумеров» кардинально отличается от их взгляда.

Говоря об этой песне Летова, о цитации названия шпаликовского фильма в ней, нельзя хотя бы несколько слов не сказать ещё об одной цитате – о цитате из Владимира Высоцкого. Цитата эта легко узнаваема. В последнем куплете это фраза «на семи продувных сквозняках». Конечно, можно сказать, что это – в первую очередь – цитата фразеологизма: «На семи ветрах. Книжно-поэт. Экспрес. Находящийся, расположенный на пересечении всех дорог. О месте, городе и т. п. Бойкий это был перекрёсток, на семи, как говорится, ветрах. Утром немцы являются, ночью наши приходят. А то и наоборот (В. Аксёнов. Комментарии к детству)» [см.: 11]. Зная же о кинематографичности творчества Летова, уместно вспомнить и классический фильм 1962 года «На семи ветрах» (режиссёр Станислав Ростоцкий, авторы сценария Станислав Ростоцкий и Александр Галич). Кроме того, в Петербурге есть дом, который народная топонимика называет «На семи ветра» (Наличная улица, дом № 34). Однако даже если смыслы всех этих источников и имеют отношение к песне Летова, то только опосредованно через Высоцкого. Почему? Потому что ветры, ставшие у Летова сквозняками, оказались ещё и продувными. А слово «продувные» применительно к семи ветрам отсылает только к песне Высоцкого «Старый дом» («Что за дом притих...»). То есть можно смело сказать, что куплетный «кадр» из песни Летова – трансформированная цитата из песни Высоцкого. И в отличие от цитации расхожих формул, когда подключение смыслов текста-источника к смыслам текста-реципиента оказывается, мягко говоря, избыточным, здесь можно говорить как раз о наличии такого подключения; можно говорить уже потому, что фраза «на семи продувных сквозняках» не является повторяемой формулой, смыслы которой для текста-реципиента только в ней самой. Следовательно, можно рассмотреть песню Летова с учётом песни Высоцкого.

Песня-источник Высоцкого «Старый дом» является второй частью диалогии «Очи чёрные» (первая часть «Погоня») 1974 года. Цитируемые Летовым два стиха находятся в первом куплете песни:

Что за дом притих,
Погружён во мрак,
На семи лихих
Продувных ветрах,
Всеми окнами
Обратясь в овраг,
А воротами –
На проезжий тракт? [2, с. 462–463 Курсив в цитате мой]

Напомним, что в первой части диалогии субъект спасается от преследующих его волков, во второй же оказывается в страшном доме, обитатели которого сами о себе говорят, что они «Скисли душами, / Опрыщавели, / Да ещё вином / Много тешились, – / Разорjali дом, / Дрались, вешались» [2, с. 463]. И по их словам кажется, что никакого другого мира просто нет, а есть только вот этот старый дом: «Видать, был ты долго в пути – / И людей позабыл, – мы всегда так живём!» [2, с. 463]; «Долго жить впотымах / Привыкали мы. / Испокону мы – / В зле да шёпоте, / Под иконами / В чёрной копоти» [2, с. 464]. То есть герой Высоцкого попал в страшный мир, расположенный, напомним, «На семи лихих / Продувных ветрах». Данные два стиха являются элементом художественного пространства песни. В основе данного элемента лежит фразеологизм, который, напомним, означает «находящийся, расположенный на пересечении всех дорог». Высоцкий существенно корректирует значение фразеологизма не только всем пространственным контекстом, но и теми двумя определениями, которыми оказались снабжены ветра – лихие и продувные. Что же получилось с фразеологизмом в песне Высоцкого в плане обретенного им контекстуального значения? В какой степени сохранилось значение исконное?

Кажется, что значение фразеологизма контекстуально редуцировано – дом в песне Высоцкого не столько на пересечении путей, сколько в каком-то пограничном пространстве, попасть куда может только случайный путник, да и тот на свою беду. Ворота дома выходят «на проезжий тракт», но все окна смотрят в овраг – дом и у дороги, и на отшибе разом, как бы на границе того и этого миров. Потому закономерно, что просто не семи ветрах он находиться не может, ведь такое расположение, согласно фразеологизму, предполагает открытость для внешнего мира. Впрочем, как раз эта черта в песне парадоксально сохраняется: «Двери настежь у вас», но именно парадоксально – «а душа взаперти». В этом суть использования Высоцким фразеологизма – не уничтожить его привычное значение, а сохранив – дискредитировать. Примерно тоже мы видим и в отношении формул у Летова, приём похож, даже, возможно, почти тождественен. И дискредитация значения фразеологизма у Высоцкого осуществляется и через характеристики ветров, которые становятся лихими и продувными. Через эти преимущественно негативные эпитеты формируется и соответствующая характеристика пространства – хоть это и дом, то есть исконно такое пространство, которое должно быть «своим»; но находится этот дом в таком месте, что назвать это пространство «своим» никак нельзя. Для человека, пришедшего извне, это «чужое» пространство. Таким образом, мы видим не только дискредитацию значения фразеологизма, но и инверсию традиционных представлений о пространстве, когда «свои» локусы оказываются «чужими». Между тем для обитателей дома в песне этот дом как раз в полной мере «свой», вот только надо помнить, кто эти обитатели – их характеристики инверсируют одну из важнейших составляющих традиционных представлений о доме, ту составляющую, согласно которой дом является безопасным пространством, способным защитить человека.

Итак, фразеологизм в песне Высоцкого трансформировался на лексическом уровне: было «на семи ветрах», стало «на семи лихих продувных ветрах». И трансформировался в связи с этим и в связи с контекстом на уровне семантическом, включившись в систему, создающую в песне «Старый дом» картину страшного мира, в котором нормальный человек оказывается незванным гостем и не только не обретает спасение, но и подвергается опасности. Всё это можно трактовать как метафору жизни, какого-то её момента, когда человек заблудился, но вместо спасительного своего дома вышел к страшному дому чужому (простите, что метафору объяснил метафорой).

А Летов трансформирует уже фразу Высоцкого: было «на семи лихих продувных ветрах», стало «на семи продувных сквозняках». Стало ли лучше от того, что эпитет «лихие» утратился? Полагаю, что нет, ведь этот эпитет контекстуально зачастую обретает амбивалентную семантику – не только негативные смыслы, связанные с миром разбойников, так называемых лихих людей, подстерегавших путников на дороге, но и столь любимая и приветствуемая на Руси лихость, способность идти на риск. У Летова этого слова нет, но остался куда как более негативный эпитет «продувные». И наконец, то, что ветра превратились в сквозняки. Тут не только нарочитое снижение на уровне лексики, тут ещё и семантика того, к чему сквозняки приводят. А следовательно, этот элемент в песне включается в систему элементов, связанных со смертью (напомню, это «марианские впадины глаз», «в гробовых отдалённых домах»). И в то же время тут можно увидеть уже описанный выше приём летовской поэтики, когда сращиваются гипербола и литота – в данном случае гипербола заложена и в «памяти» фразеологизма, и в «памяти» элемента песни Высоцкого, и в числе семь – довольно большом, а литота в том, что это всего лишь сквозняки (не ветры и уж тем более не ветра!).

В итоге получается, что у Высоцкого фразеологизм трансформировался в сторону актуализации негативного значения, а у Летова такая трансформация случилась уже с цитатой из Высоцкого. Из этого можно сделать вывод о качественном соотношении миров Высоцкого и Летова, о различиях в их представлениях о человеке и его месте в мире. И представления Летова носят куда как более безысходный характер, нежели представления его предшественника, тоже отнюдь не светлые и не радостные.

Однако летовское трёхстишие, содержащее рассмотренную цитату из «Старого дома», по замечанию Андрея Сёмина, содержит ещё несколько отсылок к песням Высоцкого. В двух стихах из песни Летова, следующих сразу за «на семи продувных сквозняках» – «по болотам, по пустыням, степям / по сугробам, по грязи, по земле» – можно увидеть отсылки к следующим сегментам из песен Высоцкого: «По камням, по лужам, по росе...» («Бег иноходца» [2, с. 310]), «И в пустынях, в степях и в пампасах...» («Песенка про мангустов» [2, с. 364]), «Животом – по грязи, дышим смрадом болот...» («Мы вращаем Землю» [2, с. 414]). Таким образом, в перспективе можно говорить о том, что к смыслам летовской песни «Долгая

счастливая жизнь» подключаются не только смыслы песни Высоцкого «Старый дом» («Что за дом притих...»), но и смыслы других его песен.

И ещё один момент, касающийся соотнесения песни Летова с художественным миром Высоцкого. Авторская датировка песни «Долгая счастливая жизнь» 25.01.2003. В тот день Высоцкому исполнилось бы 65 лет. Это я к тому, что случайности не случайны.

Но вернёмся к основным рассматриваемым произведениям. Если соотнести между собой миры пьесы Чехова, сценария и фильма Шпаликова и песни Летова, то получается, что, согласно этим мирам, человек не может быть счастлив; о счастье он может лишь мечтать, лишь надеяться на «долгую счастливую жизнь»; но мечты эти несбыточны, надежды оказываются иллюзиями; в прошлое же, где человек, как он полагает, был счастлив, возврата нет. Таков, согласно пьесе, фильму и песне (и их системе), наш мир, таково место человека в нём. Почему? Другой и отдельный вопрос. Хотя похоже, что таков выбор самого человека и высшие силы тут ни при чём.

Мы же переходим к завершающему на сегодняшний день элементу системы «Долгая счастливая жизнь» – к фильму Хлебникова. В самом начале мы привели высказывание режиссёра о песне Летова. Теперь несколько слов о фильме, рабочее название которого было «Конецдворье», то есть летовская формула в сильной позиции появилась далеко не сразу. Событийной основой и местом действия картина Хлебникова напоминает вышедший позднее знаменитый «Левиафан» Звягинцева – на Кольском полуострове молодой фермер сопротивляется властям, пытающимся забрать у него землю. По ходу фильма практически ничего не говорится о счастье, о жизни, преимущественно ведутся деловые и бытовые разговоры. Главный герой Александр Сергеевич (единственная, пожалуй, литературная аллюзия; актёр Александр Яценко) в кадре фактически всё время (если не считать картин северной осенней природы, крупных и общих планов бурлящей реки и нескольких эпизодов с участием только крестьян), он идёт, едет или работает – особенно долго и старательно собирает птичник. Тем временем представители власти пытаются убедить его отступить, крестьяне, сперва просившие не сдаваться и готовые к борьбе, оставляют «хозяина», бросает его и девушка. Но всё это происходит как бы между делом, вскользь; по большей же части Александр Сергеевич, повторюсь, идёт, едет или собирает птичник. Лишь в самом конце фильма крайне спокойное, почти статичное действие динамизируется (в хронометраже фильма с 59:00): на ферму приезжают два чиновника и милиционер, они просят Александра подписать бумаги, но тот убивает всех троих. Пешком, по осенней северной дороге герой идёт домой, а там его ждёт вернувшаяся девушка; они ложатся в постель и засыпают. Дальше титры, на которых, напомним, режиссёр планировал поставить песню Летова «Долгая счастливая жизнь», но отказался от этой идеи.

Если как-то пытаться соотнести хлебниковский фильм с его заглавной формулой, то можно сказать, что и здесь данная формула подвергается дискредитации: спокойный ритм жизни оказывается лишь убаюкивающей иллю-

зией, внутреннее напряжение всё нарастает, выливаясь в кульминацию-развязку – сцену тройного убийства. Попытка создать себе счастье – в любви, в работе – оборачивается предательством и одиночеством. То есть жизнь, возможно, и долгая, но никак не счастливая. Благостный же эпилог – герой и его девушка ложатся спать, а под самым окном шумит речка – учитывая только что случившееся на ферме, не более чем прелюдия грядущих страданий.

Теперь попробую обобщить. Три автора в разное время в разных видах искусства использовали в сильных позициях своих текстов одну и ту же словесную формулу – «Долгая счастливая жизнь». На первый взгляд, формула эта сама по себе несёт позитивное значение, но это именно на первый взгляд, ведь даже в отрыве от текстов она напоминает клише советских времён, что строились на попытках словесного улучшения негативной реальности. И текстами, идущими следом за названной формулой, и Шпаликов, и Летов, и Хлебников эту формулу дискредитируют – каждый по-своему, средствами своего искусства. Вернее, даже не дискредитируют, поскольку формула дискредитирована изначально сама по себе, а разворачивают свёрнутый в формуле «Долгая счастливая жизнь» негатив. Тем самым демонстрируя свои – довольно близкие друг к другу – эстетические концепции действительности, реального мира и места человека в нём, человеческой жизни – в частности и вообще. И мы понимаем, что эти концепции никак нельзя назвать оптимистическими, ведь даже кажущаяся позитивной формула оказывается не более чем дискредитированной и дискредитируемой иллюзией.

И буквально пара моментов, которые можно обозначить как перспективы исследования. Во-первых, в альбоме Летова (а далее речь может идти именно об альбоме, который озаглавлен той самой формулой – «Долгая счастливая жизнь»; и при этом надо учитывать, что вместе с альбомом «Реанимация» альбом «Долгая счастливая жизнь» формирует диалогию) бросается в глаза контраст мелодического и словесного рядов – общая концепция исполнения спокойная, ровная, тогда как слова резки и мрачны; такая конфронтация свойственна и фильму Шпаликова – на уровне сопоставления весьма спокойного видеоряда и общего впечатления от фильма. Во-вторых, поэтика-эстетика-концепция шпаликовского кадра близка к поэтике-эстетике-концепции обложек «Гражданской Обороны». Но это пока лишь гипотезы. И наверняка перспективы этим не ограничиваются.

Литература

1. *Веселова Н. А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Веселова. – Тверь, 1998.
2. *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. [Текст] / В. С. Высоцкий. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 1.
3. Долгая счастливая жизнь. [Электронный ресурс]: Электронная статья // SongStory: Истории создания песен. – Режим доступа: <http://song-story.ru/dolgaya-schastlivaya-zhizn-go/> (дата обращения: 01.01.2017).
4. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada, 2010.

5. *Иванов Д. И.* Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: ПресСто, 2016.
6. *Козицкая Е. А.* Цитата в структуре поэтического текста [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Козицкая. – Тверь, 1998.
7. *Корчинский А. В.* Песни Егора Летова: текст и перформанс [Текст] / А. В. Корчинский. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов. – Вып. 16. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – С. 159–168.
8. *Краснов П. Н.* От Двуглавого Орла к красному знамени – 02 [Электронный ресурс]: Текст книги / П. Н. Краснов // СТИХИ и ПРОЗА – литературный портал POESIAS.RU – Режим доступа: <http://poesias.ru/proza/krasnov-petr/krasnov1042.shtml> (дата обращения: 01.01.2017).
9. *Летов Егор.* Стихи [Текст] / Егор Летов. – М.: Выргород, 2011.
10. *Скорлупкина Д. Г.* Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд» [Текст] / Д. Г. Скорлупкина. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов. – Вып. 16. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – С. 216–224.
11. *Фёдоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. [Текст] / А. И. Фёдоров. – М.: Астрель, АСТ, 2008.
12. *Шпаликов Г. Ф.* Я жил как жил. Стихи. Проза, Дневники. Драматургия. Письма. [Текст] / Г. Ф. Шпаликов. – М.: Зебра Е, 2013.
13. *Чехов А. П.* Вишнёвый сад [Текст] / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. – Т. 13. – М.: Наука, 1986.

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

Д. Л. КАРПОВ

Ярославль

**РОМАН Ю. МАМЛЕЕВА «ШАТУНЫ»
КАК ПРЕТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ Е. ЛЕТОВА
«ВСЕЛЕНСКАЯ БОЛЬШАЯ ЛЮБОВЬ»**

Аннотация. В статье исследуются интертекстуальные связи стихотворения Е. Летова «Вселенская большая любовь» с романом Ю. Мамлеева «Шатуны». Делается вывод о близости художественных миров двух авторов, а также о том, что роман Мамлеева является источником основных образов текста Летова и помогает глубже понять художественный замысел поэта.

Ключевые слова: андеграунд, русская поэзия, рок-поэзия, интертекст, поэтическое творчество, романы, русская литература, литературное творчество.

Сведения об авторе: Карпов Денис Львович, кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии ЯрГУ им. П. Г. Демидова.

Контакты: 150000 г. Ярославль, ул. Советская, 14;
karpovdl@yandex.ru.

D. L. KARPOV

Yaroslavl

**THE NOVEL «THE SKY ABOVE HELL»
BY YU. MAMLEEV AS A PRETEXT
OF THE POEM «UNIVERSAL GREAT LOVE» BY E. LETOV**

Abstract. The article is devoted to the intertextual connections between the poem «Universal great love» by E. Letov and the novel «The sky above hell» by Yu. Mamleev. The conclusion is that the both authors' artistic worlds are close, as well as that the Yu. Mamleev's novel is the main source of images for Letov's poem and it helps to understand the poet's intent better.

Key words: underground, Russian poetry, rock-poetry, intertext, poetry, novels, Russian literature, literary creation.

About the author: Associate Professor at the Department of General and Applied Philology of Demidov State University (Yaroslavl, Russia), Candidate of Philological Sciences.

Как указывает Ю. В. Доманский [1], поэзия Летова ориентирована на интертекст: при этом диапазон претекстов достаточно широк – от совет-

ского гипертекста до литературных и философских маргиналий. В то же время поэзия Летова – это монолитный текст, который характеризуется целостностью смыслов и интенций, удерживаемой ясным и осмысленным мировоззрением художника. Даже при первом ознакомлении творчество Е. Летова производит впечатление результата напряжённой интеллектуальной работы, что ярко выделяет его на фоне других панк-авторов. С течением времени степень философичности текстов только увеличивается, многие критики сходятся на том, что последние три альбома – произведения нового уровня, о которых говорят как о новом метафизическом послании музыканта своим слушателям.

Новый крен в творчестве поэта намечается с выходом альбома «Долгая счастливая жизнь». В заглавной песне поэт парадоксально, как это ему свойственно, показывает мир, лишённый всего «неординарного» [1]. Другая композиция с этого альбома, «Вселенская Большая Любовь», получает в критике иную трактовку: «Композиция... приоткрывающая нам мир Жизни. Мир под названием Любовь», – правда, автор рецензии сразу же делает оговорку: «Впрочем, и здесь воплощённое порождает различные трактовки, имеющие право на существование...» [6]. Ясно, что таким образом автор как бы подстраховывается в работе с хрупкой неустойчивой семантической и семиотической структурой, каковой и являются тексты Летова, к которым следует искать свой ключ.

На наш взгляд таким ключом к упомянутому тексту может стать самый известный роман очень ценимого Летовым писателя Юрия Мамлеева – «Шатуны». Егор Летов, безусловно, был одним из тех авторов-читателей, которые аккумулируют в своих текстах свой читательский опыт, особенно это заметно по ранней лирике, которая буквально пропитана образами ОБЭРИУтов, становящимися тем особым языком, на котором говорит поэт с читателем.

Кроме того, биографический контекст также даёт право говорить о возможных творческих связях двух писателей, известен интерес Летова к творчеству Мамлеева, который он сам эксплицирует в одном из интервью: «Кругом – необъятная, распухшая реальность Юрия Мамлеева», – сказал Летов в одном из своих интервью [2, с. 65], подчёркивая тем самым близость своего мировидения творческому взгляду Мамлеева. Скорее всего, Летову был известен роман «Шатуны», который ко времени интервью вышел на Западе.

В начале нашего анализа летовского текста отметим, что стихотворение «Вселенская Большая Любовь», действительно, отличается от многих летовских творений, впрочем, вполне соответствуя заданной в заглавной песне альбома схеме [1]: центральный образ как бы вымещает весь негатив из содержаний строф, мгновенность изменения («вдруг») – это «мятник, качнувшийся в правильную сторону». И на первый взгляд он уносит от «неба пустого цвета», «пожирающего листопада», «дикого и лихорадочного похода», «оскаленной цепи», «ледяной раны» к главному – Вселенской Большой Любви, которая наполняет мир. С другой стороны, Вселенская Большая Любовь – это, секретная калитка, копилка (причём сначала без-

донная, как и полагается любви, а потом – голодная), волшебная игрушка в пустоте, и вот она уже не вытесняет пустоту, но погружается в пустоту. Такая амбивалентность очень характерна для поэзии Летова, но в этом случае, можно предположить: дело не только в оксюморонности поэтического мышления. На наш взгляд, именно связь с романом Ю. Мамлеева «Шатуны» придаёт тексту целостность содержания.

Чтобы не углубляться в сюжет романа Ю. Мамлеева «Шатуны», лишь напомним, что речь в нём идёт о подмосковном жителе Фёдоре Соннове, который пытается найти душу человека, разрушая её телесную оболочку. Он встречает на своём пути московских метафизиков, проповедующих новую религию «Я», которая должна дать новую веру и желаемое бессмертие. Важно то, что многие образы и мотивы, встречающиеся в романе Мамлеева, встречаются и в тексте Летова.

Для текстов Летова характерна фрагментарность, кажется, что в некоторых случаях связь между частями текста не последовательно-логическая, а метафорически-ассоциативная. Сравнивая тексты Летова и Мамлеева, можно сказать, что отдельные образы романа являются как бы продуцентами поэтического текста: автор заимствует романский образ и выстраивает вокруг него текст, состоящий из ряда назывных предложений. В этом случае событийный ряд значительно редуцируется, но семантическая нагрузка на образы возрастает именно за счёт интертекстуальных связей стихотворного текста с романом. Эксплицируется особая образная структура, в которой устанавливаются связи не только между элементами текста Летова, но также и между поэтическими образами и лейтмотивами романа Мамлеева.

С первых же слов «Вселенская большая любовь» проявляет тяготение к образной системе романа «Шатуны»: «Небо пустого цвета». Пустота – один из главных образов романа «Шатуны». Начинаясь с «пустых» вагонов, пустота распространяется на всё пространство романа: герои «глядят перед собой в пустоту» [4, с. 9], пустота стучится, всё пространство становится пустым; люд, кишачий вокруг героев, тоже превращается в пустое место: «...удар был сильный и парень свалился в канаву, сделано это было с таким внутренним безразличием, точно Соннов ткнул пустоту» [4, с. 11]; пустоту хотят увидеть, она скрывает нечто очень важное, например, отлетевшую душу убиенного Фёдором: «И стало казаться мне, что он в пустоте вокруг покойника витает ... А иногда просто ничего не казалось... Но смотреть я стал на покойников этих всегда, словно в пустоту хотел доглядеться» [4, с. 18], «на глазах видать как человек в пустоту уходит» [4, с. 18]; люди в мире Мамлеева опустошаются, от своих пустых поисков, своего пустого бытия.

Пустота в тексте Летова переключается с образами романа Мамлеева, в то же время значительно трансформируя их: небо в «Шатунах» лишь косвенно связано с образом пустоты, оно скорее выступает единственным метафизическим собеседником героев, к нему обращаются, от него чего-то ждут, в него смотрят. Герои-метафизики, не определившие, во что же они верят – в бога или дьявола, видят в небе отражение своих дум: «Меж-

ду тем пятно в небе преследовало его; он не мог отвести от него глаз, так странно связал он своё внутреннее с этим пятном; он чувствовал, что это пятно – отделившаяся непознаваемость его души» [4, с. 94].

Только однажды два образа в романе сходятся: «Глаза Клавы будто ушли в неизвестное. И в небо она смотрела, как в дыру» [4, с. 191]. Но и в данном случае небо лишь косвенно приобретает признак пустоты, кроме того, сама Клавуша оказывается особенным персонажем, отделяющим себя от ищущих метафизического героев.

«Пустое небо» у Летова – образ завершающий перспективу экспансии пустоты романа Мамлеева. Если небо в романе может рассматриваться как нечто противостоящее пустоте мира метафизиков, то Летов лишает свой поэтический мир этого начала.

«Нас пожирает листопад». Мотив «поглощения, пожирания» также один из важнейших в романе Мамлеева. Достаточно вспомнить Петеньку, который «отличался тем, что разводил на своём тощем, извилистом теле различные колонии грибов, лишаев и прыщей, а потом соскабливал их – и ел. Даже варил суп из них. И питался таким образом больше за счёт себя» [4, с. 23]. У Летова пожирание оказывается также одним из центральных образов, эксплицирующих враждебность мира. В романе Мамлеева также есть и «пожирающий»-умертвляющий листопад: Алёша, один из оппонентов «садистиков», противопоставляет веру в Бога «листопаду смертей», семантически два образа оказываются если не синонимичными, то близкими по значению.

Таким образом, текст «Вселенской большой любви» сразу же включается в систему координат романа «Шатуны». Следующие строчки также дают возможность для установления связи между двумя произведениями. Время в тексте Летова движется по годовому циклу – от лета к зиме (это вообще характерно для поэтического текста Летова): «Исход из слепого лета и вслед погоня наугад». Исход-побег в романе «Шатуны» может быть соотнесён главным образом с «побегом» «слепой» девочки Милы и старика Михея. Напомним, что слепота Милы была мнимой и связывалась прежде всего с домом Сонновых-Фомичёвых, из которого Мила и скопец Михей бежали в конце лета, на протяжении которого происходит действие романа. Сюжет Летова в произведениях 2000-х годов – это сюжет бытия, словно бы главным героем Летова становится сам мир, а не лирический герой, может быть, поэтому для поэзии этого периода столь свойственно «лирическое мы», а не «я». Движение мироздания – движение по дороге на север, к смерти, забвению, где сливаются «колокольный лепет» и «забытые войска», два образа важные для систем координат Мамлеева и Летова: в романе Мамлеева церковь – единственное, что делает пространство романа не-пустым (в то же время этот образ крайне редко встречается в поэзии Летова); милитаристская образность в свою очередь очень важна для поэзии Летова, что не раз подчёркивалось в исследованиях [5]. В тексте Летова в едином строю находятся живые и мёртвые, что также может быть интерпретировано как аллюзия на роман Мамлеева – стремящихся к бес-

смертию метафизиков и всех остальных, которые кажутся уже мёртвыми приехавшему в Москву Фёдору.

Инфинитивные предложения последней строфы дают представление об итоге общего движения-поиска: «Заглядывать в чужие окна, пытаться счастливые дома». Подобную сцену мы видим и в финале романа Мамлеева: приехавший с желанием расправиться с метафизиками, Фёдор будто бы замирает, наблюдая, вглядываясь в их жизнь. Сначала он «прощает» упивающегося в акте самоудовлетворения Извицкого, потом он откладывает убийство заходящихся в жажде вечности и бессмертия «метафизиков». Сюжет Фёдора, так же, как и сюжет массового героя Летова, останавливается на этой картине бессмысленного вглядывания в «другого».

Итак, герои Мамлеева заняты болезненно-сексуальным изучением своего «Я», проповедуя «метафизическую любовь», обращающуюся в итоге не более чем физиологическим самоудовлетворением своей сексуальности. Каждый из «метафизиков» ищет вечность, веру и смысл жизни в самом себе: «А вдруг всё то, что ищем / обретается при вскрытии / телесного родного дорогого себя...». Вселенская Большая Любовь Летова также скрывается не в религиозном экстазе, а в глубинах материальности своего собственного тела. На физиологичность содержания понятия указывает патологоанатомический образ вскрытия. Характерно, что именно так понимают душу, любовь герои Мамлеева: Фёдор убивает, чтобы обнаружить душу человека, которая, как ему кажется, прячется от убийцы, насмехаясь над ним («Прижав парня к дереву, Федор пошуровал у него в животе ножом, как будто хотел найти и убить там ещё что-то живое, но неизвестное» [4, с. 12]), Фёдор завидует Петеньке, который поедая сам себя, ухватывает и свою метафизическую сущность – душу, садистики связывают идею бессмертия с убийствами живых существ, бабка Мавка пьёт кровь убитых кошек, чтобы поддерживать свои жизненные силы, и наконец один из главных «метафизиков» Извицкий в экстазе самоудовлетворения, пытаясь найти своё Я, хочет увидеть, что скрывается внутри его тела.

Вселенская Большая Любовь непосредственно связана с образами смерти – «смертельной истребительной дорогой всё на север». Север – это сторона мёртвых, к которым тянутся все герои романа «Шатуны». Мамлеев описывает целый культ, к которому причастен каждый, независимо от того, относит он себя к «метафизикам» или нет: Фёдор молится своим жертвам, прося у них помощи, Клавушка устраивает пир на трупе Петеньки, Андрей Никитич, размышляя над загробной жизнью, превращается в куро-трупа и ещё множество примеров того, что смысл жизни, поиски героев романа оказываются связаны с «дорогой на Север». Поиск высшего смысла связан у героев романа с убийством, отнятием жизни, Вселенская Большая Любовь скрыта у Летова «далеко за горизонтом на смертельной истребительной дороге всё на север...».

Очень важным кажется последний образ, связанный с рефреном в тексте Летова: «А вдруг всё то, что ищем / прямо где-то здесь смеётся / например – внутри зеркально-новогоднего фонарика...». Мотив зеркального

отражения, торжества появляется в последней сцене с Извицким: «Вдруг Извицкий ринулся навстречу себе, в бездну; лицо его припало к своему отражению, а тело изогнулось» [4, с. 236]. Именно эта сцена и заставляет Фёдора отказаться от убийства первого «метафизика»: «Но убить человека, который так любит себя... сверхродного...» [4, с. 237]. Это же самообожание остановит Фёдора и в случае с Падовым, Анной и Реминым. Но зеркальная перверсия Извицкого, безусловно, будет кульминацией любви к своему «Я» в романе. Характерно, что этот же образ завершает основной текст стихотворения Летова.

Используя образы, близкие к мамлеевским, Летов вряд ли сознательно пытался создать палимпсест романа «Шатуны». Скорее мы можем говорить о близости художественных миров двух авторов, которые явно относились с интересом друг к другу, которых связывало схожее видение мира. Даже если не найдётся других связей творчества Летова и Мамлеева, мы можем предположить, что настоящее исследование в какой-то степени решает вопрос о существовании особой системы взглядов, существовавшей, или существующей, в русской культуре XX–XXI веков, которая явно выходит за границы «официального», «массового» дискурса, и можно предположить, что её изучение поможет понять особенность и сущность процессов, происходящих в культуре России XX–XXI веков.

В то же время нельзя сводить текст Летова исключительно к интертекстуальности. Помещая действие своего произведения в мамлеевские координаты, автор лишь задаёт образ чтения / слушания. В стихотворении явно развивается актуальная для Летова милитарная тема, при этом в контексте произведения она трактуется однозначно негативно. Кажется, неслучайным первый образ стихотворения – «Небо пустого цвета»: после романа-эпопеи Л. Н. Толстого небо становится, пожалуй, главным героем военных сцен в русской литературе. «Пустой цвет» у Летова – это глубокий пессимистический образ, вбирающий в себя и бессмысленность, безнадежность продолжения боя, и в то же время – это полное опустошение, экзистенциальная дыра, оставленная метафизической войной, постоянно ведущейся в этом мире. На наш взгляд, это один из важнейших концептов в позднем творчестве Летова, который будет достаточно ярко отражён в альбоме «Зачем сняты сны?» (см. композицию «Осень»). Образ пожирающего героев листопада коррелирует с предыдущим, как было сказано, этот природный образ, имеющий близкий аналог в романе Мамлеева «Шатуны», также является негативным, при этом отражает активно-агрессивное отношение окружающего мира к героям, провоцируя побег-исход из «слепого лета», продолжающего ряд негативных природных образов, выстраивающихся в образную систему летовской поэзии – лето всегда время скоротечное, предвестник мёртвого сезона осени. Слепота не только признак лета, но и противника – «погоня наугад». Какофония кипящего лепета колоколов сопровождает исход, наполняя мир лишним, бессмысленным шумом, который не прибавляет точности поискам противника. Всё это в первой строфе погружается в забвение – «забытые войска»: с одной стороны, это живописный образ раз-

битого войска – дымящиеся кровь, техника, но с другой стороны – ещё один образ, эксплицирующий бессмысленность описываемых действий: забытый – это также и ненужный. Внутренняя пустота, бессмысленность побед и поражений, беспричинный и бесцельный шум бытия, наполняющий этот мир – результат военных действий первой строфы.

Бессмысленность всех описываемых действий дополняется крайней степенью несогласованности, неорганизованности, которые перерастают в движение – дикое и лихорадочное. Болезненность состояния очень характерна для героев Летова, но в исследуемом тексте это состояние приписывается всему бытию, что опять же говорит о близости к роману Мамлеева, который подчёркивает, что в его романе «был кошмар мира сего, всего мира... Он писался в ситуации отчаяния, когда, казалось, все надежды рухнули (в том числе и вера в бессмертие, вера в Бога)» [4, с. 5]. Все различия в художественном мире Летова стираются: рядом мёртвые и живые, лики и толпа – одна масса, так же, как и в системе персонажей романа «Шатуны». Связь с романом усложняет образы стихотворения, к собственно милитаристской трактовке образов добавляется метафизическая, вполне характерная для Летова. Исход, описываемый Летовым, – это не только побег, но это общечеловеческое шествие, потерявшее смысл в поисках божественного в этом мире, и ничто не даёт повода для веры в благополучный исход этих поисков.

Третья строфа подтверждает безрезультатность поисков человечества: вместо победы, бессмертия, похода – леденец. Вот результат всех общечеловеческих усилий. Зашитые раны после войны возвращают к той пустоте, с которой всё начинается, замыкая круг: «Заглядывать в чужие окна, пытаться счастливые дома». Поиски себя, борьба за победу завершается единственно возможным ощущением того, что счастлив кто-то другой, и кольцевая композиция опять катится в сторону дикого и лихорадочного похода с целью завладеть этим счастьем. Эти поиски так же, как в романе Мамлеева, оказываются бессмысленными.

Выходом из этого порочного круга оказывается лишь сама Вселенская Большая Любовь. Несмотря на то, что выход из замкнутого круга якобы найден, пути к нему являются вариативными: «вскрытие телесного родного дорогого себя», «далеко за горизонт на смертельной истребительной дороге всё на север», «внутри зеркально-новогоднего фонарика». Можно заметить, что первые два пути – это пути истребления, самоистребления, пути, столь близкие мамлеевским метафизикам, которые готовы в своих исканиях души, бессмертия и божественности истреблять не только других, но и себя.

Вселенская Большая Любовь – это то, что даётся в награду за пройденный путь самоискоренения, самокопания, путь войны, дикого и лихорадочного похода, в котором нельзя разобрать, кто кого преследует и кто от кого бежит.

Третий путь скрыт в образе «зеркально-новогоднего фонарика» – образе праздничном и искажающем, как отражение на неровной зеркальной поверхности. Этот образ мы можем однозначно интерпретировать как

иронический (ср. с другими «новогодними» образами у Летова), что в итоге и обесценивает центральный образ текста, профанирует его.

Точно так же, как и в романе Мамлеева, образ любви окончательно нивелируется в стихотворении Летова. А определения, которые даются образу, понимаются также иронически: «бездонная копилка» – в которой невозможно что-либо накопить, поэтому в конце получающая определение «голодная», поглощающая, «секретная калитка», – за которой также скрывается пустота, и в конечном итоге – волшебная игрушка, явно соотносящаяся с зеркально-новогодним фонариком, искажающим отражение мира и героев, смотрящихся в него, Вселенская Большая Любовь у Летова превращается в чёрную дыру, к которой движется мир героев.

Таким образом, стихотворение Летова не только на образном, но и на концептуальном уровне может быть соотнесено с романом Ю. Мамлеева «Шатуны». Вселенская Большая Любовь в контексте стихотворения и всего альбома «Долгая счастливая жизнь» получает ироническое звучание, становясь профанным представлением об утопических поисках человечества, она обращается в пустоту, которая окружает и поглощает героев Летова и их мир. Так роман Ю. Мамлеева становится одним из ключей к пониманию стихотворения Е. Летова «Вселенская Большая Любовь», что говорит не только о сложности интертекстуальных связей летовской поэзии, но и идейной близости поэта Летова писателю Мамлееву.

Литература

1. *Доманский Ю. В.* Долгая счастливая жизнь: Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников: Электронная статья / Ю. В. Доманский // Летовский семинар: сайт. – Режим доступа: <http://letov.org/contentfiles/texts/seminar15.PDF> (дата обращения: 06.01.2017).

2. *Летов Е.* Приятного аппетита [Текст] / Е. Летов // Летов Е. Я не верю в анархию. – М.: Издательский центр. – С. 62–71.

3. *Летов Е.* Стихи [Текст] / Е. Летов. – М.: Выргород. – 2011. – 548 с.

4. *Мамлеев Ю.* Шатуны [Текст] / Ю. Мамлеев. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 269 с.

5. *Моисеев А. А.* «Милитарные образы» в поэзии Е. Летова (к проблеме интертекста) [Текст] / А. А. Моисеев // Политическая лингвистика. – 2005. – № 15. – С. 194–201.

6. *Родькин Д.* Рецензия на альбом группы «Гражданская Оборона» «Долгая Счастливая Жизнь»: Электронная статья / Д. Родькин // archive.is: сайт. – Режим доступа: <http://archive.li/PXiVz> (дата обращения 06.01.2017).

УДК 821.161.1-192(Немиров Я.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.82.94

А. В. КУЗНЕЦОВ

Тюмень

МИРОСЛАВ НЕМИРОВ: ИНСТРУКЦИЯ ПО ВЫЖИВАНИЮ

Аннотация. В статье рассказывается о жизни и творчестве Мирослава Немирова – одного из отцов-основателей сибирского панка, идеолога Западносибирской контркультуры 1980-1990-х годов.

Ключевые слова: актуальное искусство, андеграунд, сибирский панк, акционизм, контркультура, нонконформизм, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Кузнецов Аркадий Вячеславович, соискатель кафедры философии, старший преподаватель кафедры журналистики Тюменского государственного университета.

Контакты: 625000, г. Тюмень, ул. Республики, д. 9; 72tu@mail.ru

A. V. KUZNECOV

Tyumen

MIROSLAV NEMIROV: INSTRUCTION FOR SURVIVAL

Abstract. The article discusses the life and work of Miroslav Nemirov is one of the founding fathers of Siberian punk, the ideology of the West Siberian counterculture 1980-1990-ies.

Key words: contemporary art, underground, Siberian punk, actionism, the counterculture, nonconformity, poetry.

About the author: Kuznecov Arkady Vyacheslavovich, PhD applicant of the Department of philosophy, senior lecturer in journalism, Tyumen State University.

8 ноября 2016 года исполнилось 55 лет со дня рождения поэта, филолога, деятеля актуального искусства и генератора контркультурных трендов Мирослава Немирова. Его годы жизни можно символически представить двумя оценками «отлично» за всё сделанное для русской культуры. К сожалению, дойти до этого рубежа Мирославу Маратовичу не удалось – он умер 21 февраля юбилейного года. Возможно, лучшей эпитафией стали посвящённые Немирову стихи, написанные его коллегами по товариществу «Осумасшедшие безумцы» – Андреем Родионовым и Дмитрием Даниловым. Поэт Всеволод Емелин сравнил его с Гектором, защищающим безнадёжную Троию – художественный андеграунд, для которого в современной России уже нет условий. Валентин Дьяконов в своём некрологе писал, что Немиров запомнится «остроумной публицистикой, во многом определившей неповторимый стиль девяностых – смесь сёба, проницательных замечаний об искусстве

и культуре, и зарисовок быта настоящего художника, так и не ставшего частью взрослого истеблишмента» [4]. Попробуем и мы сформулировать, за что многочисленные и верные поклонники любили Немирова.

Со дня его смерти прошло не так много времени, чтобы оценка немировского творчества превратилась в академическую незыблемость. При жизни Немирова сопровождал если не непрерывный скандал, то уж точно кипение страстей. Любое действие или бездействие «рыжего бунтаря» бурно обсуждалось, высмеивалось, критиковалось, но всегда находились те, кто принимал эти поступки, как руководящие указания. Показательным можно считать название статьи «Остановите Немирова» [13], которую писали вполне симпатизирующие ему люди. Он был нацелен на реакцию и не нуждался в адвокатах, впрочем, становиться таковыми стремились не многие – это как быть адвокатом дьявола. У Мирослава Маратовича всегда хватало смелости быть самим собой и аргументов, чтобы отстоять свою позицию.

Наш биографический очерк не претендует на всеобъемлющий характер – слишком разным был герой повествования и слишком крутыми были повороты в его творческой биографии. Можно лишь констатировать, что Мирославу Маратовичу удалось на протяжении трёх десятилетий формулировать повестку наиболее актуальных направлений современного искусства. Он называл это «поисками центров силы», характерных для своего времени и социокультурной ситуации, причём делал это не для того, чтобы впоследствии «приватизировать источник». Для Немирова это было интеллектуальным вызовом – понять, какой из видов искусства наиболее точно отражает современную действительность, выступить детонатором идей и попытаться совершить культурную революцию. По меньшей мере, в головах окружающих его на тот момент творцов.

Для лучшего понимания фигуры Мирослава Немирова не обойтись без биографических подробностей. Он родился в Ростове-на-Дону в семье рабочего-фрезеровщика и студентки Ростовского инженерно-строительного института. Во время войны его отца эвакуировали из блокадного Ленинграда, эшелон разбомбили, а мальчика, который не мог сказать, кто его родители, определили в детский дом. Там он получил имя в честь легендарного линкора (Марат) и фамилию, благодаря своему беспокойному характеру (Немиров). Семья кочевала по стройкам народного хозяйства, в основном связанным с добычей нефти и газа, и оказалась на Крайнем Севере. Оттуда Слава поехал поступать в университет, расположенный в областном центре – Тюмени.

Уже значительно позднее в «Большой Тюменской Энциклопедии» [14] Мирослав Немиров писал, что создание в Западной Сибири нефтегазового комплекса было уникальным модернистским проектом советской власти. Посреди болот и тайги, гнуса и морозов, в условиях, где человеку в принципе неудобно существовать, строились города на сотни тысяч жителей со всей сопутствующей им инфраструктурой. Это было реализацией песенной доктрины: «И на Марсе будут яблони цвести!», для чего, помимо ресурсов, требовались пассионарии. Во второй половине XX века в Сибирь ехали мо-

лодые, образованные, авантюрные и творческие люди, а их дети в 1980-х учились в местных университетах и жаждали перемен!

Деятельность Немирова на филологическом факультете Тюменского госуниверситета помимо учёбы (надо сказать, блестящей!) стала развиваться в направлении самого актуального в то время искусства – рок-музыки. Наиболее близкими ему оказались тексты мэтров Ленинградского рок-клуба – «Аквариума», «Зоопарка», «Странных игр», «Кино» и т.д. Темы их песен заставляли переосмысливать содержание собственных стихов, которые тогда испытывали большое влияние Бориса Пастернака. Кроме того, рок, как синкретичное искусство, предлагал совершенно новые формы самовыражения. По образу и подобию ленинградского самиздата «Рокси» в Тюмени был создан журнал «Проблемы отоларингологии» [12]. Его название расшифровывалось Мирославом Немировым весьма непринужденно: «Нос, чтобы разносить новости, ухо, чтобы слушать музыку, а горло – чтобы петь и выпивать!» Однако даже эти невинные проявления свободы духа вызвали необычно (а может, и ожидаемо) жёсткую реакцию.

В 1985 году у Немирова родилась идея создания собственной группы, которая могла бы транслировать его поэтическое творчество на новом уровне, более соответствующем требованиям современности. Мирослав Маратович всегда считал, что лучшие образцы русской поэзии 1980-х годов реализовывались в виде текстов для рок-групп – это было современно по подаче, востребовано огромным количеством молодёжи и в целом по-настоящему актуально. Названием для группы стал заголовок стихотворения «Инструкция по Выживанию» – непревзойденный по точности передачи ощущений от жизни в Сибири: «Нужны несчастья, чтобы чувствовать, что ты – живой! Что ты живой и значит можешь быть убит...» Группа с таким названием не могла просто выступать, она была обязана производить фурор.

Первое же её выступление 12 апреля 1986 года в Тюменском университете закончилось следственными действиями Комитета государственной безопасности. Роман Неумоев, один из участников легендарного концерта, а впоследствии лидер «Инструкции по Выживанию», так объясняет случившееся: «Произошёл форменный обман студенческой комсомолки и лиц, ответственных за культмассовую работу университета. Ибо под прикрытием обещанного театрализованного представления, смысл которого, если верить Немировскому сценарию, сводился к разоблачению пороков американского шоу-бизнеса, эта самая американская культура, с её пресловутым рок-н-ролом, как раз не разоблачалась, а наоборот, пропагандировалась во всей её буржуазной красе и разрушительной привлекательности. Именно этот, “разрушительный”, “революционный”, по сути, освобождающий животных, древние инстинкты запал и дух был явлен перед изумленными взорами секретаря комсомольской организации и прочих ответственных товарищей» [10].

Уже позднее деятельность Мирослава Немирова позволила причислить его к отцам-основателям Западно-Сибирской контркультуры, одним из проявлений которой была так называемая сибирская панк-волна. Она включала в себя группы «Путти» и «БОМЖ» (Новосибирск), «Гражданская оборона»

и «Родина» (Омск), «Инструкция по Выживанию» и «Культурная революция» (Тюмень), творчество которых оказало заметное влияние на российское общество. Закономерно, что у контркультурного по сути движения был и свой Вудсток – фестиваль «Альтернативной и леворадикальной музыки», состоявшийся в Тюмени в 1988 году. Именно на нём впервые перед большой аудиторией выступили Янка Дягилева, Ник Рок-н-ролл и другие культовые фигуры русского рока. Дальнейшее развитие сибирского панка, причём довольно успешное, проходило самостоятельно – выведя его на орбиту, Мирослав Немиров стал искать для самореализации новые варианты.

В начале 1990-х годов они появились в художественном направлении актуального искусства – новом перспективном тренде, рождённом «горбиманией» и модой на всё советское. Мирослав Немиров вместе с Авдеем Тер-Оганьяном, Валерием Кошляковым, Юрием Шабельниковым и другими ростовскими художниками участвовал в создании товарищества «Искусство или Смерть». Организованная ими «Галерея на Трёхпрудном» [3] стала одной из важнейших культурных локаций, фактически последним сквотом с осмысленной художественной жизнью в центре Москвы. Акции товарищества, от легендарной «Футуристы выходят на Кузнецкий» до печально известной «Юный безбожник», в течение последнего десятилетия XX века формулировали новые художественные задачи. Позднее арт-критики назовут это «южно-русским вторжением» в современное искусство, породившим не только скандалы, но и вполне успешных художников европейского уровня – работы художников «Искусство или Смерть» находятся в крупнейших музеях мира, Валерий Кошляков неоднократно представлял Россию на Венецианской Биеналле.

Следующим этапом творческой жизни Мирослава Немирова стало создание товарищества мастеров искусств «Осумасшедшие Безумцы» [11]. Дело в том, что художники, ориентированные прежде всего на вхождение в мировой художественный процесс, потеряли внутреннего потребителя. Всё более агрессивное восприятие акционизма, доходящее до судебных преследований, подтверждает, что этот вид творчества не принимается даже художественной интеллигенцией, не находит у неё поддержки и тем самым теряет свою актуальность. Появление на рубеже веков феномена сетевой словесности, как казалось, открывает бесконечные возможности для творческой самореализации. Количество информации увеличивалось по экспоненте, а её ценность ещё не подвергалась сомнению. Тон в новом товариестве Немирова стали задавать поэты, которых он убедил в очевидной ценности их стихов, а также в необходимости противодействовать диктату издательств коммунитарными методами.

Объединение творческих сил позволило впервые опубликоваться и стать известными среди любителей словесности поэтам Всеволоду Емелину и Андрею Родионову, прозаикам Максиму Белозору и Дмитрию Данилову. Первые книги мастеров товарищества «ОсумБез» были изданы питерским издательством «Красный матрос», тесно связанным с объединением «Митьки». Несмотря на небольшие тиражи, книги получили хорошие рецензии и продавались культовыми магазинами «Фаланстер» и ОГИ.

Кроме того, участники товарищества начали гастролировать по стране, что в целом соответствовало новой установке Немирова: «Поэт должен быть поп-звездой». Конечно, не для того, чтобы поживать на лаврах или рубить капусту – поэзия в России начала третьего тысячелетия стала центром, вокруг которого могло объединиться поколение.

«Объединяться новым поколениям вот уже лет тридцать <...> принято вокруг музыки рок, – писал в 2005 году Мирослав Немиров, – но вдруг выяснилось, что вот вокруг рока-то – и не объединишься. <...> Рок оказался в ловушке. <...> Независимые студии записи – есть, записать альбом не так сложно и на дому, но распространить его, организовать концерты, а уж тем более гастроли, сложно. Для независимой некоммерческой музыки рок не оказался инфраструктуры. Не вызрела ещё. А вот для поэзии – созрела» [9].

Интересно, что новая поэзия требовала и новой подачи – на манере чтения традиционных стихов сказалось и появление «конкурентной» среды в лице рэперов. Поэты товарищества «Осумасшедшие Безумцы» всё более превращались в артистов или даже шаманов. Их «камлания» сопровождались звучанием ударных и акустических инструментов, а со временем привели к коллаборации с электрическими составами. Например, Андрей Родионов объединившись с сибирскими панками из групп «Инструкция по Выживанию» и «Гражданская оборона» создал группу «Окраина», исполняющую в качестве аккомпанемента к его стихам настоящий «нойз». Известен и проект «Ёлочные Игрушки в Большом городе» – совместный альбом популярного электронного дуэта с поэтами «ОсумБеза».

Развивая эту тенденцию Мирослав Немиров создает в 2008 году группу «aPpок Через Океан» [1], задачей которой становится делать новую музыку и формировать очередной «центр силы». Новые технологические возможности позволяли заниматься творчеством удалённо, причём расстояние между участниками проекта придавало этому особый драйв. Музыканты могли находиться в Конго, Малайзии, Сибири, Черногории, а Мирослав Немиров посылал им свои тексты и руководящие указания из подмосковного Королёва, где по символичному стечению обстоятельств расположен Центр управления полетами наших космонавтов. Возможно, поэтому в музыке нового проекта чувствовалась энергия «шестидесятых» – времени контркультуры, космических прорывов и строительства коммунизма. На фоне отсутствия идей второго десятилетия XXI века немировское творчество предлагало реальную альтернативу.

Мирослава Немирова называли «машиной успеха», причём постоянно работающей. Помимо проектов, объединяющих различные творческие силы, он не переставал писать стихи – разные по содержанию и структуре, но всегда впечатляющие. Трудом всей его жизни можно назвать «Тюмень и тюменщички» (первое название «Большая Тюменская Энциклопедия») – оригинальный проект, объединяющий в себе черты нон-фикшн, а иногда и реальной научной фантастики, биографических очерков, эссе, справочной и сетевой литературы. Его задачей, по словам Немирова, было попытаться создать общую энциклопедию всего с точки зрения обычного человека, живущего в провинциальном городе, например, Тюмени. Конечно, лирическим героем этого произведения

был сам Мирослав Маратович, которого трудно назвать «обычным», но тем удивительнее широкий отклик, который находит у людей «Большая Тюменская Энциклопедия». Это не краеведческая литература и даже не попытка создать «общую теорию всего», а способ структурировать огромное количество самой противоречивой информации, которая сегодня обрушивается на каждого из нас. При этом выделить в ней то, что позволяет человеку чувствовать себя индивидуальностью и не потеряться в жизни.

По тому же принципу создавалась рубрика «Всё о Поэзии» [2] в «Русском журнале», которую Мирослав Немиров вёл в течение многих лет. Она иногда вызывает раздражение литературоведов своей «легкомысленностью» или «субъективизмом», но по факту рубрика сделала для поэзии больше, чем многочисленные монографии. Глубокие филологические знания давали Немирову возможность вычленить суть явления или хотя бы поставить в правильном месте знак вопроса, чтобы узкие специалисты могли развёрнуто ответить на его провокации. В каком-то смысле он был координатором поэтической дискуссии, пытался создать новую методологию, соответствующую информационной эпохе. Уверен, что подобные принципы научного анализа, включающие сетевую дискуссию и даже публичное выяснение позиций, станут, если уже не стали, общим местом для гуманитаристики. Другое дело, когда появится модератор уровня Немирова, готовый пренебречь личным благополучием ради общего дела.

«Что слава, яркая заплатка на нищем рубище певца», – любил повторять пушкинские строки Мирослав Маратович, однако стоит перечислить и некоторые его достижения, которые вписываются в общее представление об успехе. Среди них можно назвать две книги «Некоторые стихотворения, расположенные по алфавиту» [7, 8], «Некоторые стихотворения о разнообразных красотах...» [6], «А. С. Тер-Оганян. Жизнь, Судьба и контемпорари арт» [5], участие в Первой Московской биеннале современного искусства с проектом-инсталляцией «Бумажечки». В 2008 году Мирослав Немиров получил премию имени Ильи Кормильцева с формулировкой «За верность себе, лингвистическое расширение языкового пространства современной русской поэзии и создание творчески активного пространства вокруг себя». В 2013 году жюри премии «Нонконформизм» в номинации «Нонконформизм-судьба» присудило поэту премию с формулировкой «за громокипящую преданность и беззаветное мужество в служении андеграундному искусству, яркую и авангардную поэзию». Его стихи переведены на английский, немецкий, испанский, итальянский, голландский языки и на иврит.

О нём говорили, как о «явлении» – возможно, это слово лучше всего фиксирует творческий статус поэта при всех недостатках такого определения и его помпезности (последнего он особенно не терпел). Явился и исчез, потому что заменить Немирова нечем...

Литература

1. аРрок Через Океан [Электронный ресурс]: Официальный сайт группы «аРрок Через Океан». – Режим доступа: <http://arrock.ru/> (дата обращения 24.11.2016).

2. Всё о поэзии [Электронный ресурс]: Авторская рубрика Мирослава Немирова // Русский журнал. – Режим доступа: http://old.russ.ru/authors/m_nemirov.html (дата обращения 24.11.2016).

3. Галерея в Трёхпрудном переулке [Электронный ресурс]: Электронная статья // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Галерея_в_Трёхпрудном_переулке (дата обращения 24.11.2016).

4. Дьяконов В. Умер Мирослав Немиров [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. Дьяконов // Коммерсант. - 2016. - 21 февраля. – Режим доступа: <http://kommersant.ru/doc/2922368> (дата обращения 24.11.2016).

5. Немиров М. М. А. С. Тер-Оганян. Жизнь, Судьба и контемпорари арт. [Текст]: Справ.-путев. / М. М. Немиров. - М.: GIF, 1999. -95 с.

6. Немиров М. М. Некоторые стихотворения о разнообразных красотах, расположенных, естественно, по алфавиту [Текст] / М. М. Немиров. – СПб., Красный матрос, 2004. – 172 с.

7. Немиров М. М. Некоторые стихотворения, расположенные по алфавиту [Текст] / М. М. Немиров. – СПб., Красный матрос, 1999. – 116 с.

8. Немиров М. М. Некоторые стихотворения, расположенные по алфавиту-2 [Текст] / М. М. Немиров. – СПб., Красный матрос, 2001. – 96 с.

9. Немиров М. Поэт как поп-звезда. Часть 2 [Электронный ресурс]: Электронная статья // Взгляд. - 2005. – 7 июля. – Режим доступа: <http://www.vz.ru/culture/2005/7/7/1540.html> (дата обращения 24.11.2016).

10. Неумоев Р. В. Настоящее рок-н-рольное безобразие: Гл. 1, Рок в Сибири или Повстанческая армия имени Чака Берри (книга вторая) [Электронный ресурс] / Р. В. Неумоев // Официальный сайт группы «Инструкция по выживанию». – Режим доступа: http://www.neumoev.ru/chapter1_b2.phtml (дата обращения 24.11.2016).

11. Осумасшедшие безумцы [Электронный ресурс]: Электронная статья // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Осумасшедшие_безумцы (дата обращения 24.11.2016).

12. Пахотин Ю. Культура из подполья. Ольга Долгих о рокерах и самиздате Тюмени [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. Пахотин // Аргументы и факты. - 2016. – 30 сентября. – Режим доступа: http://www.tmn.aif.ru/culture/kultura_iz_podpolya_olga_dolghih_o_rokerah_i_samizdate_tyumeni (дата обращения 24.11.2016).

13. Ромер Ф. Остановите Немирова [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ф. Ромер // Коммерсант. - 2001. - 12 июля. – Режим доступа: <http://kommersant.ru/doc/274205> (дата обращения 24.11.2016).

14. Энциклопедия Мирослава Немирова [Электронный ресурс] / М. М. Немиров // MediaWiki default – Режим доступа: http://www.mnemirov.ru/index.php/Гюменщики_книга (дата обращения 24.11.2016).

УДК 821.161.1-192(Немиров Я.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

О. А. ДОЛГИХ

Тюмень

ПОЭЗИЯ МИРОСЛАВА НЕМИРОВА КАК РОК-ТЕКСТ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. В статье рассматривается поэзия Мирослава Немирова в русле исследований бумагизации рок-текстов. Показано, как авторский поэтический текст становится рок-произведением, установлена метатекстовая структура произведений.

Ключевые слова: рок-поэзия, рок-тексты, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Долгих Ольга Аркадьевна, ассистент кафедры журналистики Тюменского государственного университета.

Контакты: 625003, г. Тюмень, ул. Семакова, д. 10; jaba72@mail.ru.

O. A. Dolgikh

Tyumen

THE POETRY OF MIROSLAV NEMIROV AS A ROCK-N-ROLL TEXT: PROBLEM STATEMENT

Abstract. The article considers the poetry of Miroslav Nemirov in terms of rock-texts' «paperization». The paper shows how the author's poetic text becomes a rock-n-roll song, and determines the metatextual structure of the verses.

Key words: rock-n-roll poetry, rock-n-roll texts, poetry.

About the author: Dolgikh Olga Arkadyevna, Assistant of Journalism Department of the Tyumen State University.

Изучение рок-поэзии началось в русском литературоведении сравнительно недавно, и многие вопросы поэтики рок-текста ещё не получили всестороннего освещения. К числу наиболее актуальных проблем сегодня относится рассмотрение рок-текста как синтетического целого, состоящего из нескольких взаимосвязанных смысловых рядов: музыкального, вербального и визуального. Помимо изучения способов бытования рок-поэзии, её «бумагизации», важно понимать, как стихотворение становится рок-текстом, что во внутренней структуре произведения говорит о нём как о потенциальной песне. В данной статье мы постарались проследить опыт функционирования рок-текстов Мирослава Немирова на бумажном носителе и в интернет-среде, а также показать, как стихи поэта становятся песнями.

Цельное восприятие рок-композиции невозможно через анализ только текста, записанного на бумаге (см. статьи Ю. В. Доманского «Провинци-

альный текст” ленинградской рок-поэзии», Е. А. Козицкой «“Чужое” слово в поэтике русского рока», Т. Е. Логачевой «Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы» и др.). Исследователи занимаются прежде всего поиском методологии, адекватной синтетическому строю рок-произведения.

Обратимся к практике «бумагизации» рок-текстов, наиболее полно на сегодняшний момент проанализированной Ю. В. Доманским, и попробуем от обратного рассмотреть, как печатные, опубликованные тексты М. Немирова становятся звучащими и как изменяются в этом процессе.

Говоря об издании рок-текстов, стоит прежде всего обратиться к истории процесса, который Ю. В. Доманский называет «бумагизацией» русского рока. Относительно массовыми тиражами рок-тексты начинают издаваться с конца 1980-х гг. [1, с. 97]. Книги, в которых представлена рок-поэзия, Ю. В. Доманский делит на три типа: антологии; книги, посвящённые жизни и творчеству какого-либо рок-музыканта, куда тексты песен включаются как составляющая; книги, где в основном представлены именно стихи. Также, по нашему мнению, наиболее адекватными формами бытования рок-поэзии являются самиздат-журналы, буклеты к альбомам и интернет-ресурсы. Тем не менее активная «бумагизация» русского рока не снимает проблему отношения рок-поэзии к истории литературы, тем более что сами рок-поэты, предлагая читателю (а не слушателю или зрителю) тексты своих песен, по мнению Ю. В. Доманского, «словно немного стыдятся этого» [1, с. 99]. Как следствие: нередко тексты, помещаемые в книги, делятся на песни и стихи.

В этом смысле М. Немиров, конечно, не рок-поэт. В его сборниках и «Энциклопедии Мирослава Немирова» – не тексты песен, а именно стихи, одной из форм существования которых является аудиотекст (записи чтения стихов самим автором, песни на стихи М. Немирова и т.д.). Его сборники – это сборники стихотворений, и рок-текстами они становятся не в первую очередь.

При обращении к проблеме «бумагизации» рок-текста возникает ряд вопросов, которые касаются не только рок-поэзии, но и звучащего текста вообще. Насколько оправдана бумажная версия рок-текста, необходима ли она? Возможна ли передача равноправных вариантов на бумаге, или при «бумагизации» неизбежна несвойственная року медиальность? Насколько словесный ряд на бумаге адекватен словесному ряду синтетического произведения? Зачем так важно вербализовать рок-текст в письменном виде? [1, с. 100]

М. Немиров публиковал свои поэтические произведения как «синтетические метатексты» [2, с. 446]. Постоянная доработка, незавершаемое дописывание позволяет находить в сети и в бумажных сборниках «ранние» и «поздние» версии того или иного стихотворения. Таким образом, у каждого произведения может быть несколько равноправных вариантов. При этом существуют аудиозаписи стихотворений, сделанные самим автором. К вариантам произведений можно присовокупить исполнение песен на стихи М. Немирова (на один и тот же текст может существовать несколько

песен нескольких групп) и проект «Читаем Немирова вслух», организованный вдовой поэта Гузелью к его 55-летию. Данный проект со всей очевидностью заявляет: наиболее адекватная форма существования для стихов М. Немирова – звучащая. Но при этом неизменно возникают и новые варианты прочтений, новые формы известного стихотворения.

Так и рок-песня при каждом своем исполнении является не повтором некогда созданного варианта, а новым вариантом, равноправным относительно всех предыдущих – хотя присутствие в роке тиражируемости в принципе возможно. Но в подавляющем большинстве случаев медиальность в роке редуцирована, «вследствие чего оказывается невозможным и какое бы то ни было выявление канонического текста» [1, с. 101]. Таким образом, Ю. В. Доманский выделяет две черты, позволяющие атрибутировать русский рок: отсутствие медиальности и равноправие всех вариантов. Это ещё раз подтверждает мысль, высказанную Е. А. Козицкой [3, с. 23], о близости русского рока и фольклора. Следовательно, «бумагизация» рок-композиции, по мнению Ю. В. Доманского, может использовать опыт издания фольклора.

В этом смысле стихи М. Немирова принципиально родственны рок-текстам, так как автор постоянно их переписывал. Существует не по одному варианту стихотворения. При этом автор использует комментарии при публикации текстов (и на бумаге, и в сети). Но само их появление связано с особенностями ориентации текста на звуковое воспроизведение: «Преобразовать в песню? Можно. В двух частях: первая – раздумчивая, заторможенная, потом – с места в карьер»¹ («От кого пахнет чем») [4].

Ю. В. Доманский, предлагая оптимальную схему «бумагизации» рок-текстов, делает следующий вывод: «...публикацию <...> следует сопровождать как можно более подробным справочным аппаратом, куда следует включать указания на все существующие записи, причём необходимо отмечать особенности и характерные признаки каждого варианта, публиковать автокомментарии, описывать специфику каждого случая вариативности лексики, аранжировки, исполнения (интонации, голосовые модуляции и т.п.); обосновывать выбор строфического деления, орфографии и пунктуации <...> Видимо, следует вербально описывать, характеризовать по каждому варианту манеру исполнения, участие инструментов, голосовые особенности, реплики исполнителей и зрителей, всякие шумы – всё то, что отличает данный вариант от другого. Наконец, следует описывать по возможности полно историю создания и бытования песни вплоть до новых её исполнений» [1, с. 102–103].

Этого М. Немиров добивается в электронных публикациях своих текстов (ЖЖ и «Энциклопедия Мирослава Немирова»): образуется многоуровневый гипертекст, который содержит видео, аудио, комментарии, иллюстрации и т.д. Примером такой мультимедийности может быть страница стихотворения «Есть курице, есть чай». Стихотворение содержит комментарий: «1984, август, Тюмень, Широкая улица. Ну и – 2011, весна, когда стихотворение было

¹ Здесь и далее цитаты из «Энциклопедии Мирослава Немирова» приведены с авторской орфографией и пунктуацией.

радикально переработано, можно сказать, полностью переписано. Правильно сказать – написано новое, используя бит, общий настрой и некоторые образы из старого» [4]. Кроме комментария к истории создания стихотворения и собственно текста, М. Немиров предложил припев на случай «если преобразовать в песню». Помимо этого, на странице приведена видеозапись чтения стихотворения автором и комментарий из ЖЖ М. Немирова.

Ещё один вопрос, возникающий при «бумагизации» рок-текста, – заглавие композиции. Ю. В. Доманский считает, что следует учитывать все возможные варианты заглавий: от фиксированных на номерных альбомах до случайно сказанных во время концерта и так называемых аудиторных заголовков. Заглавие, по сути, выбирает исполнитель песни на стихи М. Немирова, кроме того, существуют «народные» названия песен и те названия, которые отображены в сборниках стихов и на вкладышах к альбомам. Сам же поэт, как правило, публикует произведения без заглавия либо с заглавием по первой строке.

Рок-музыка предполагает бытование композиции в рамках циклических образований (альбомов, концертных записей и т.д.), то есть в контексте с другими композициями, причем для каждой композиции таких контекстов может быть много. В связи с этим Ю. В. Доманский делает вывод: «...“Бумагизация” по каждому из вариантов должна фиксировать и/или описывать всё действие в комплексе. Если, допустим, песня была исполнена сто раз, то читателю надо предложить сто текстов <...>. Конечно, технически всё это выполнить, наверное, нереально. Именно поэтому, приняв тезис о редукации медиальности и равноправии всех вариантов в роке, необходимо при публикации рок-поэзии по крайней мере обосновывать выбор публикуемого варианта, порядок следования произведений друг за другом, при установлении которого нельзя забывать как о хронологии, так и о невозможности игнорирования альбомных и иных контекстов» [1, с. 103].

М. Немиров компонует стихи в книги по годам, хронометрически: например, «Полное собрание стихотворений. Том I: восьмидесятые» (2008). В электронной «Энциклопедии Мирослава Немирова» стихи также расположены хронологически и отображаются как по годам написания, так и в «таймлайнах» – хрониках жизни М. Немирова и тюменщиков. Так называемые «коллективные» рок-тексты, созданные в эпоху участия Немирова в социально-музыкальной формации «Инструкция по выживанию», в бумажные сборники не входят.

Иное дело – тексты для рок-композиций, написанные лично поэтом. Они имеют фиксированный на бумаге авторский вариант, но в процессе аудиального бытования приобретают вариативность. Такие тексты, хотя и остаются номинально поэзией М. Немирова (сохраняется авторство), могут быть изменены для лучшего сочетания с музыкой. Впрочем, когда М. Немиров предлагает варианты создания музыкальных композиций на свои стихи, он может менять текст ради цельности произведения (например, добавление припевов, рефренов, повторений). Кроме того, М. Немиров в ЖЖ и «Энциклопедии Мирослава Немирова» предлагает варианты вокальных партий, ритмический рисунок песни, прилагает аудио- и видеозаписи исполнения песни (различные варианты): «Петь их,

Нужны несчастья, чтобы чувствовать, что ты живой,
Что ты живой, что значит должен быть любим,
Что если хочешь выжить, значит должен быть кто-нибудь
Кому бы ты мог делать это в подарок.

Наступает декабрь,
Приносит покой и злость.
Наступает декабрь, –
Приносит радость, что ты один.
Наступает декабрь –
Чисто, холодно и светло.
Долгие ночи. Короткие дни.
Просторные ночи. Упорные дни.

Нужны несчастья, чтобы понять, что каждый твой день –
Праздник, который с тобой, раз ты пока не мёртв
Короткий и нервный праздник, и значит надо надеть
Чистые туфли и постараться не влезть в дерьмо.
Нужны несчастья, чтоб понять простую штуку:
Настоящее – фикция, а прошлое прошло
Впереди и вокруг – декабрь, и коль тебе нужен свет,
Значит надо носить его с собой

Наступает декабрь,
Приносит покой и злость.
Наступает декабрь, –
Приносит радость, что ты один.
Наступает декабрь –
Чисто, холодно и светло.
Долгие ночи. Короткие дни.
Просторные ночи. Упорные дни.

Наступает декабрь,
Приносит покой и злость.
Наступает декабрь, –
Приносит радость, что ты один.
Наступает декабрь –
Чисто, холодно и светло.
Долгие ночи. Короткие дни.
Просторные ночи. Упорные дни¹.

Комментируя стихотворение, М. Немиров предлагает новый, авторский вариант припева и коды:

это парень – инструкция
инструкция по выживанию
это парень, тебе инструкция

¹ Текст песни публикуется по фонограмме альбома «Ночной бит» (1986).

инструкция по выживанию

Наступает декабрь,
Приносит покой и злость.

Наступает декабрь, –
Приносит радость, что ты один.

Наступает декабрь –
Чисто, холодно и светло.

Глубоководные ночи. Прозрачные дни.
Глубоководные ночи. Просторные дни» [4].

Когда М. Немиров создавал музыкальное произведение на свои стихи, он снабжал получившийся продукт подробными комментариями на различных интернет-платформах: «Преобразовал стихотворение в песню. Придумал мелодию – впрочем, не придумал, а она сама в нём содержится, я её только эксплицировал, – придумал припевы. <...> Гузеля сделала. <...> Вот этим мы теперь и будем заниматься. Клепать такое» («Весна, машина любви»). Кроме того, в «Энциклопедии Мирослава Немирова» и в ЖЖ выкладывались видеозаписи исполнения стихотворения автором, а также различные варианты песен: свои собственные и других исполнителей («Сегодня день ослепительно трезвый», «И вот в тебя затрубил как будто примерно джаз», «Есть курево, есть чай» и т.д.). Таким образом М. Немиров фиксирует принципиально многовариантную форму своего стиха.

Особая форма «бумагизации» (или существования в сети Интернет) произведений Мирослава Немирова позволяет говорить об их метатекстовой структуре и принадлежности равно к собственно поэтической и к рок-традиции. Стихи М. Немирова в строгом смысле этого слова не исчерпываются рок-культурой (исключением могут служить только тексты, которые изначально были написаны для песен), но особая внутренняя структура и бытование позволяют анализировать их в рамках рок-поэзии.

Литература

1. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 97–103.
2. *Дворцова Н. П.* Тюменский андеграунд («Большая Тюменская энциклопедия» Мирослава Немирова) [Текст] / Н. П. Дворцова // Тюмень: образ, душа, судьба / Ред. Н. П. Дворцова. – Тюмень: ФГУ ИПП «Тюмень», 2004. – С. 446.
3. *Козицкая Е. А.* Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 23.
4. Энциклопедия Мирослава Немирова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mnemirov.ru> (дата обращения: 09.01.2017).

УДК 785.161
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Т. М. МИХАЛЕВА

Москва

ТЕМА БЕЗУМИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «КОРОЛЬ И ШУТ»

Аннотация. Статья посвящена теме безумия в творчестве группы «Король и Шут», приводится классификация безумцев, анализируются их образы и сюжеты песен, в которых они встречаются. Безумие связано с борьбой против системы (образ шута прекрасно вписывается в атмосферу панк-рока); случайностью и злым роком (и их персонификациями: скоморохом, карликом, Джокером); переживанием ужасного; театральным искусством (смех как причина безумия). Поднимается тема нелогичного, одновременно пугающего и смешного мира, полного абсурда и безумия, в котором зрители являются и актёрами, и зрителями (как на карнавале, согласно теории Бахтина).

Ключевые слова: панк-рок, рок-группы, рок-музыка, безумие, абсурд, шуты, скоморохи, музыкальное творчество.

Сведения об авторе: Михалева Татьяна Михайловна, выпускница Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (факультет журналистики).

Контакты: 125009, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 1; werewolf-tatiana@yandex.ru.

T. M. MIKHALEVA

Moscow

THE INSANITY PHENOMENON IN SONGS OF THE GROUP «KOROL I SHUT»

Annotation. The article deals with phenomenon of insanity in songs of group «Korol i Shut», gives the classification of their madmen and analysis of madmen`s characters and stories. The insanity is connected with struggle against the system and society rules (and the jester perfectly fits the punk-rock atmosphere); with fate (represented by skomorokh, dwarf, Joker); emotional experience of terror; dramatic art (laugh as the cause of insanity). The article touches upon a subject of illogical, preposterous, both dreadful and funny world, in which people are actors and spectators the same way as on the carnival (such carnival depicted by M. Bakhtin).

Key words: punk-rock, rock bands, rock music, insanity, nonsense, jesters, skomorokhs, musical creativity.

About the author: Mikhaleva Tatiana Mikhailovna, graduate of the Lomonosov Moscow State University.

В статье мы обратимся к образам безумцев в песнях группы «Король и Шут».

По жанру творчество группы относится к панк-року (с элементами фолка и хоррора), хотя считается, что «КиШ»² стоит³ особняком благодаря своим необычным для этого жанра текстам. Авторы активно обращаются к фольклору, чтобы с его помощью создавать интересные, необычные и актуальные истории, в которых сказочное изменяется, доводится до абсурда или сочетается с социальной проблематикой, выводящей сказочное на новый уровень и делающей известные сюжеты нетривиальными.

Тема безумия оказывается востребованной группой потому, что она включается в истории о противоборстве героев с системой. На борьбу с нелогичностью системы, глупостью, бесчеловечностью, дискриминацией по различным признакам, стереотипами направлено движение панка в целом [10, с. 98–130]. Острота темы безумия обусловлена ещё и её динамичностью: с героем происходит что-то ужасное, потрясающее своей внезапностью и бесосновательностью, из-за чего они сходят с ума; безумцы (или «безумцы»), так как это определение бывает субъективным) портят жизнь обычным людям, наказывают их за беспечность, жадность, глупость – пытаются таким образом восстановить утраченную справедливость. Культура всегда тяготеет к тому, что противоречит обыденности и здравому смыслу, что связано с риском и опасностью, и всё это воспринимаются аудиторией как «неотъемлемый элемент существенных перемен к лучшему, и, видимо, по этой причине такие состояния [т. е. критические состояния вблизи фазовых переходов, в нашем случае это «нормальность – безумие» – Т.М.] на уровне безусловных, врождённых рефлексов связаны с эмоциональными реакциями наслаждения, удовольствия, радостного волнения» [3, с. 100–101]. Поэтому выбор сказочных историй, в которых действуют безумцы и говорится о безумии, рассчитан на жажду широкой аудитории испытать катарсис, ужаснуться, посмеяться.

Существует перечень-классификация психических расстройств [7], но имеется также и обыденное понимание безумия, выступающего как некий социальный конструкт (некоторая социальная группа стигматизирует другую, именуя её членов сумасшедшими, проводя границу между собой и ими, подчёркивая собственную значимость в своих же глазах). Что касается второго, то признанный безумным персонаж может совершать некоторые поступки, которые расцениваются социумом как нарушение норм и правил поведения или же, наоборот, – не совершать необходимых действий. Такое понятие безумия меняется со временем (и местом): то, что кажется обычным и естественным в настоящем, могло восприниматься как безумство в прошлом (и наоборот)⁴. Отношение к нелогичным, безумным,

© Михалева Т. М., 2017

² Будем писать так для краткости, хотя сами участники группы предпочитают, чтобы их сокращённо именовали «шутами» [4].

³ Группа прекратила своё существование в связи со смертью одного из основателей.

⁴ См., например, об изменении отношения к безумию в европейской культуре [13].

неверным действиям могло полностью меняться при попадании в литературу: см. точку зрения В. Проппа, утверждавшего, что герой в сказках (нередко являвшийся дурнем), совершавший некоторые поступки, одобряемые сказкой, в действительности мог быть порицаем за них [11, с. 11–12]¹. Тема отражения безумия в культуре обширна, поэтому мы сосредоточимся только на текстах «КиШ» и образах безумцев в них.

Образы безумцев и их истории у «КиШ» отличаются разнообразием². Выделим следующие группы:

1) дурни (сказочного плана);

2) обычные люди, которых внезапно сводит с ума нечто (страшное событие, действия злого сверхъестественного существа или человека); отнесём сюда и рассказы об отдельных дурацких поступках, совершаемых людьми, которые не являются дурнями изначально, но и не сходят с ума (находятся в пограничном состоянии);

3) шуты (скоморохи, клоуны, карлики, Джокер, «злбный гений» литературы, некоторые из которых являются трикстерами). Шут видит разницу между добром и злом, трикстер – нет, однако мы помещаем данных героев в одну группу из-за их слитности во многих случаях.

1. Дурни

В текстах встречаются образы дураков сказочного типажа («Смелчак и ветер»), «Дурак и молния», «Про Ивана», «Защитник свиней», «Представляю я»). Дураки из песен «Смелчак и ветер» и «Дурак и молния» пытаются обуздать сильный ветер и поймать в сумку молнию соответственно, то есть фактически уподобиться божествам или культурным героям, борющимся с хаосом, меняющим ландшафт, умиряющим стихии. Однако у бедняг ничего не выходит, несмотря на всю их самоуверенность («Сильный я и ловкий, ветра прочуч»; «Сейчас поймаю тебя в сумку, и сверкать ты будешь в ней»), финал их историй комичен: первого дурака уносит ветер, и жители деревни находят его потом мирно спящим в стогу сена; второй дурак утром после грозы идёт по дороге, седой и взлохмаченный, и улыбается.

Трагикомичной оказывается история дурака Ивана («Про Ивана»), выбранного жителями деревни главным из-за самых длинных усов. Иван предлагает веселиться, благодаря чему должна, по его мнению, наладиться жизнь. Однако вскоре в деревне заканчивается еда, и жители, осознав, что Иван их обманул, вырывают дураку усы. Сказочной «реабилитации»³ дурака здесь не происходит, как и в песне «Защитник свиней», в которой дурня Степана отправляют бороться с вампиром, пьющим свиную кровь и тем досаждающим деревенским жителям. Герой не только отказывается вступать в конфликт с вампиром – он договаривается с ним убивать свиней вместе, так как односельчане дразнят Степана хряком, за что тот меч-

¹ Иногда психиатры берутся за исследование произведений литературы с тем, чтобы поставить героям диагнозы, например, героям исландских саг [18].

² За информацией об альбомах отсылаем читателей к официальному сайту группы [9].

³ Под «реабилитацией» мы понимаем достижение героем, которого считают недоумком, успеха, власти, богатства.

тает отомстить («Я такой же, как ты», – говорит он вампиру, подчёркивая их общее маргинальное положение). И здесь логика сказки нарушается.

Герой песни «Представляю я» предается фантазиям («Вот на стуле я сижу, во все стороны гляжу, представляю я себя в виде грозного царя»). «Царствование» героя заканчивается его свержением и гибелью: приятную картинку портит «больная голова» героя. Данный персонаж не назван дураком (повествование ведётся от первого лица), но эта история напоминает сказки, в которых недалекие герой / героиня также выдумывают целую историю с трагичным финалом и огорчаются из-за этого (см., например, сказку братьев Гримм [2]).

2. Нелогичное, дурацкое поведение (пограничное состояние) и истории о том, как обычные (изначально здоровые) герои сходят с ума

Близко к историям про настоящих дураков стоят рассказы про нелогичные действия героев, которых неверно именовать дурнями (они находятся скорее в пограничном состоянии). Таковы песни «Тяни!», «Прыгну со скалы», «Наблюдатель», «Любовь и пропеллер», «Фред». Герой песни «Тяни!» спрыгнул в пустой колодец, потому что его любви ищет «красавица одна», и равнодушный к ней герой предлагает ей вытянуть его из колодца, чего она сделать не сможет. Звучит тема одиночества персонажа, от лица которого ведётся рассказ, пытающегося избавиться от нелогичного, сумасшедшего мира и борющегося за собственный рассудок («Просто от суеты и от непонимания устал», «Я больше не хотел видеть, как вокруг меня сходят все с ума»). Герой песни «Фред», наоборот, сходит с ума от любви к найденному им в колодце скелету девушки, отгораживается от окружающих и из-за этого получает клеймо безумца.

Герой песни «Наблюдатель» не понимает, что нравящаяся ему девушка флиртует с ним – сюжет построен на неумении героя выстраивать коммуникацию (что нередко встречается в сказках).

«Прыгну со скалы» повествует об отчаянном шаге молодого человека, пытающегося самоубийством доказать свою значимость девушке. Примечательно начало песни: «С головы сорвал ветер мой колпак» (может быть, колпак шута или сумасшедшего?). Та же ситуация разворачивается в «Любви и пропеллере»: молодой человек делает пропеллер и бросается с утёса на глазах у девушки. Когда та огорчается, что не ценила героя, думая, что тот погиб, он поднимается наверх благодаря работающему пропеллеру, который, однако, тут же глохнет, и герой падает и разбивается¹. Желание травмировать себя и покончить жизнь самоубийством (и навязчивые идеи, как в «Любви и пропел-

¹ Подобные абсурдные юмористические концовки часты у «Короля и Шута» как в песнях со сказочной тематикой, так и в песнях общей тематики с социальной направленностью. Абсурдно и необычное поведение не только в сказочных историях, но и в «нейтральных» общего плана (например, герой несказочной песни «Забывшие ботинки» не желает покидать возлюбленную и уходит от неё то без сапог, то без штанов, создавая себе тем самым предлог вернуться; герой несказочной песни «Карапуз» субъективно именуется сумасшедшей девушкой, кинувшуюся к малышу вместо того, чтобы знакомиться с героем).

лере») характерно для пограничного состояния, когда человек ещё не болен, но и не может быть признан психически здоровым.

В перечисленных пяти композициях смешное-сказочное, характерное для историй о дураках из первой группы, уступает место трагичному, теме индивида и его переживаний.

На границе этих групп находится достаточно много песен, сочетающих то и другое. Они весьма разнообразны: сказочное может переплетаться с реальным, сюжеты могут быть трагичными, комичными, трагикомичными. Характерной их чертой является «чёрный юмор».

Близки к сказочным нарративам комичные «Паника в селе» (дед сходит с ума и начинает буйствовать, якобы увидев чёрта), «Что видел малыш» (ребёнок слушает болтовню деревенских кумушек, сочиняющих небылицы, начинает видеть всё это и сходит с ума). Однако сказочное здесь выступает в роли инструмента для создания вполне реалистичных историй: возможно, пьяному деду чёрт мерещится, а малыш болезненно впечатлителен, но сходят они с ума по-настоящему.

Сказочный мотив безумия из-за некого артефакта встречается в трагичной песне «Отец и маски»: герой покупает маски кабана, вурдалака и ведьмы своим детям, и они превращаются в чудовищ, надев их. Данная история апеллирует к вере в то, что маска (или одежда) может полностью изменять личность облачённого в неё – герой приобретает новую сущность, становится полностью неузнаваемым¹.

В песне «Спятил отец» ситуация некоторым образом переворачивается по отношению к сюжету песни «Отец и маски»: с ума сходит загруженный работой отец и затем отыгрывается на детях.

Сказочность песни «Мой характер» заключается в том, что герой, раньше бывший дураком, смог запереть свою тёмную безумную половину в подвале и стать хорошим парнем. Однако теперь он боится, что однажды его демон вырвется на волю. Тёмную половину можно назвать Тенью (в юнгианском смысле [17, с. 20–24]), однако тема борьбы с собственными недостатками и слабостью выводит нас с уровня сказки на уровень философских размышлений о двойственной природе человека. В песне «Рыцарь» герой убегает «из дурки», приходит к дому нравящейся ему женщины, начинает ломиться к ней в дверь. Нарушающего спокойствие хулигана увозят в «Козелке»: кажущийся изначально сказочным план сменяется реалистичным, рыцарь оказывается обычным хулиганом.

Особняком стоит песня «Дагон», являющаяся переложением одноименного рассказа Г. Лавкрафта [6], повествующая о страшном морском божестве. Благодаря Лавкрафту в литературу вошёл так называемый «космический ужас» – помешательство из-за столкновения с непостижимым. «КиШ» описывает ужасное подробнее Лавкрафта, для которого важнее ре-

¹ Однако здесь речь идёт не о возможности карнавальных масок, связанных с радостью перевоплощения и весёлым отрицанием тождества с самим собой! [1, с. 46].

акция героев на происходящее – безумие, однако показательны то, что этот сюжет Лавкрафта органично вписывается в истории «КиШ» о безумии.

К данной группе текстов надо отнести песни: «Бедняжка» и «Авантюрист», «Сосиска», затрагивающих философские проблемы, связанные с безумием, разобщённостью с обществом (тему одиночества индивида; как и в «Моём характере», но без сказочного плана). Первые две трагичны, третья комична. Лирический герой первой песни жалеет героиню, запертую в сумасшедшем доме, подчеркивая их сходство:

Я утешал её: «Не унывай, родная,
Сказать по правде, все мы не в своём уме,
Свои пороки глубоко в себе скрывая,
Мы очень мало знаем о себе».

Герой песни «Авантюрист» оказывается борцом с системой (частая тема для панк-рока): поэт-анархист, всегда боровшийся с несправедливостью мира, попадает в психбольницу:

С системой я биться
Готовлюсь, смеясь,
С безумием слиться,
Уже не боясь.

Трагизм ситуации заключён в том, что такой безумец для окружающих оказывается уже не человеком. Однако герой видит ситуацию иначе: не считая себя сумасшедшим, он боится сойти с ума и считает безумцами врачей:

Протест – объективен, успех наш – возможен,
И каждый, кто травит нас, будет низложен.
И те, кто всегда отдают здесь приказы,
Безумны не меньше – заметил я сразу.

Героя песни «Сосиска» беспричинно дразнят сосиской, из-за чего бедняга сходит с ума и начинает «вопить на луну». При всей комичности данной истории на первом плане стоит рассказ о жестокости социума, травмиющего индивида даже не ради развлечения, а абсолютно без причины.

3. Шут и близкие ему персонажи

Важнейшей для группы является тема шута, которая позволяет обращаться и к историям о борьбе индивида с системой, и к рассказам о безумии (реальном и мнимом). По словам Михаила Горшенёва, ему всегда был симпатичен шут, универсальный персонаж, хорошо вписывающийся в атмосферу панк-рока благодаря своим особым отношениям с системой [4]. Шут заменяется иногда эквивалентными ему скomorохами и клоунами, а также Джокером, суфлёром, карликом – хозяином кукольного театра. За образом шута стоит богатая культурная традиция, что делает его знаковой и прекрасно узнаваемой фигурой.

Шут и смежные с ним герои оказываются трикстерами, воплощениями рока и слепого случая, а не только рефлексирующими борцами с несправедливостью, видящими грань между добром и злом¹. Все это близко аудитории в равной степени (борьба с системой: слушатель поставит себя на место борца / борьба с роком: слушатель испытает желанный ужас, представив себя на месте жертвы). Шуты и близкие им существа, являющиеся как главными, так и второстепенными героями, встречаются в двенадцати песнях.

Шут возвышается над презренной толпой благодаря своему острому уму, чего недалекие обыватели не замечают². О подобном конфликте толпы и выделяющегося из неё индивида повествуют песни «Гимн шута», «Бал лицемеров», «Марионетки». Шут из первой песни призывает окружающих смеяться над ним, ведь его это не заденет, поскольку он сам имеет право смеяться над всеми (включая короля):

Искренне прошу – смейтесь надо мной,
Если это вам поможет!
Да, я с виду шут, но в душе король,
И никто как я не может!

От шута из «Бала лицемеров» не укрывается ничтожество придворных, прячущих лица под масками. Однако вечная трагедия шута в том, что серость и глупость толпы не победит даже его очищающий смех (впрочем, шут не упускает шанса покуражиться над ними: «Польстить им – словно нищим грош подать»).

Шут выступает на стороне «интеллектуальной анархии» (которая позволит, по словам Горшка, каждому быть честным с собой и другими и принимать все как есть [4]), честности и свободы искусства. Так, в песне «Энди Кауфман», посвящённой актёру-комику, шут одобряет его творчество, в то время как противопоставленный ему «консерватор» злится. В песне «Ром» шут вместе со священником развлекает лишённых выпивки посетителей трактира «шутовскими затеями и богословскими темами» (здесь важен симбиоз противоположных героев и, судя по всему, свобода их спора). В «Роме» шут – герой более эпизодический, чем в указанных выше песнях, как и в «Собрании». Эти шуты скорее дополняют своим появлением сюжеты.

Трикстер привлекателен тем, что он оказывается воплощением злого рока, внезапного удара из ниоткуда [15, с. 269]. Таковыми являются существа из песен «Джокер», «Король и шут», «Проказник скоморох», также сюда можно отнести и персонажей песен «Кукольный театр» и «Танец злобного гения».

¹ В сказках шут часто борется с несправедливостью, его проделки весьма жестоки, а его природа близка к трикстерской, хотя разница между справедливостью и несправедливостью ему известна [15, с. 72–73].

² Эта идея не нова: существует жанр «дурацкой литературы», берущей начало в Античности, в котором дураки высмеивают обычных людей, их пороки, глупость [7, стб. 251–252].

Существо из песни «Джокер» выступает на стороне игрока, помогая тому выигрывать в карты у противников, а затем предаёт его. Герой пытается прострелить карту с Джокером, но убивает одного из игроков. Шут и скоморох из второй и третьей песен смешат людей (печального короля и гостей на свадьбе), но всё заканчивается плохо: карлик-шут доводит до сумасшествия весь королевский двор, а скоморох крадёт невесту и исчезает сам. Изначальная дружба и веселье резко сменяется внезапной трагедией, козни трикстеров, с точки зрения героев-людей, ничем не мотивированы. Так же поступают и карлик из песни «Кукольный театр», приглашающий зрителей на представление, и гений романов из «Танца злобного гения», который может по собственной прихоти поменять смысл книги, заставив читателя «шагнуть в окно».

В более поздних альбомах «КиШ» возникает тема театра, которая проскальзывает и в ранних альбомах (например, песне «Кукольный театр»¹), связанная в том числе с темой шута и трикстера. Уже упомянутые «Марионетки» показывают героя-шута и как разнопланового актёра («Актёр-лицедей, добряк и злодей, не ради людей, а ради искусства»), и как кукловода, наслаждающегося игрой (придворные оказываются пешками, примеряющими короны, куклами, чьи «нервы словно нити»). Согласно теории Бахтина шуты и скоморохи карнавальной культуры находятся на грани повседневной жизни и искусства, а карнавал не знает рамп (зритель – это актёр, и наоборот), совмещая обе эти стороны [1, с. 12]², и «КиШ» рисует мир карнавала, где правят шуты.

Шут из «Бала лицемеров» именуется маскарад «шоу», на котором он поставит мат придворным. Борьба с системой, требующая душевных затрат и физических сил (не зря другому шуту угрожают расправой в «Гимне шута», к чему тот готов), обманчиво представляется веселой игрой – вероятно, для того, чтобы обмануть противников-вельмож – игроков со стороны системы.

К теории карнавальности отсылает и песня «Суфлёр»: суфлёр нашёптывает ложный монолог актёру и радуется, что зрители «нагло ржут» над испорченным великим произведением (ср. это с карнавальным осмеянием священного миропорядка, Писания [1, с. 19; 100]). Примечательно, что суфлёр вдруг называется «злобным шутом», который возникает из-под сцены подобно Оно З. Фрейда [12, с. 357–364], с которым не может совладать актёр, стоящий на сцене (Я соответственно). В финале разозлённый актёр гадит в суфлёрской будке, а рассказчик (исполнитель песни) советует актёрам учить свои монологи, не полагаясь на подсказки, и предостерегает актёров: «Как бы вами тот суфлёр в конце не стал». Я должно не поддаваться Оно, а стараться направлять его как всадник – коня [12, с. 363].

¹ Вероятно, именно к этому герою обращается рассказчик из песни «Театральный демон», радуясь тому, что «повелитель кукол жив» и наставляет теперь героя играть до смертного часа, преодолевая себя.

² Вспомним шекспировского героя, говорящего, что «весь мир – театр» [14, с. 585-586].

Тема театрального искусства связана с темой опасности и безумия не из-за ужаса, а от смеха. Представление может нести угрозу, как в «Тени клоуна» и «Продавце кошмаров» (хотя герой «Продавца» не шут, а исследователь человеческих душ, «делающий всё по-театральному» и пугающий прохожих), рассмешить и убить, как это происходит в «Кукольном театре». В «Тени клоуна» клоун смешит зрителей и кормит свою тень их безумием. Карлик из «Кукольного театра» приглашает всех на «вечер смеха и страстей»:

В кукольный театр всех карлик приглашал,
Кто вечером придёт, тот со смеху умрёт.

Актёры – живые куклы – во время выступления причиняют вред как самим себе (девушка разрывает себя на части), так и зрителям (ковбой расстреливает ползала, а потом убивает себя). Грань между сценой и залом снова оказывается призрачной, как и на карнавале, согласно теории Бахтина, а опасность подстерегает зрителя и героев в целом повсюду.

Таким образом, тема безумия в творчестве группы «Король и Шут» широка, обращение к ней дарит множество возможностей. Истории о безумных героях или тех, кто сходит с ума по каким-либо причинам, являются интригующими, пугающими (особенно если речь идёт о непреодолимых силах или сверхъестественных существах, угрожающих обычному человеку) – обращение к фольклору даёт материал для песен на подобную тему. Во-вторых, безумие связано с борьбой против системы (шут имеет право смеяться над священным, привычным, обличать пороки). В-третьих, говоря о безумии как социальном конструкте, можно рассуждать о природе человека: он одинок и не понят, изнутри его пожирают собственные демоны, Я и Оно сосуществуют в нём и борются (на это указывает название группы, которое можно понимать как противопоставление и, вместе с тем, объединение двух начал – хаоса и логоса). В-четвёртых, возникает тема искусства и театра, связанная с шутком-актёром (карликом-трикстером – хозяином кукольного театра), а также мира как вечного карнавала и мира, лишённого логики (к такому выводу подводят абсурдные финалы многих песен). Преодолеть эту нелогичность невозможно, остаётся лишь рассказывать о ней и смеяться (быть шутком самому).

Литература

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. *Гримм Я., Гримм В. К.* Умная Эльза [Текст] / Я. Гримм, В. К. Гримм // Сказки. – Мн.: Полымя, 1983. – 432 с. – С. 101–103.
3. *Евин И. А.* Искусство и синергетика [Текст] / И. А. Евин. – М.: «Либроком», 2013. – 208 с.
4. История группы «Король и шут». Глава девятая. Уроки панк-рока [Электронный ресурс] / Неофициальный сайт группы Король и Шут и

Княzz: сайт. – Режим доступа: <http://korol-i-shut.su/history/nashe/uroki-pank-roka.html> (дата обращения 03.01.2017).

5. История группы «Король и Шут». Глава третья. С виду шут, в душе король [Электронный ресурс] / Неофициальный сайт группы Король и Шут и Княzz: сайт. – Режим доступа: <http://korol-i-shut.su/history/nashe/svidu-shut-v-dushe-korol.html> (дата обращения 03.01.2017).

6. *Лавкрафт Г. Ф.* Дагон [Электронный ресурс] / Лавкрафт (Говард Филипс) По ту сторону сна; Сайт, посвященный писателю и его творчеству: сайт. – Режим доступа: <http://lovecraft.ru/texts/rus/dagon.html> (дата обращения 03.01.2017).

7. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

8. Международная статистическая классификация болезней и проблем, связанных со здоровьем (МКБ-10) // Психические расстройства и расстройства поведения [Электронный ресурс] / Международная классификация болезней 10-го пересмотра: сайт. – Режим доступа: <http://mkb-10.com/index.php?pid=4001> (дата обращения 03.01.2017).

9. Официальный сайт группы «Король и шут» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://www.korol-i-shut.ru/news/> (дата обращения 03.01.2017).

10. *О`Хара К.* Философия панка: больше чем шум [Текст] / К. О`Хара. – М.: НОТА-Р, 2004. – 206 с.

11. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп – М.: «Лабиринт», 2009. – 332 с.

12. *Фрейд З. Я* и Оно [Текст] / З. Фрейд. – Тбилиси: Мерани, 1991. – Книга 1. – 398 с. – С. 351–392.

13. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху [Текст] / М. Фуко. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – 698 с.

14. *Шекспир В.* Как вам это понравится [Текст] / В. Шекспир / пер. с англ. Э. Линецкой, С. Маршака, П. Мелковой и др. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 736 с. – С. 547–640.

15. *Юдин Ю. И.* Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки) [Текст] / Ю. И. Юдин. – М.: Лабиринт, 2006. – 336 с.

16. *Юнг К. Г.* О психологии образа трикстера [Текст] / К. Г. Юнг // Алхимия снов. Четыре архетипа – М.: Медков С.Б., 2011. – 312 с. – С. 258–274.

17. *Юнг К. Г.* Эон [Текст] / К. Г. Юнг – М.: Аст: Аст Москва, 2009. – 411 с.

18. *Óttar Guðmundsson.* Hetjur og hugarvíl. Geðsjúkdómar og persónuleikaraskanir í Íslendingasögum [Текст] / Óttar Guðmundsson – Reykjavík: JPV útgáfa, 2012. – 238 s.

УДК 821.161.1–192
ББК Ш33(2Рос=Рус)64–45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Н. А. ДЕМИЧЕВА

Москва

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «ТАРАКАНЫ!»

Аннотация. В статье рассматривается проблема интертекстуальности в творчестве группы «Тараканы!». Анализируются функции литературных аллюзий, музыкальных и визуальных цитаций.

Ключевые слова: постмодернизм, интертекстуальность, рок-группы, рок-поэзия, панк-рок.

Сведения об авторе: Демичева Наталья Алексеевна, магистрант филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Контакты: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; natadem@bk.ru

N. A. DEMICHEVA

Moscow

INTERTEXTUALITY IN THE ARTISTIC CREATION OF THE BAND «TARAKANY!»

Abstract. The article examines intertextuality in the artistic creation of the band «Tarakany!». The author analyzes the function of literary allusions, musical and visual citations.

Key words: postmodernism, intertextuality, rock bands, rock poetry, punk rock.

About the author: Demicheva Natalia Alekseevna, MA student in philology, Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University.

Термин «интертекстуальность» употребляется с 60-х гг. XX века, и разные исследователи понимают и используют его различным образом. Он был введён одной из самых ярких представительниц постструктурализма Юлией Кристевой. Понятие «интертекстуальность» связано с постмодернизмом и постструктурализмом и ассоциируется с другими постструктуралистскими концепциями: «смерть автора» Ролана Барта, теория деконструкции Дерриды и его понимание мира как текста. Однако эти связи, ассоциации и шлейфы смыслов могут увести очень далеко от интересующей нас проблематики. Среди философов, литературоведов и лингвистов до сих пор ведутся споры, связанные с определением интертекстуальности и смежных понятий [3].

В целом «интертекстуальность» обозначает межтекстуальные отношения, при этом постулируется, что любой текст является частью широко-

го культурного контекста и существует за счёт предшествующих текстов благодаря отсылкам, аллюзиям, цитатам. Проблема интертекстуальности может рассматриваться в двух основных направлениях:

1) как принципиальный художественный приём, особенно характерный для эстетики постмодернизма,

2) как метод прочтения и исследования любого текста (выдвижение на первый план фигуры читателя и его восприятия, концепция «всё уже раньше было написано», деконструкция текста и поиски в тексте обрывков культурных кодов, формул и т.д.) [1].

Мы будем использовать термин «интертекстуальность» в узком смысле (как целенаправленный художественный приём), так как лидер группы «Тараканы!» и автор текстов Дмитрий Спиринов демонстрирует то, что сознательно внедряет в своё творчество различные отсылки к другим текстам и мыслит себя в качестве постмодернистского автора: «По большому счёту, Т! целиком – постмодернизм» [7].

Кроме того, связь с постмодернистским мировоззрением можно отметить в такой песне группы «Тараканы!», как «Всё это уже было в Симпсонах» (альбом «Бой до дыр», 2009). Куплеты построены на перечислении современных явлений из различных областей жизни и представляют собой цепочку имён нарицательных и имён собственных:

танки порно банки водка церкви клоуны
нефть кредиты баррикады визы гангстеры
эмигранты террористы Игги Алан Карр
эмо гранты анархисты даже Галка Пожар¹

Однако нам интересен в первую очередь припев данной песни, который, по-видимому, отсылает к седьмому эпизоду шестого сезона «The Simpsons Already Did It» популярного мультипликационного сериала «South Park»:

всё всё всё увы и ах
уже было в Симпсонах
всё это уже где-то
было в Симпсонах

На наш взгляд, в тексте песни, как и в мультсериале «South Park», иронически обыгрывается характерная для постмодернизма идея «всё уже было сказано».

Большое значение в творчестве группы «Тараканы!» играют аллюзии на литературные произведения. Наиболее ярким примером является песня «Собачье сердце» (мини-альбом «Собачье сердце», 2010). Это словосочетание находится только в названии песни, однако заглавие – всегда сильная позиция, часто предопределяющая восприятие всей песни слушателем. Текст строится так, что слушатель до конца второго куплета находится в

¹ Здесь и далее тексты песен цитируются по фонограмме. Цитаты даются без знаков препинания.

заблуждении относительно сущности лирического субъекта. Создаётся впечатление, что он такой же бездомный пёс, как персонаж повести Михаила Афанасьевича Булгакова Шарик:

я в отражении витрин мимо людей и машин
один пробираюсь осторожно хвост поджав
страх и всё здесь против меня люди погода дома
это у кошки девять жизней у меня одна

если ты кинешь мне хоть что-нибудь
я наверное проживу ещё один день
если ты бросишь мне хоть что-нибудь
я наверное протяну и эту ночь

жить гопники холод менты запросто смогут они
сделать короче мой и так собачий век
быть быть сильнее их всех сквозь зубы твержу я себе
бездомный голодный но тоже человек

Такой эффект создаётся с помощью выражения «хвост поджав» (выражение страха в коммуникативной системе собак), глаголов «бросить» и «кинуть» (они используются обычно по отношению к животным, именно им кидают и бросают еду, а не человеку), словосочетанию «собачий век» (понимаемое как «жизнь собаки»), традиционного противопоставления «кошка – собака» («это у кошки девять жизней у меня одна»), а также антитезы «лирический субъект – люди» («всё здесь против меня люди погода дома»).

Однако на фразе «бездомный голодный но тоже человек» весь предшествующий текст переосмысляется. Становится понятно, что речь идёт о бездомном человеке, который пытается преодолеть все трудности. «Собачий век» осознаётся уже как метафора «тяжёлой жизни», «хвост поджав» – как идиома «боясь, затаившись». Подчеркивается парадокс, что человек вынужден существовать как животное, собака. В то же время благодаря композиции текста и указанным лексическим средствам обыгрывается булгаковская ситуация превращения собаки в человека.

Шутливая песня «Русский рок» (бонус-трек в «ПопКорм», 2000; «Страх и ненависть», 2002) построена как обращение к молодым музыкантам, играющим с точки зрения панк-рокеров устаревшую музыку. Большинство панк-команд находятся в оппозиции к «русскому року», считая его слишком ориентированным на сложность текста, а не на музыку и энергию. Все эти претензии высказываются в тексте песни группы «Гараканы!»:

поэт в России больше чем поэт
в России все поэты рок-артисты
надрыв и боль формат компакт-кассет
метанью душ округлость компакт-дисков

что с тобой сделал русский рок парень
такой молодой а уже Сергей Галанин
что с тобой сделал русский рок друг
такой молодой а уже Шевчук¹

Текст начинается с цитаты из «Молитвы перед поэмой» Евгения Евтушенко (1964): «поэт в России больше чем поэт». Интересно, что при артикуляции слова «поэт» используется высокий произносительный стиль, то есть отсутствует редукция в первом предупредительном слоге (п[о]эт). Это задаёт пафос, ориентированность на высокий стиль, который пародируется в песне. К тому же, русский рок действительно начинает функционировать в какой-то мере как поэзия: появляется термин «рок-поэзия», происходит «бумагизация» рока (издание антологий, сборников) [2, с. 19].

Отметим, что в то же самое время выходит песня «Суперзвезда» (альбом «Оптом и в розницу», 2000) панк-группы «Наив», где тоже присутствует аллюзия на ту же строчку Евтушенко, обыгранная в ироничном контексте:

когда я перестану дуть до одуренья
все скажут парень хоть куда
поэт нет больше чем поэт
покруче даже Шевчука

Интересно, что она так же соседствует с именем Шевчука, которое выступает как некое прецедентное имя – символ классического «старого русского рокера-поэта».

В конце песни группы «Тараканы!» в версии альбома «Страх и ненависть» исполняются напевы из песен «Никто не услышит» группы «Чайф» и «Рождённый в СССР» группы «ДДТ». Словосочетание «рождённый СССР» в контексте песни «Русский рок» играет роль иронического намёка на «устаревшесть» русского рока, а благодаря напеву «ой-йо ой-йо» высмеивается его депрессивность.

Группа «Тараканы!», как и многие представители русского рока, обращались к произведению Пушкина как тексту-источнику. В песне «Письмо Бритни» («Страх и ненависть», 2002) используются цитаты из хрестоматийного произведения «К ***[Керн]» («Я помню чудное мгновенье»). Контраст высокой поэзии («мимолётное виденье», «гений чистой красоты») и контекста, в который помещаются эти строки (обращение к поп-певице Бритни Спирс, вульгарная форма указания на её превосходство над другими поп-певицами, намеренно упрощённый и примитивный синтаксис в припеве, отсылки к популярной песне «Птица счастья» Н. Добронравова) создаёт комический эффект.

Обращаются «Тараканы!» и к постмодернистской литературе. Так, название одного из их концертных альбомов – «Солидный панк-рок для со-

¹ Обратим внимание, что позднее текст песни «Русский рок» несколько раз изменялся. Так, в версии 2010 года из припева были убраны имена Галанина и Шевчука, чтобы подчеркнуть, что песня направлена не против этих музыкантов, а против их молодых подражателей.

лидных господ: полноприводная акустика» (2016) – аллюзия на слоган, сочинённый персонажем «Generation “П”» В. Пелевина:

«Кое-как встав с коленей, Татарский добрёл до стола, взял ручку и прыгающим паучьим почерком записал:

Плакат (сюжет клипа): длинный белый лимузин на фоне Храма Христа Спасителя. Его задняя дверца открыта, и из неё бьёт свет. Из света высовывается сандалия, почти касающаяся асфальта, и рука, лежащая на ручке двери. Лица не видим. Только свет, машина, рука и нога. Слоган:

**ХРИСТОС СПАСИТЕЛЬ
СОЛИДНЫЙ ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД**

Вариант:
ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД» [5].

Лексема «солидный» в названии концертного альбома актуализирует то, что концерт носил акустический характер. Это нетрадиционно и считается слишком цивильным, «солидным» для панк-рок-концерта. Значима также семантика внешнего вида музыкантов: «солидные» рубашки, галстуки, шляпы; а также присутствие девушек в вечерних платьях на бэк-вокале.

Стоит обратить внимание также на оформление обложки этого альбома. Если понимать термин «текст» широко (как семиотическую систему), то можно говорить об интертекстуальности визуального плана. Для обложки использует изображение «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и помещённых на пространство картины участников группы «Тараканы!» в их «солидных» костюмах. Обложка альбома таким образом является визуальным отражением названия альбома «Солидный панк-рок...», и в то же время отсылает к тексту-источнику «Солидный Господь...».

Группа «Тараканы!» также использует такой приём, как визуальная автоссылка. Так, на обложках альбомов «MaximumHappy I» (2013) и «MaximumHappy II» (2013) изображены руки Творца, собирающие кубик Рубика. Можно выделить две важные семантические составляющие: божественная сущность творческого акта (руки Творца) и завершенность / незавершенность этого акта (на обложке «MaximumHappy I» кубик Рубика находится в процессе собирания, а на обложке «MaximumHappy II» он предстает собранным). Обложка альбома «Сила одного» пародирует изображения предыдущих альбомов: на похожем фоне (радиальные линии, символизирующие лучи исходящего от сакрального источника света) изображена рука. Однако в данном случае пафос значительно снижен за счёт нецензурного жеста, который показывает данная рука. Следует отметить, что в этом изображении также иронически обыгрывается название альбома «Сила одного» (при показывания нецензурного жеста вверх оказывается поднят один палец).

В творчестве группы «Тараканы!» можно выделить целую группу полемических текстов. В качестве примеров приведём композиции «Реальный панк?», «Много тёлки и пива», «Два письма для Offspring», «Ни рыбы, ни мяса», «Ну хватит о политике». Все эти тексты построены на цитировании или пересказывании позиции оппонента и споре с ней.

Наиболее ярким феноменом является своеобразная полемика в песнях между панк-коллективами «Distemper» и «Тараканы!». Сначала «Distemper» написали песню «Где твой панк-рок, п****бол?» (2014), в которой резко осудили группы, которые используют краудфандинг для своих проектов. Несмотря на то, что лидеры группы «Distemper» Бай и Дацент отмечали, что остаются с Дмитрием Спириным в хороших отношениях [4], данная песня была воспринята слушателями и самим Дмитрием Спириным как направленная против группы «Тараканы!». Дело в том, что альбом «MaximumHappy» (2013) был выпущен на деньги, собранные путём краудфандинга. К тому же, в тексте песни группы «Distemper» есть цитата из композиции «Русский рок» группы «Тараканы!»:

шелест денег мозги запарил
что с тобой сделал русский рок парень

В ответ «Тараканы!» сочинили песню «Всё Баю расскажу»¹ по аналогии с песней «I'm telling Tim» группы «NOFX» [6]. В ней использовались отдельные лексемы и фразы, отсылающие к «Где твой панк-рок, п****бол?»:

если ты брат в душе панк-рокер
а не грёбаный **полупокер**²
(«Distemper»)

Панк-рок твой – **полупокерский**
Я всё Баю расскажу! [6]
(«Тараканы!»)

на продажу строчишь глагол
где же твой панк-рок п**бол**
(«Distemper»)

Это твой панк-рок, п**бол!**
Делать то, что предназначается [6]
(«Тараканы!»)

быть не хочешь ни с кем на равных
под себя изменяешь правду
всё к чему ты теперь пришёл
это твой г**рок п****бол**
(«Distemper»)

Кто законы и правила ввел?
Кто нас в рамки загнать пытается?
Вот он мой панк-рок, п**бол!**
Делать только то, что нравится [6]
(«Тараканы!»)

¹ Так как данная песня не была выпущена, текст цитируется не по фонограмме, а по тексту, предоставленному Дмитрием Спириным сообществу «Interesting Punk».

² Здесь и далее выделено полужирным мной – Н.Д.

но в панк-роке свои **понятия**
помни это всегда **приятель**
(«Distemper»)
Мы жили не по **понятиям**
Теперь у нас свой полицаи
Своих же друзей-**приятелей**
Карает могучий Бай [б]
(«Тараканы!»)

Дмитрий Спирин с помощью отсылок к песне «Где твой панк-рок, п****бол?» противопоставляет позицию группы «Тараканы!» позиции оппонента: «Это твой панк-рок, п****бол! Делать то, что предназначается» VS «Вот он мой панк-рок, п****бол! Делать только то, что нравится». Таким образом, в песне пропагандируются ценности свободного творчества и критикуется «полиция сцены».

Песня «Всё Баю расскажу» не вошла в альбом «Сила одного» (2016). Однако в новом альбоме есть песня «Не по пути», продолжающая полемику с «Distemper». В ней присутствуют лексические отсылки к песне «За позитивное мировоззрения» («Гордость, вера, любовь», 2013):

за позитивный образ мышления
светлые мысли и **утверждения**
добрые цели и **убеждения**
за позитивное мировоззрение
(«Distemper»)
твои песни и **утверждения позитивное мировоззрение**
без терпимости вообще ко всем не стоят ни гроша
убивают не чьи-то символы убивают не **убеждения**
убивает ненависть всегда и только лишь она
(«Тараканы!»)

Благодаря отмеченным аллюзиям в песне «Не по пути» акцентируется внимание на противоречии между позитивным настроем программной песни «За позитивное мировоззрения» и резким и оскорбительным тоном композиции «Где твой панк-рок, п****бол?».

Отдельно стоит отметить феномен музыкальных цитаций в рамках творчества группы «Тараканы!»¹. Уже в ранний период (в то время, когда группа называлась «4 Таракана» и вокалистом был Ю. Ленин) в песне «Когда звонит «Биг-Бен»» («Краткое содержание предыдущих серий», 1997) использовалась мелодия из «God save the Queen» группы «Sex Pistols» после слов «будущего нет». Эта музыкальная цитата подчеркивала текстуальные связи песни с «God save the Queen» и с самой группой «Sex Pistols»:

на белом пароходе под стенами дворца
засрали **королеву четыре молодца**

¹ О явлении такого рода в песне «Русский рок» мы уже говорили ранее.

она на них обиделась и пакостила вслед
есть повод обижаться: **ведь будущего нет**
(«Тараканы!»)

no future
for you

(«Sex Pistols»)

В сингле «Да здравствует король!» (2016), посвящённом Михаилу Горшенёву, используются мелодии из «Лесника» и «Внезапной головы» группы «Король и шут». Они подчёркивают связь между песней «Да здравствует король!» и творчеством группы «Король и Шут». Дело в том, что в тексте песни прямо не называется имя Михаила Горшенёва и группа «Король и Шут», однако обыгрывается название группы: «король королей и шут из шутов» и даются намёки на биографию М. Горшенёва.

Музыкальные цитаты были сделаны именно на эти песни, так как они являются очень значимыми для творчества группы «Король и Шут». «Лесник» («Король и Шут», 1997) – это одна из первых песен, написанных А. Князевым и М. Горшенёвым, а «Внезапная голова» входит в первый официальный альбом «Камнем по голове» (1996), о котором Д. Спириин неоднократно отзывался как о лучшем альбоме группы.

Таким образом, интертекстуальность в творчестве группы «Тараканы!» можно рассматривать на графическом, музыкальном и непосредственно текстовом уровнях. При этом необходимо изучать явления интертекстуального характера в контексте идеологии и поэтики произведений.

Литература

1. *Баженова Е. А.* Интертекстуальность [Текст] / Е. А. Баженова // Стилистический словарь русского языка. – М.: Флинта, Наука, 2003. – С. 104–108.
2. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 230 с.
3. *Илунина А. А.* Теоретические аспекты проблемы интертекстуальности в современном литературоведении [Текст] / А. А. Илунина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 4 (295). – С. 36–39.
4. «Народное интервью» с «Distemper» [Электронный ресурс] // Сообщество «Interesting Punk». – Режим доступа: https://vk.com/tarakany_ru?w=wall-2749_138105%2Fall (дата обращения: 13.01.2017).
5. *Пелевин В.* Generation «П» [Электронный ресурс] // Электронная библиотека RuLit. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/generation-p-read-22449-30.html> (дата обращения: 15.01.2017).
6. Разбор песен «Не по пути» и «Вечный кайф» [Электронный ресурс] // Сообщество «Interesting Punk». – Режим доступа: https://vk.com/wall-54079626_36513 (дата обращения: 13.01.2017).
7. Сеанс вопросов-ответов с Дмитрием Спириным [Электронный ресурс] // Официальное сообщество группы «Тараканы!». – Режим доступа: https://vk.com/tarakany_ru?w=wall-2749_145249_r145470%2Fall (дата обращения: 13.01.2017).

УДК 821.161.1–192
ББК Ш33(2Рос=Рус)64–45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Т. А. МИХАЙЛОВА

Севастополь

ИНТЕРТЕКСТ В ПЕСНЕ «ПЛАТЬЕ В ГОРОШЕК» ГРУППЫ «УНДЕРВУД»

Аннотация. В статье проводится интертекстуальный анализ песни «Платье в горошек» группы «Ундервуд», делается вывод о том, что диалог с текстами строится на всех субтекстуальных уровнях, цитируемые тексты разных авторов и эпох объединены общим мотивом мимолётного счастья, возможность прямого и ироничного прочтения текстов-источников обуславливает вариативность текста-реципиента.

Ключевые слова: интертекст, рок-поэзия, рок-группы, русский рок, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Михайлова Татьяна Андреевна, студентка Филиала МГУ им. М. В. Ломоносова.

Контакты: 299000, г. Севастополь, ул. Героев Севастополя, 7; mihaylova.tanya.05@yandex.ru.

T. A. MIHAYLOVA

Sevastopol

INTERTEXT IN THE «UNDERVUD»'S SONG «PLAT'E V GOROSHEK» («POLKA-DOT-DRESS»)

Abstract. In the article there is an intertextual analysis of the song “Plat'e v goroshek” (“Polka-dot Dress”) by the Undervud, a conclusion that dialogue with the texts is built on all subtextual levels. Here the texts quoted by different authors and written in various eras are united by the common topic of fleeting happiness, the possibility of reading the texts-sources directly and ironically explains the variability of the text-recipient.

Key words: intertext, rock poetry, rock bands, Russian rock, poetry.

About the author: Mihaylova Tatyana Andreevna, student of the Branch of Lomonosov Moscow State University in Sevastopol.

Высокая степень интертекстуальности русского рока отмечалась исследователями неоднократно ([6], [10] и др.; А. А. Моисеев в статье «Интертекст в русской рок-поэзии: к проблеме изучения» систематизировал имеющиеся исследования об интертекстуальности русского рока [11]), однако изучалась она на материале классического рока ([2], [8] и др.), тогда как можно предположить, что интертекстуальность современной рок-поэзии обладает своей спецификой как в силу имманентных, внутрилите-

ратурных, так и в силу чисто формальных причин, прежде всего – новых условий бытования. Рассмотрим особенности интертекстуальности в песне группы «Ундервуд» «Платье в горошек» из альбома «Бабл-гам» 2011 года.

В песне «Платье в горошек» диалог с текстами строится на всех субтекстуальных уровнях и по-разному в различных вариантах исполнения, что позволяет предельно повысить многоуровневость текста.

Д. Г. Скорлупкина отметила, что источники цитат в текстах группы «Ундервуд» очень разнообразны, встречаются отсылки и к сакральным текстам, и к классической литературе, и к текстам поп-культуры XX века [12, с. 241]. Песня «Платье в горошек» действительно вступает в диалог с очень разными текстами.

Ты, словно дама с собачкой,
За сигаретами в пачку.

В современной культуре фраза «дама с собачкой» стала самостоятельным элементом. «Цитируется не какой-то конкретный текст, а некая идиома, культурное клише, соотносимое с совокупностью источников, точнее – системой, существующей в массовом сознании как некий стереотип. Читатель, казалось бы, легко узнаёт очевидные источники тех или иных цитат в силу их видимой хрестоматийности и / или популярности» [5, с. 87]. То есть в песне она может и не восприниматься как отсылка к одноимённому рассказу Чехова, тем более что найти что-то общее между героинями песни и рассказа достаточно сложно: чеховская героиня не курила (по крайней мере, в тексте указаний на это нет), не носила платье в горошек и не сравнивалась с кошкой. Если всё же построить диалог между текстами, он получится «глумим» и, как может показаться на первый взгляд, ни к чему не ведущим. Однако образ из текста-источника в тексте-преемнике снижается благодаря тому, что оказывается в современном контексте: сигареты и легкомысленное платье не украсили бы даму конца XIX века.

В этой же песне встречается отсылка к другому произведению Чехова:

И солнце било нагайкой,
И пела чайка: «Я – чайка!»

Героиня Чехова отождествляет себя с убитой чайкой, в песне же чайка становится живой, а фраза «Я – чайка!» перестаёт быть метафоричной, что создаёт комический эффект и формирует ироническое отношение к героине пьесы (подобное прочтение не очень популярно, зато соответствует авторскому жанровому подзаголовку). Неожиданно возникающий в «лирической» песне комический эффект никак не выделяется ни на уровне музыкального субтекста, ни на уровне исполнительского сверттекста, хотя, как правило, различные уровни синтетического текста у «Ундервуда» коррелируют друг с другом («Бабл-гам», «Маленький мозг», «E=mc²», «God Save Digital Connection»). Можно говорить о минус-приёме: в каза-

лось бы серьёзной песне группы, известной юмористическими песнями, возникает комический вербальный субтекст, не поддерживаемый музыкальным и исполнительским, в результате чего комизм оказывается неочевиден. Наиболее ярким создателем такого спорного комизма является А. П. Чехов. Как видим, подключение к творчеству Чехова идёт не только через прямую цитацию, но и через использование чеховского приёма, причём формируемого за счёт синтетической природы текста.

В припеве цитируется песня «Город» (муз. Владимир Вавилов, слова Анри Волохонский), исполняемая Борисом Гребенщиковым, строчка «под небом голубым есть город золотой» трансформируется в назывные предложения: «Небо голубое, город золотой». Подключение текста происходит и на музыкальном уровне: на некоторых концертах «Ундервуд» между вторым и третьим куплетом своей песни исполняет фрагмент из песни Гребенщикова. Эта же песня звучит в фильме «Асса», отсылка к которому есть во втором куплете «Платья в горошек»:

И мы с тобою, как в Ассе,
Стоим на Ялтинской трассе.

Представление о Ялте как о солнечном летнем городе под голубым небом, которое используется в песне «Платья в горошек» («И солнце било нагайкой», «И было лето курносым»), стереотипно, в фильме же «Асса» Ялта зимняя, пасмурная, серая: диалог вновь строится на несовпадении текста-источника и текста-реципиента.

Слова «Под небом голубым есть город золотой» в фильме звучат на фоне серой Ялты, что актуализирует сказочность описываемого в песне Города: в нашей реальности подобное счастье невозможно даже в городе, традиционно считающемся солнечным. У «Ундервуда» же слова «Небо голубое, город золотой» относятся именно к Ялте и делают её городом счастья – тем, чем она не являлась в фильме «Асса».

Как уже было сказано, в ряде концертных версий песни «Платья в горошек» в проигрыше между вторым и третьим куплетом звучит знаменитый мотив из песни «Город», но существуют также варианты исполнения, в которых в этом же проигрыше солистом полностью исполняется стихотворение И. А. Бродского «Зимним вечером в Ялте». Здесь, как и в «Ассе», Ялта не летняя и не солнечная:

Январь в Крыму. На черноморский брег
зима приходит как бы для забавы:
не в состояньи удержаться снег
на лезвиях и остриях агавы. [3, с. 179]

Стихотворение заканчивается модифицированной цитатой из Гёте (пер. Н. Холодковского): «Когда воскликну я: “Мгновенье, / Прекрасно ты,

продлись, стой!» [4, с. 69] (за счёт чего, к слову, тоже расширяется интертекстуальное поле песни «Платье в горошек»):

Остановись, мгновенье! Ты не столь
прекрасно, сколько ты неповторимо.

В припеве «Платья в горошек» есть фраза «Мне так хорошо с тобой...», которая говорит о том, что герою хорошо с героиней именно «здесь и сейчас», подчёркивает мимолётность этого состояния. Лирические субъекты в обоих текстах наслаждаются моментом, пусть для одного из них важна неповторимость этого мгновения, а для второго – та, что рядом с ним.

Мотив мимолётного счастья прослеживается и в фильме «Асса»: главная героиня в Ялте проездом, там она обретает счастье, там же его и теряет. Ещё один саундтрек к этому фильму (который через фильм «Асса» тоже расширяет интертекстуальное поле песни «Платье в горошек») – песня группы «Браво» «Чудесная страна» (муз. Евгений Хавтан и Жанна Агузарова, слова Алексей Понизовский), первая строчка из которой «Недавно гостила я в чудесной стране» за счёт употребления в сильной позиции двух слов, содержащих сему кратковременности – «недавно» и «гостила», – актуализирует мотив недолговечности счастья. Героиня «Дамы с собачкой» находит любовь, которая, вопреки её ожиданиям, оказывается продолжительной. Сложно сказать, была ли она счастлива после отъезда из Ялты, но так или иначе, уезжая, она была уверена в том, что её счастье закончилось. В пьесе «Чайка» любовь Нины Заречной к Тригорину совсем недолго казалась ей счастливой, её мимолетное счастье спустя время обернулось трагедией, а любовь стала тяжелым бременем.

Ялтинские тексты, отсылки к которым есть в песне «Платье в горошек», подтверждают ещё один стереотип «Ялта – город счастья» (надпись на въезде в город), счастья или наслаждения, пусть и мимолётного. Причём лирический субъект стихотворения Бродского ставит проблему временности выше проблемы счастья. В тексте «Ундервуда» лирический субъект произносит: «Возьми себе *на память* поцелуй» – герои расстанутся, и они уже сейчас знают об этом. Таким образом, Ялта в четырёх текстах – это место, где герои находятся недолго, будто в гостях, обретая короткие, мимолетные радостные мгновения.

Путешествие в Ялту, обретение и потеря метафорического счастья – это ещё и сюжет клипа группы «Ундервуд» «Платье в горошек». Главную роль в нём играет актриса Татьяна Друбич, исполнившая главную роль в фильме «Асса». Действие открывает симферопольский троллейбусный вокзал, где герои садятся в троллейбус, следующий в Ялту. Вокруг серые пейзажи (как и в фильме «Асса»), пассажиры угрюмы. Но главная героиня «раскрашивает» мир вокруг себя с помощью магической видеокамеры. Когда она смотрит в объектив, всё вдруг становится солнечным, незнакомые пассажиры улыбаются друг другу, общаются и машут руками в камеру. Троллейбус едет в Ялту вдоль моря, когда звучат слова «Но мы купили

сыр и вино», в кадре появляется реально существующий магазин на трассе «Симферополь–Ялта», который называется «Вино и сыр». Также стоит отметить, что в фильме «Асса», вопреки сравнению, употреблённому в песне («И мы с тобою, как в Ассе, стоим на ялтинской трассе»), на трассе никто не стоит, однако в клипе «Платье в горошек» появляются солисты группы Ундервуд, стоящие на ялтинской трассе и предлагающие аренду жилья. В финале клипа героиня оставляет магическую камеру в троллейбусе, в котором приехала, выходит в пасмурный город и надевает солнечные очки. Однако вокруг неё всё становится ярким и без помощи камеры, пассажиры, выходя из автобуса, улыбаются вместе с ней.

Можно по-разному трактовать интертекстуальную связь клипа с фильмом «Асса». Создатели клипа (В. Ткаченко и реж. А. Томашевский) в видеоинтервью [Телеканал «Blacksea tv», эфир от 29.03.2012] сказали, что не ставят перед собой цели связать сюжеты фильма и клипа. В такой интерпретации идеей клипа становится то, что актриса (которая в клипе играет саму себя) приехала в город, который сделал её знаменитой, а ностальгические чувства делают её счастливой. Но клип даёт нам и другие варианты трактовки. За счёт того, что в тексте песни присутствует отсылка к фильму «Асса», а в клипе – актриса, сыгравшая в нём главную роль, клип формирует новую интерпретацию фильма: счастье Алики было придумано ею же самой, как и героиней клипа придумано то, что камера – магическая, меняющая мир. Несколько дней, проведённых с Банананом, кажутся счастьем только Алике, как разноцветный, счастливый мир существует только в видении героини клипа, смотрящей на него через объектив своей камеры. Но ведь счастье и есть восприятие человеком событий как счастливых. Как видим, «...не только текст-источник обогащает смыслами текст-реципиент, а и текст-реципиент оказывается способен корректировать смыслы текста-источника» [7, с. 96]. Однако в конце клипа яркие краски вокруг героини не исчезают, несмотря на то, что камеру она оставила в автобусе, что порождает ещё одну интерпретацию: камера действительно волшебная, и героиня, приезжая в Ялту, меняет город, делает его солнечным, вместе с Аликой в Ялту возвращается счастье. Однако при любой интерпретации клип не только актуализирует связь песни с фильмом, но и дополняет её новыми смыслами.

Ещё одна отсылка, которая встречается в песне «Платье в горошек», – строка «Этих ли я ждал перемен», реминисценция строк из песни В. Цоя «Перемен», которая звучит в финале фильма «Асса». Контекст, так же как и во всех остальных случаях использования интертекста в этой песне, снижает исходную семантику за счёт риторического вопроса и упоминания бытовых неприятностей:

В магнитофоне порвался пассик
Этих ли я ждал перемен?

Несовпадение цоевского пафоса и ундервудовской иронии создают трагедию, похожую на чеховскую: одновременно страшно и смешно. Не-

оправданные ожидания от жизни – одна из основных тем не только творчества Чехова, но и фильма «Асса», однако если абсолютный финал фильма можно считать позитивным (несмотря на трагедию главных героев, в сильной позиции текста – ожидание перемен), то тридцать лет спустя ожидания оборачиваются порванным пассиком (сочетание высоких тем с бытовыми подробностями – тоже чеховский приём). Диалог между текстами в песне «Платье в горошек» строится от противного: если дама с собачкой, то с сигаретой, если «Асса», то вместе со стереотипно-солнечной Ялтой и переменами, воплотившимися в порванном пассике.

Д. Г. Скорлупкина отмечала, что текст песни «Платье в горошек» «активизирует в восприятии реципиента два крупных дискурса – чеховский и дискурс фильма “Асса”» [12, с. 245], но, как уже говорилось выше, в некоторых вариантах исполнения цитируется стихотворение Бродского «Зимним вечером в Ялте», которое рождает третий дискурс. Чеховский текст актуализируется отсылками к «Чайке» и «Даме с собачкой», аллюзии к «Ассе» формируют используемые и в песне, и в фильме цитаты из песен Бориса Гребенщикова, Виктора Цоя и группы «Браво». Общим для всех цитируемых текстов является мотив мимолётности счастья, в каждом из них воплощаемый по-разному: за счёт описания вечного счастья в недостижимой стране («Город золотой», «Чудесная страна»), обретения героиней краткого любовного счастья в Ялте («Дама с собачкой», «Асса») или обозначением ценности момента за его неповторимость вне зависимости от его качества («Зимним вечером в Ялте»). В тексте-преемнике – единственном из них описывающем солнечную Ялту – тоже изображён краткий момент счастья – «Мне так хорошо с тобой», «Возьми с собой на память поцелуй». Ироничное же снижение, а временами инверсия текстов-источников тем не менее оставляют и возможность прямого прочтения. Если учесть, что некоторые из текстов-источников («Чайка», «Зимним вечером в Ялте») также сочетают в себе возможность прямого и ироничного прочтения текста, интерпретация песни «Платье в горошек» и в частности – описания счастья в ней – оказывается предельно вариативной. Однозначной во всей описанной совокупности текстов, за счёт интертекстуальных связей расширяемой от Гёте до Агузаровой, остаётся лишь недолговечность счастья и тем самым усиленная ценность его в описываемое мгновение.

Интертекстуальное поле формируется на всех субтекстах: вербальном (через цитирование текстов Чехова, Гребенщикова, Цоя, упоминание «Ассь»), музыкальном (через использование музыкальных мотивов песни «Город золотой» в некоторых вариантах исполнения), через автометапаратекст (цитирование стихотворения Бродского в некоторых вариантах исполнения), а также через видеоклип (отсылка к «Ассе» за счёт использования в клипе Татьяны Друбич) и через метатекст (интервью, в котором декларируется отказ от связи с фильмом, тем самым эту связь обозначающий).

Как видим, интертекстуальные связи в современном роке не только действуют все уровни построения текста, но используют очень широкий и очень разнообразный ряд текстов-источников, тем самым формируя новое явление, в котором диалог между текстами актуализирует те или иные аспек-

ты, во взаимодействии рождающие новый текст, диалог в котором строится на всех уровнях, предполагаемых синтетической природой песни (музыкальный и вербальный субтексты и исполнительский сверхтекст) и современными способами её бытования (концерт, клип, интервью), как в романах Достоевского диалог происходит «между всеми элементами романной структуры» [1, с. 49].

Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин – М.: Издательство «Советская Россия», 1979. – 49 с.

2. *Бойков А. И.* Башлачёв и Высоцкий: языковые механизмы цитирования [Текст] / А. И. Бойков // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 3. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 238-242.

3. *Бродский И. А.* Избранные стихотворения 1962-1072 годов [Текст] / И. А. Бродский – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2016. – 179 с.

4. *Гёте И. В.* Фауст [Текст] / И. В. Гёте – М.: Издательство «АСТ», 2016. – 69 с.

5. *Доманский Ю. В.* «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачёва «Похороны шута» [Текст] / Ю. В. Доманский // Чеховские чтения в Твери. Сборник научных трудов. Тверь, 2000. – С. 84–91.

6. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: ТвГУ, 1999. – Вып. 2. – С. 28-42.

7. *Доманский Ю. В.* Спектакль в кино: «Вишнёвый сад» в фильме Геннадия Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» [Текст] / Ю. В. Доманский // Кино-Театр: коллективная монография - М.: ЦИТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. – С. 89-96.

8. *Ивлева И. Г.* Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова [Текст] / И. Г. Ивлева // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь: ТвГУ, 1998. – Вып. 1. – С. 87-94.

9. *Козицкая Е. А.* Новое культурное самосознание русского рока (на материале вещания «Нашего радио») [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: ТвГУ, 2000. – Вып. 4. – С. 207–212.

10. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: ТвГУ, 1998. – Вып. 1. – С. 55-62.

11. *Моисеев А. А.* Интертекст в русской рок-поэзии: к проблеме изучения [Текст] / А. А. Моисеев // Политическая лингвистика. – 2005. - № 16. – С. 197-204.

12. *Скорлупкина Д. Г.* Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд» [Текст] / Д. Г. Скорлупкина // Русская рок-поэзия: текст и контекст [Электронный ресурс]: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – Вып. 16. – С. 240–249.

УДК 821.161.1-192:785.161
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45+Щ318.5
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

Н. С. РАЗНИЦЫНА

Тверь

МОТИВ ПУТИ КАК ЛЕЙТМОТИВ АЛЬБОМА «ДОРОГА СНА» ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»

Аннотация. В статье на примере альбома группы «Мельница» рассматривается мотив пути, как лейтмотив всего цикла. На материале анализа песен даётся описание всех встречающихся вариантов мотива пути, его мифологических и фольклорных коннотаций. В результате описывается система вариантов проявления мотива пути и его роль в содержании всего альбома.

Ключевые слова: литературные мотивы, русский рок, песни, рок-поэзия, рок-группы, фольклор, мифология.

Сведения об авторе: Разницына Наталия 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 WAY MOTIF AS THE LEADING MOTIF OF ALBUM «DOROGA SNA» BY MUSICAL BAND «MELNITSA»

Abstract. In the article we examine the way motif by the example of the album of Melnitsa-band as the leading motif of the whole cycle. By the material of text analysis we give the description of all occurring way motif variants, its mythological and folklore connotations. As a result we describe the system of variants of the way motif demonstration and its role in the whole album.

Key words: literary motifs, Russian rock, songs, rock poetry, rock bands, folklore, mythology.

About the author: Raznitsyna Natalia Sergeevna, graduate student of the Faculty of Foreign Languages and International Communication, Tver State University.

«Мельница» – группа, творчество которой как сами артисты, так и их поклонники называют фолк-роком. Тексты их песен наполнены мифологическими и фольклорными мотивами и сюжетами, относящимися к самым разным культурам: славянские, скандинавские, кельтские мифы и др. Структурно большую часть их творчества можно сравнить с литературным жанром баллады: «В Англии, Шотландии, Германии и славянских странах,

включая Россию, – фольклорный эпический песенный жанр. <...> балладой называется гибридный литературный стихотворный жанр, совмещающий признаки лирики, (экспрессивные реакции речевых субъектов на событие), эпики (повествовательная фабула и событие встречи) и драмы (диалогические реплики персонажей)» [5, с. 125]. В данной статье мы не будем пытаться описать типологию или жанровые особенности фолк-рока, несмотря на то, что таковые присутствуют. В первую очередь нас интересует хронотоп и сюжет баллады, который строится на «событии встречи между двумя мирами: “здешним”, земным и “иным”, “потусторонним” [5, с. 126]. В альбоме «Дорога сна» сюжеты практически всех текстов так или иначе построены на таком событии. И столкновение или соприкосновение этих миров происходит при помощи мотива пути, который проходит лейтмотивом через весь альбомный цикл.

Архетипы и мифологические мотивы можно найти практически в любом песенном и литературном произведении, «мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысливаются в литературе почти на всём протяжении её истории» [2, с. 657]. В мифах и фольклоре встречаются мотивы, которые повторяются не только в какой-то одной системе мифов, но и в нескольких, относящихся к разным культурам. Такие мотивы называют «архетипическими» (Е. М. Мелетинский), и к таким мотивам относится мотив пути, который может проявлять себя в разных вариантах. Чаще всего, это путь из одного мира в другой, как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости. Мотив пути, как правило, соединяет понятия «своё – чужое». На протяжении пути мифологический герой преодолевает препятствия и борется с врагами, а в конце он становится сильнее / получает награду / достигает цели, чем изменяет свой статус.

Этот мотив сохранился и в фольклоре, в сказках о животных и в волшебных сказках, развитие сюжета в которых часто проходит через «отправку героя из дома, встречу с дарителем, <...> возвращение и погоню» [4, с. 5]. В течение пути герой сражается с врагами (в большей степени принадлежащими к потустороннему миру) или решает какие-то загадки, задачи. Бывает, что для героя этот путь своего рода инициация, в процессе которой он обретает силу / знания; «герой сказки не обладает с самого начала волшебными средствами, он должен их приобрести, иногда посредством испытания инициационного типа» [1, с. 50].

Одно из главных свойств пути – его трудность. Он «строится по линии всё возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому герою-путнику, поэтому преодоление пути есть подвиг, подвижность путника» [3, с. 352]. Конец и начало пути может отмечаться пространственными точками, например, дом – гора / пещера, а может быть бесконечным, если одна из сторон – потусторонний или чужой мир. Заканчивается путь «изменением статуса персонажа, <...> нередко и его внешнего облика» [3, с. 352].

Отметим ещё раз, что мотив пути может предстать в разных вариантах, связанных с другими мотивами. Как уже упоминалось выше, творче-

ство группы «Мельница» наполнено многими мифологическими и фольклорными мотивами: мифологемы дракона, мирового древа, мотивы оборотничества, героического подвига, похищения, мифологические антиномии: верх–низ, свет–тьма, ночь–день и др. Мифологические мотивы и архетипы часто встречаются в искусстве, но не всегда их присутствие говорит об авторском замысле. Однако обилие таких мотивов в текстах группы позволяет говорить о намеренном к ним обращении.

При рассмотрении мотива пути мы не случайно выбрали альбом «Дорога сна», так как в нём в каждом тексте можно найти тот или иной его вариант. Прежде всего, само название альбома включает в себя два мотива, часто встречающихся в песнях этого цикла: мотив дороги и мотив сна. Они имеют разные, как положительные, так и отрицательные коннотации, но в альбоме превалирует значение пути от одного мира к другому. Мотив дороги воплощает в себе сам путь в разных «материальных» проявлениях, а мотив сна тесно связан с мотивом смерти и, как следствие, с иным, потусторонним миром. Более полно это значение раскроется при анализе песен, тем самым определяя мотив пути как лейтмотив, объединяющий весь цикл. Попробуем выделить основные особенности данного мотива и его способы воплощения в текстах. Альбом состоит из двенадцати композиций, одна из которых – инструментальная.

Можно выделить несколько способов проявления в них мотива пути: по способу передвижения или по плоскости в пространстве, через который проходит путь; по направлению пути: из дома / «своего» мира в иной / «чужой» и наоборот, из «чужого» / потустороннего мира – домой / в «свой» мир; по длительности пути: короткий, кратковременный путь и длинный, вечный; мотив странника, как персонификация пути; и переправа из одного мира в другой в образе животного.

1. По способу передвижения или по плоскости в пространстве, через который проходит путь.

В большинстве песен герой или тот, о ком ведётся повествование, передвигается по земле. Наиболее частым мотивом в значении «путь» здесь служит мотив дороги. Нагляднее всего он представлен в песне «Дорога сна». Герои, брат и сестра, обречены путешествовать вечно, и дорога в данном случае – это путь из земного мира в потусторонний:

По Дороге Сна – мимо мира людей; что нам до Адама и Евы,
Что нам до того, как живёт земля?

Герои не принадлежат ни одному из миров, они «стали призраками ветра на века» и вечно будут существовать на границе живого и мёртвого миров. На это указывают ещё несколько мотивов. Прежде всего, это мотив сна: в мифологии, как и в фольклоре сон – одно из проявлений смерти (например, герой сказки засыпает вечным / мёртвым сном; а в греческой мифологии смерть и сон – родственны друг другу: «Смерть олицетворена в образе Танатоса (“Смерть”), принадлежащего к старшему доолимпийскому поко-

лению богов. Танатос пребывает в Аиде, рядом со своим собратом Гипносом («Сон»)» [3, с. 457]). Также это мотив ночи: в мифах и в архетипических представлениях грань между мирами истончается в ночное время, вот почему именно ночью чаще всего вершится магия, выходят на охоту волшебные существа, «создания ночи», а темнота является олицетворением страха и опасности. И в песне герои продолжают путь, пока длится ночь:

Так выпьем же ещё – есть время до утра,
А впереди дорога так длинна;
Ты мой бессмертный брат, а я тебе сестра,
И ветер свеж, и ночь темна,
и нами выбран путь – Дорога Сна.

Ещё пример: мотив дороги в песне «Воин вереска». Герой отправляется в опасный путь в чужой край, из которого он может не вернуться:

...проводя в дорогу,
Из которой я никогда не вернусь; <...>
И не сомкнуть кольцо седых холмов,
И узок путь по лезвию дождя.

В нескольких песнях герой передвигается по небу. Имеется в виду полёт и связанная с небом мифологическая антиномия «верха–низа». В песне «Змей»¹ герой – Змей, путешествует по небу из земного мира в иной. Но в данном случае земной мир становится чужим, а иной – своим, домом:

Змей крылатый в пустынном саду
Часто прятался полночью майской.
<...>
И взмывал, и стремился обратно,
Как сверкал, как слепил и горел
Медный панцирь под хищной луною.

Соприкосновение двух миров часто несёт в себе угрозу для персонажа обычного мира: это могут быть проклятья / заклинания / болезни / смерть. Так и здесь, при столкновении обычного (девушки) и волшебного (змея) для первых всё заканчивается смертью:

Умирают в пути и тела
Я бросаю в Каспийское море.
Спать на дне, средь чудовищ морских,
Почему им, безумным, дороже

¹ Стоит отметить, что песня «Змей», как и несколько других: «Ольга», «Горец» и «Лорд Грегори» - создана на основе стихотворения и является самостоятельным произведением.

Мотив моря здесь выступает как противоположность небу, таким образом, они выстраиваются в мифологическую антиномию верх–низ. Как и любая мифологическая антиномия, верх и низ разделяют между собой позитивные и негативные коннотации. Для змея верх – позитивное пространство, путь домой; низ – негативное: в море остаются украденные им девушки, которым «спать на дне <...> дороже». Тут мы тоже встречаем мотив сна, как синоним смерти. Для девушек, представителей земного мира, верх приобретает отрицательные коннотации, это часть иного мира, где они умирают.

И ещё один способ пути, встречающийся в текстах альбома, – путешествие по воде. В этом случае мотив воды может быть связан не только со смертью, но и с дальним плаванием, олицетворяющим собой процесс инициации. Хотя в песне «Зима» героиня смотрит, как её любимый уплывает по реке и не возвращается:

Далеко по реке уходила ладья,
За тобою ветер мою песню нёс;
Я ждала-ждала, проглядела очи я,
Но покрылся льдом да широкий плёс.

Вода – это связь с потусторонним миром, а мотив реки нередко выступает в качестве дороги в иной мир или границы между мирами (например, река Стикс в царстве мёртвых).

2. По направлению пути: из дома / «своего» мира в иной / «чужой» и наоборот, из «чужого» / потустороннего мира – домой / в «свой» мир. Важным фактом может быть то, к какому миру принадлежит герой-путник.

В случае, когда герой, принадлежащий земному миру, отправляется в «чужой» мир (и под «чужим» миром понимается не только мир потусторонний, но и чужая, неизвестная страна), покидает дом, он сталкивается со смертельными опасностями и часто с невозможностью вернуться домой. Таких примеров в альбоме большинство. В песне «Горец» героиня хочет вернуть своего любимого из изгнания:

Но не вернётся он домой,
Он на изгнание осужден.

В песне «Ольга» герои-воины находятся вдали от дома, в чужой стороне:

И за дальними морями чужими
Не уставала звенеть, <...>
Варяжская сталь в византийскую медь.

Когда же цель пути – возвращение домой, дорога становится более безопасной, светлой. Разница между дорогой домой и дорогой в «чужой» мир хорошо видна на примере текста «На север», где мотив пути проявляется в обоих направлениях. В чужом краю – вечная война и бой, там преобладает темнота и ночь:

На чужих берегах – переплетение стали и неба,
В чьих-то глазах – переплетение боли и гнева;
<...>
Вечна погоня, вечно над морем лететь нашей вере

Когда же герои возвращаются домой, наступает день, возвращение несёт в себе радость:

Но когда солнца первый луч заскользит над холодной водой,
Встречайте нас, верные, мы вернулись домой!

В альбоме только два текста, где герой-путник – представитель потустороннего мира, это песни «Змей» и «Мора».

В песне «Змей» герой возвращается домой в «свой» мир, который для простых смертных является «чужим» и враждебным.

В песне «Мора» герой открывает путь существам (богам) из иного мира, призывает их в свой мир:

Приди, спряди мою нить Мора,
Приди, путь я открыл, Мора.
Лучом, как мечом, открылись ворота,
Меня сковало кольцо полета.

Здесь, как и в песне «Змей», потусторонние существа путешествуют по небу, что для обычного человека неестественно.

3. По длительности пути: короткий, кратковременный путь и длинный, вечный.

Говоря о коротком пути, мы имеем в виду мгновенное перемещение в пространстве; всё, что обозначает границу или её пересечение: полночь, мост, порог, ночь, как граница иного и земного миров. Короткий путь занимает меньше времени, но становится более опасным и губительным для героя. Например, в песне «Лорд Грегори» мы встречаем мотив границы в разных его проявлениях, не только в пространственном аспекте (порог), но и во временном (полночь). Героиня-путник находится на распутье, на границе «своего» / «чужого»:

Полночный час угрюм и тих,
Лишь гром гремит порой.
Я у дверей стою твоих –
Лорд Грегори, открой.

Героиня не может вернуться домой, впереди порог чужого дома, позади лес и гроза – враждебные явления, которые могут принести смерть:

Так пусть же у твоих дверей
Гроза убьёт меня.

О небо, смерть мне подари!
Я вечным сном усну.

Здесь мотив пути также сопровождают мотивы сна, как смерти, и неба-верха в отрицательном значении – несущем угрозу и смерть.

Длинный или вечный путь, «особый тип пути <...> бесконечный, безблагодатный путь как образ вечности» [3, с. 352-353]. Это тяжёлый путь, полный лишений и страданий. Чаще всего этот путь совершают в одиночестве. В каждом тексте альбома этот путь воплощает собой либо испытание силы, либо изгнание без возможности вернуться домой. Например, в «Дороге сна»: «Умчаться в вихре по Дороге Сна, <...> А впереди дорога так длинна»; в «Горце»: «Мой горец – парень удалой, <...> Но не вернётся он домой, / Он на изгнание осужден»; в «Воине вереска»: «...провожая в дорогу, / Из которой я никогда не вернусь»; в песне «На север»: «Вечна погоня, вечно над морем лететь нашей вере».

4. Отдельно можно выделить мотив странника, как персонификацию пути. Его можно разделить на:

- одинокого странника, который чаще всего обречён на вечный путь в чужом для него мире. Например, герой в «Горце», который обречён на изгнание или герой в песне «Зима», который уплывает на ладье по реке.

- странника-воина, чей путь проходит в битвах или заканчивается боем, как в песне «На север»:

Нам не до сна, мы дети богов – наша участь известна.
В наших зрачках – острые грани вечного льда,
А на клыках – свежую кровью пахнет вода.

В «Воине вереска»:

Словно раненый зверь, я бесшумно пройду по струне; <...>
Чтоб ты шла по следам моей крови во тьме.

Или в песне «Ольга»:

Древних ратей воин отсталый, <...>
Славных битв и пиров я жду.

- путешественник-гость, который приходит из чужого мира в дом к герою, который может принести дар или забрать что-то дорогое, как, например, в песне «Рапунцель»:

Отдавай, мой гость, мне моё кольцо,
А не хочешь если, совсем возьми. <...>
Отдавай мне душу, мой гость, мою,
А не хочешь если, бери себе.

5. Отдельно также можно выделить переправу в образе животного. В данном случае имеется в виду переправа из одного мира в другой: «...герой, чтобы переправиться в иное царство или обратно, иногда превращается в животное» [4, с. 171]. А также смена героем облика, оборотничество. В песне «Оборотень» герой превращается в животное под покровом ночи, что, как говорилось выше, является пограничным временем. В это время он покидает дом – безопасное место, и уходит в лес, место, несущее угрозу обычным людям:

Ох, встану, выйду, хлопну дверью я –
Тишина вокруг села – опадают звёзды перьями
На следы когтистых лап. <...>
Леса горькая купель, <...>
Вырос – вышел лютый зверь.

В песне также указывается, что герой из «детёныша» становится взрослым зверем: «был волчонок – станет волк». Эта часть пути приобретает значение инициации; «мотив оборотничества связан с переходными обрядами (обряд инициации <...>), санкционирующими перемену состояния человека, что интерпретируется как смерть в одном статусе и рождение в другом» [3, с. 235].

Как видно из представленных анализов, в одном тексте можно найти одновременное появление нескольких мотивов, объединённых в систему общим значением пути. Все они взаимодействуют друг с другом, влияют друг на друга. Заглавие альбома становится своего рода квинтэссенцией представленного комплекса мотивов, отражая главенствующее значение лейтмотива всего цикла: путь, соединяющий два мира, «свой» / «чужой», земной / потусторонний. «Свой» мир включает в себя мотивы дома, дня, света, тогда как «чужой» мир – мир потусторонний, наполнен мотивами сна / смерти, ночи, темноты. Мотив пути, соединяя два мира, вбирает в себя их особенности, представляя перед разными героями-путниками с разных, подчас противоположных сторон.

Литература

1. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе [Текст]: учеб. пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 170 с.
2. Мифологический словарь [Текст] / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. [Текст] / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – 719 с.
4. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – М.: Издательство «Лабиринт», 2000. – 336 с.
5. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования [Текст] / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.

УДК 821.161.1–192:785.161
ББК Ш33(2Рос=Рус)64–45+Щ138.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

М. А. БЕРДНИКОВА

Москва

**«ГЕРОИЧЕСКИЙ» КОНЦЕРТ ГРУППЫ «Ю-ПИТЕР»
«ТРУБИ, ГАВРИИЛ!» КАК ЦИКЛ**

Аннотация. Статья рассматривает концерт группы «Ю-Питер» «Труби, Гавриил!» как цикл. Автор уделяет особое внимание функционированию циклообразующих связей внутри концерта, учитывая особенности видеоряда. В статье подчёркивается необходимость изучения взаимодействия альбомов, из которых взяты рок-песни. Концерт «Труби, Гавриил!» как цикл в соответствии с авторским замыслом создает уникальное представление о герое в целом.

Ключевые слова: русский рок, рок-концерты, рок-музыка, рок-поэзия, видеoinсталляция.

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

**A «HEROIC» CONCERT «BLOW YOUR TRUMPET, GABRIEL!»
BY «U-PITER» BAND AS A LYRICAL CYCLE**

Abstract. The article analyzes a concert «Blow your trumpet, Gabriel!» by a Russian band «U-Piter» as a lyrical cycle. Author reveals a functioning of cycle-forming links in a concert, taking into consideration originality of video installation. The investigation emphasizes the necessity of researching the interaction between rock-albums, from which the performed songs are taken. In accordance with the author's intention the concert «Blow your trumpet, Gabriel!» as a lyrical cycle forms an unique representation of hero.

Key words: Russian rock, rock concerts, rock music, rock poetry, video installation.

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

Литературные традиции и циклизация, визуальность в роке, кинестетическое [4] поведение рок-артиста, воплощение театральности [20], особенности рецепции [12] рок-музыки – всё это не раз становилось предметом исследовательской рефлексии филологов-роковедов. Не стоит забы-

вать, что одной из важнейших форм существования рок-музыки по-прежнему остается рок-концерт, сфера существования которого ещё недостаточно изучена (в отличие от большого количества работ, рассматривающих циклическую природу рок-альбома, выступающего аналогом цикла в лирике [1], [5], [10], [11], [16]).

Ценным нам представляется филологический подход к рок-концерту как к циклу. Впервые о концерте как цикле написала Е. Г. Язвикова [19], сопоставляющая циклообразующие связи в лирике, выделенные И. В. Фоменко, с концертом В. Высоцкого. Исследователь написала о схожем функционировании универсальных циклообразующих связей – заглавия, композиции, пространственно-временного континуума, изотопии, полиметрии в концерте и лирическом цикле, отметив при этом «большую степень самостоятельности текстов внутри концерта <...> за счёт возможности варьирования текстов в процессе выступления» [19, с. 97]. Исследователем были описаны и «возможные» циклообразующие связи – «прозаический комментарий» [19] внутри концерта (автометапаратекст), а также обозначен проблемный вопрос о самостоятельности текстов внутри композиции цикла – ослабевает ли их автономность внутри цикла или же обростает новыми смыслами, не явленными до их включения в цикл. Помимо изучения концерта как цикла, очень продуктивным представляется изучение пространства сцены, расположение и внешний вид музыкантов, взаимодействие музыкантов и зала, как показал Ю. В. Доманский в статье «Рок-поэзия: исполнительский визуальный субтекст» [2].

В нашей статье мы выделим возможные аспекты изучения рок-концерта на примере концерта «Труби, Гавриил!», посвящённого 15-летию группы «Ю-Питер», более подробно остановившись на понимании концерта как цикла, неотъемлемой частью которого будет авторская интерпретация предстоящей программы, название, построение концерта, а также особенности видеоряда (видеосопровождение песен, которое проецируется на экран). Частично затронем пространственно-временной континуум и изотопию. Полиметрию как циклообразующую связь внутри концерта мы рассматривать не будем: для этой темы необходимо подробное сравнение вербального и музыкального субтекстов; вместо этого укажем на рождающееся в ходе концерта взаимодействие музыкальных альбомов, из которых взяты рок-композиции.

Итак, почему праздничный концерт «Ю-Питера» «Труби, Гавриил!», прошедший 22 октября 2016 года в Москве, можно считать циклом? В-первых, об этом говорит авторская интерпретация будущей программы, высказанная В. Бутусовым как до концерта¹, так и во время концерта. «Концерт в “Крокус Сити Холле” 22 октября – такое подведение итогов. <...> Сейчас такое желание и стремление настроить людей на под-

¹ «Мы сейчас готовим опять-таки духоподъёмную и героическую (как сами её называем) концертную программу, куда войдут такие вещи, как “Иван Человек”, “Последний человек на Земле”, “Бесы” (песни из репертуара “Наутилуса Помпилиуса” – “Известия”). Саша Коротич рисует героические комиксы. Проект “DEADушки” делает определённый электронный блок, чтобы придать некоторую отстранённость ряду песен. Мне кажется, такая программа назрела» [9].

вижность, на подвиг, на героическое дело. <...> Человек – это территория, на которой бьются демоны и ангелы. Ангелы – за жизнь человека, демоны – за смерть. <...> Это есть духовная внутренняя “брань” – мы должны встать на сторону ангелов, чтобы они победили демонов» [7]. На самом концерте В. Бутусов также определил вектор зрительского восприятия: «Как вы смогли убедиться по графической заставке на экране, мы сегодня празднуем духоподъемную музыку. Мы сегодня вместе с вами должны воодушевиться и воспарить над городом Москва. Вместе!».

Во-вторых, само название концерта «Труби, Гавриил!» – структурообразующий и смыслообразующий элемент цикла; оно соотносено как с композицией концерта, так и с основной заставкой на экране, где изображены воины света, один из которых напоминает сидящего на коне Георгия Победоносца, разящего змея, а другой – Архангела Михаила, убивающего беса¹. Графически борьба света и тьмы выразилась в контрасте бежево-золотого цвета и цвета бордово-коричневого. Орудия святых, разящих демонов, образовали два золотых луча, соединение которых рождало треугольник и геометрически строго указывало на центр сцены.

В-третьих, и с авторской интерпретацией концерта, и с названием соотносено построение концерта, для которого важны как единство отдельных частей, так и их порядок. Для выделения частей внутри концерта, сопоставимых с микроциклами внутри большого цикла, нужно учитывать 1) состав исполнителей и их возможное представление солистом в автометапаратексте 2) положение/поведение исполнителя на сцене 3) характер задействованных инструментов 4) смысловое единство исполняемых песен. Так, первое отделение (до антракта, второе отделение, соответственно, после него) условно может быть подразделено на сакраментально-вступительную и основную, «героическую» части. После прозвучавшего аудиохора песни «Сёстры печали»² В. Бутусов под аккомпанемент Е. Мечетиной, стоя в центре сцены без музыкального инструмента, исполняет песни «Из реки», «К ангелам», «Прогулки по воде». Единственный луч света, направленный на исполнителя, нетипичное для Бутусова нахождение в центре сценического пространства, сопровождение рояля говорит об особом отношении исполнителя и к песням, открывающим концерт, и к зрителям, когда музыкант один, «как на ладони»: без музыкального инструмента и поддержки «Ю-Питера». Смысловое единство исполняемых песен сакраментально-вступительной части на вербальном уровне определяется христианскими мотивами жертвенности, воспарения к Всевышнему. Примечательно, что песней «Из реки» открывался концерт, в смысловом отношении песню можно интерпретировать как рождение мира, слова, музыки, и в конечном счёте, самого концерта: «Из ветреного облака / Появятся слова / И сказочная музыка / Возникнет на глазах». В графическом плане

¹ В одной из социальных сетей В. Бутусов дал собственное название видеозаставке как «Собор Архистратига Михаила и прочих Небесных Сил Бесплотных».

² «Сёстры печали» звучали в аудиозаписи, в исполнении «Детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга» под управлением Игоря Грибкова.

строки: «Из небыли воздвигнутся / Большие города / Без тени и сомнения / Из медленного льда», – подкреплялись визуальным видеорядом появления сумеречного города, с многоэтажными домами, классицистическими колоннами, ракушками. Среди других особенностей видеоряда этой части – движение камеры ввысь в песне «К ангелам», постепенное стремление к небу, когда зрительно визуально кажется, что сам исполнитель поднимается вверх. Исполнение «Прогулок по воде» на фоне огромного креста вводит тему непростого духовного подвига, отражённого в последующих частях концерта.

Основная, «героическая» часть первого отделения, исполняемая Бутусовым вместе с группой «Ю-Питер», состояла из следующих композиций: «Воздух», «Христос» («Мне снилось, что»), «Люди», «Последний человек на земле», «Бесы», «Золотое пятно», «Иван Человеков», «Колесницегонитель», «Чёрная птица – белые крылья», «Сияемый», «Потоп». Последней в этом отделении оказалась песня «Чёрные птицы», также как и «Сёстры печали», стоящая особняком в целом концерта – лидер «Ю-Питера» исполнял её в одиночестве, в акустическом варианте. На протяжении всей «героической» части первого отделения Бутусов занимал привычное место сбоку, а не в центре, где в концертах других групп располагается фронтмен. Смысловое единство песен определяется за счёт христианских мотивов страдания, воскресения, веры и спасения (наиболее яркие примеры – «Воздух», «Христос», «Сияемый», «Потоп»), раздвоенности человеческой души, борьбы ангелов и демонов – «Чёрная птица – белые крылья»; борьбы с бесами, врагами и злом заклинанием словом, молитвой – «Бесы», «Последний человек на земле»; за счёт собственно героических мотивов, восходящих к античности, проявляющихся в необычной борьбе со смертью («Иван Человеков»), в романтическом расколе с окружающей действительностью и надеждой на его изменение («Люди»). Интересно отметить, что стоическое принятие смерти, как в песнях «Иван Человеков», «Золотое пятно» приводит в итоге к её преодолению; также как и внутренняя борьба словом и молитвой способны победить демонов. Получается, что герой, представленный в этой части концерта – человек не внешнего, пусть и активного действия борьбы¹, но внутреннего, которое может выглядеть как пассивное бездействие². В этой связи отметим такую песню, как «Бесы», в припеве которой поётся³: «Пока я жив, пока я жив / Они не войдут сю-

¹ «Следует подчеркнуть, что “героическая инициатива” (способность к выбору, влекущему за собой смерть) вовсе не обязательно должна иметь активно-боевой характер; она может быть и пассивно-страдательной (герой греческого романа или житий) или сочетать в себе то, и другое на равных правах (“Стойкий принц” Кальдерона)» [15, с. 44].

² Интересным представляется определение типа героя в соответствии с вариантами циклического сюжета, по О. М. Фрейденберг: солярным (активно-боевым) и вегетативным (страдательно-пассивным) [18].

³ Известно, что альбом «Чужая земля» должен был быть назван «Бесы», о чем упоминает В. Бутусов: «Мы планировали назвать пластинку “Бесы”, в связи с тем, что в составе пластинки много песен, связанных с мышами, бесами, змеями. И всё-таки мы не осмелились давать такое название потому, что слишком большая ответственность за таким названием. И чтобы увести слушателя немножко от этой темы, мы назвали пластинку более неопределённо – “Чужая Земля”» [6].

да». Именно неучастие в бесовских делах, молчанье спасают лирического субъекта от бесов. Строки «Пока я жив / они не войдут сюда» налагают определённую ответственность на исполнителя, как считает В. Бутусов¹. Получается, что переживания лирического субъекта песни, автором слов которой был Илья Кормильцев, накладываются на личностную интерпретацию исполнителем. Как показала Е. А. Селезова, в творческом тандеме Кормильцева-Бутусова рождается некий третий образ, «отличный как от лирического субъекта, так и от имиджа исполнителя, но и вобравший многие их черты» [14, с. 162]. За счёт подобного взаимодействия образ исполнителя во многом мифологизируется: исполнитель в ситуации концерта по сути своей становится героем, не пускающим бесов в пространство концертного зала, города, мира.

Второе отделение концерта композиционно разбивается на три части / три микроцикла: 1) обновлённую, «наэлектризованную» программу из репертуара «Наутилуса», «Ю-Питера», Бутусова совместно с «DEADушками», в которой продолжается «героическая тематика» и впервые исполняются песни, ранее не звучавшие со сцены («Матерь богов», «Элизобарра-торр»); 2) ностальгическую, в которой собраны наиболее популярные песни «Наутилуса» и 3) завершающую – выход музыкантов на бис (с песнями «Одинокая птица» и «Звезда по имени Солнце»). Для первой части важна очередная смена положения на сцене В. Бутусова: он находится в центре сцены, держа в руках только бубен – весьма необычный инструмент для исполнителя, создающий в совокупности с «наэлектризованной» аранжировкой в чём-то магически-шаманскую атмосферу. Бутусов стоял в центре и в первом отделении; можно сказать, что подобное его положение на сцене обусловлено исполнением песен разного репертуара в абсолютно новой аранжировке. В совместной с «DEADушками» части исполнена песня, обозначенная в названии концерта – «Труби, Гавриил», в которой есть мотивы, как встречавшиеся ранее (воспарение над городом, забвение, общество как олицетворение зла), так и новые – необходимость пробуждения² от сна. Песни «10 шагов», «Птица Каратель», «Элизобарра-торр», «Матерь богов» снова актуализируют тему борьбы / войны с окружающим миром, неотвратимую победу над демоническим миром; ведь «несмотря ни на что побеждает любовь». Вторая, или «наутилусовская» часть второго отделения, где Бутусов выступает уже совместно с «Ю-Питером» и занимает привычное место справа, в смысловом отношении также объединена со всем концертом, ведь каждый элемент цикла относится к нему как часть к целому. В исполненных песнях из репертуара

¹ «Когда поёшь песню “Бесы”, и в кульминационном моменте нужно кричать на пределе своих возможностей слова: “Пока я жив, они не войдут сюда” – ты начинаешь осознавать, что это заявление. Я беру на себя ответственность. И я иногда в ужасе от того, сколько я всего принял на себя, и должен нести за это ответственность – а я ведь иногда даже не осознавал этого в определённые моменты своей жизни. И теперь нужно всё это осмысливать и отвечать. Потому что рот открыл, сказал, а делать кто будет?» [8].

² В этом отношении концерт тематически коррелирует с прошедшим 08.10.2016 в Санкт-Петербурге концертом-спектаклем В. Бутусова «Пробуждённая радость».

«Наутилуса» можно увидеть общую «героическую» тематику, представленную в очень разных аспектах: это и протест против тоталитарной системы, обыденности («Скованные одной цепью», «Хлоп-хлоп», «Шар цвета хаки», «Люди»), и преодоление смерти через любовь («Я хочу быть с тобой», «Дыхание»), и своеобразное идиллическое затворничество («На берегу»¹), и встреча с потусторонним мистическим миром («Князь тишины»).

Юбилейный рок-концерт как цикл и полисинтетическое образование имеет отсылку и к другим циклам, а именно – рок-альбомам² из репертуара «Наутилуса», «Ю-Питера», к совместному альбому Бутусова с «DEADушками», к альбому группы «Кино». Диалог этих циклов, представленных в контексте концерта, формирует общий пространственно-временной континуум. Сам В. Бутусов в эфире программы «Воздух» «Нашего радио» сказал, что на данном этапе его жизни и творчества он воспринимает всё, что с ним происходит, как одно «общее состояние», «общее пространство»³. Пространственно-временной континуум, как и изотопию, подробно мы рассматривать не будем, но отметим, что в этих областях исследование может пойти по знаковым и частотным лексемам, встречающихся в большинстве песен (дом, город, полет, сон, птица, крылья, небо, тьма, жизнь, смерть, Бог, ангел, бес / дьявол, человек, молитва, любовь, радость, печаль, свобода, глаза, слух, молчание, война, вода, воздух, огонь, сияние). Таким образом, песни, взятые из разных альбомов, приобретают в соответствии с авторским подбором состава концерта подчёркнуто «героический» пафос; в контексте концерта как цикла они становятся «относительно целостным поэтическим высказыванием, со-противопоставленным другим» [17, с. 27].

Не менее важным циклообразующим элементом, чем композиция, становится видеоряд концерта, который с одной стороны, непосредственно связан с исполняемой программой, а с другой стороны – автономен и способен к порождению возможных микроциклов внутри одного цикла. К примеру, **по общности графических персонажей** в визуальный микроцикл могут войти

¹ По моим наблюдениям, В. Бутусов вот уже несколько лет посвящает эту песню любому городу на реке (Москве – 22.10.2016, Твери – 06.05.2014, 18.09.2012, Воронежу – 30.10.2016).

² Из репертуара «Наутилуса» это альбомы: «Невидимка» (1985/1994), «Разлука» (1986/1993), «Князь Тишины» (1988/1994), «Родившийся в эту ночь» (1990/1991), «Чужая земля» (1992/1993), «Титаник» (1994), «Крылья» (1996), «Яблокитай» (1997), «Атлантида» (1997); из «Ю-Питера»: «Имя рек» (2003), «Биографика» (2004), «Гудгора» (2015); совместный альбом Бутусова с «DEADушками» «Элизобарра-торр» (2000); альбом группы «Кино» – Звезда по имени Солнце (1989).

³ «Не надо ничего уже как бы создавать заново. Из того, что нам дано, там уже предостаточно просто того, чтобы посмотреть это всё, разобрать, разложить по полочкам. Потом к человеку приходит мудрость в конце концов на определённом этапе. Вот считается, что годам к 70-ти мужчин посещает состояние мудрости. А мудрость – это уже состояние, близкое к пророчеству. А в пророчестве – там нет понятия ни прошлого, ни будущего, ни настоящего. Поэтому я сейчас таким самоуверенным образом в общем воспринимаю всё, что со мной происходит как одно целое. Для меня нет там “35-ти лет тому назад”, для меня нет того, что скрыто от меня в будущем, для меня есть одно общее состояние, одно общее пространство. Нужно только посмотреть влево или вправо, или вперёд или назад, или вверх...» [3].

«Иван Чоловеков» и «Князь Тишины»), поскольку в обеих песнях появлялся рыжий молодой человек с усами, с серым пиджаком и чёрной водолазкой / или в чёрной шляпе; в двух композициях – «Колесницегонителе» и «Людах» – появляется изображение головы Цезаря в профиль, увенчанной лавровым венком. В микроцикл **по общности мотивов** битвы / войны войдут комиксовый «Последний человек на земле», «Десять шагов», визуально их связывают всеразрушающий / всеочищающий огонь; в микроцикл «нечистой силы», у которой, как у гоголевского «Вия», нет четких границ – «Бесь», «Птица Каратель». Список потенциальных микроциклов может быть продолжен: например, экспликация названия группы «Наутилус Помпилиус» в видеоряде к песням «Дыхание» (на экране подводный мир, моллюски и спиралевидная ракушка), «Прощальное письмо» (появляется «бумажный пароход» с Бутусовым в образе капитана с гитарой, в точности как на обложке альбома «Титаник»), «Из реки» (спиралевидные ракушки), «Люди» (мореплаватели и корабль). Видеоряд дополняет понимание текста песен, однако в некоторых случаях он сильно не соответствует тексту, тем самым ещё более дополняя его, что, в свою очередь, приводит к обособлению видеоряда и появлению микроцикла. Так, в песне «Воздух» главное действующее лицо – вор, который «вышел в окно с красной розой в руке / И по воздуху плавно пошёл», между тем в видеоряде вместо вора появляется Христос с розой. Таким образом, песни «Воздух» и «Христос» становятся взаимосвязаны по общности персонажей (появление Христа). Или другое «нарушение»¹: в видеоряде к песне «Иван Чоловеков» припеву «Я знаю эту женщину: / Одни её зовут – свобода / Другим она – просто судьба / И если для первых – она раба / Вторым она – святая судья / Я знаю эту женщину»² даётся необычная интерпретация. «Эта женщина» – смерть, предстающая в облике Свободы из картины «Свобода, ведущая народ» Эжена Делакруа, или Статуи Свободы в Америке, в виде невесты / супруги, служанки, статуи Фемиды / образе судьи, Моны Лизы, а затем монахини. Смерть также появляется в рисунках, которые держит Иван Чоловеков; это иллюстрации пороков к книге «Корабль дураков» Себастьяна Бранта, выполненные в виде оптических иллюзий черепа венгерским художником Иштваном Оросом. Таким образом, в этой песне образ смерти становится не менее важным, чем жизнь Ивана Чоловекова, привнося дополнительный трагикомический смысл во всё, что было когда-либо создано человечеством.

Подводя итоги, можно утверждать, что для концерта как большого цикла становятся важными заглавие, композиция, изотопия и пространственно-временной континуум. Более подробно остановившись на постро-

¹ Мы более подробно останавливаемся на вышеизложенных примерах. Вместе с тем и другие заслуживают внимания: так, выполненный в виде комиксов «Последний человек на земле» содержит типичные вставки «ту-ту-ту», «та-та», «ба-бах», передающие звук оружия, а в конце видеоряда и вовсе написано «конец».

² Интересно отметить, что фраза «Я знаю эту женщину» из «Ивана Чоловекова» близка словам из песни «Тутанхамон»: «Я знал одну женщину, / Она всегда выходила в окно». Для лирического субъекта в обеих песнях загадочная женщина значит слишком много, её образ мистичен, сопряжён с мотивами смерти и свободы.

нии концерта, мы показали возможные способы его анализа и выделения циклов внутри цикла: 1) по составу исполнителей 2) положению / поведению исполнителя на сцене 3) характеру задействованных инструментов 4) смысловому единству исполняемых песен на вербальном уровне. Единство исполняемых песен, композиция, видеоряд и графическая заставка способствовали 1) отсылке к рок-альбомам исполняемых песен как циклам 2) прояснению «героической» тематики, раскрывающей представление о герое [13] через комплекс мотивов и авторскую интерпретацию. Герой в широком смысле – тот, кто активно или внутренне борется со злом: бог, архангел, человек; тот, кто борется со злом в себе, не принимая участия в делах зла, словом побеждает зло; тот, кто борется со смертью и, принимая её, преодолевает; воюющий герой; романтический герой; человек, прошедший испытание любовью, герой девичьих грёз (Ален Делон); имплицитно это рок-герой Виктор Цой (которому посвящена первая песня концерта «Из реки» и песней которого заканчивался концерт – «Звезда по имени Солнце»). В более широком контексте включение в концерт песен, ставших саундтреком к фильму «Брат» («Чёрные птицы»), «Матерь богов», «Хлоп-хлоп») и «Брат-2» («Прощальное письмо»¹) имплицитно отсылают к «последнему герою» конца XX века – Даниле Багрову. Мы показали, что видеоряд может стать важным циклопорождающим элементом, особенно в тех случаях, где совпадает общность персонажей и мотивов («Воздух» и «Христос»), при этом особого внимания заслуживают песни, с которыми видеоряд совпадает не полностью («Воздух», «Иван Чоловеков» и др.). О бытовании «героического концерта» как цикла говорит включение девяти песен² в концертный тур «Ю-Питера»³, что соответствует идее воспроиз-

¹ Имплицитно «Прощальное письмо» подключает кинотекст фильма «Зеркало для героя» В. Хотиненко, где в кадре «Наутилус Помпилиус» и молодой В. Бутусов со сцены исполняют эту песню.

² Исполняются такие песни, как «Воздух», «Христос», «Люди», «Последний человек на земле», «Бесь», «Золотое пятно», «Иван Чоловеков», «Колесницегонитель», «Потоп».

³ Отдельным пунктом стоит вопрос о бытовании концерта как цикла, его устойчивости и воспроизводимости. Часть песен героической программы, для которой подготовлен новый видеоряд А. Коротича, исполнялась в эфире передачи «Воздух» «Нашего радио» (эфир 29.10.2016); те же песни вошли в концертный тур «Ю-Питера». К бытованию концерта как цикла также относятся повторяющиеся из концерта в концерт особенности вербального субтекста исполняемых песен. Так, в песне «Шар цвета хаки» уже неоднократно строки «Был бы чёрным / да хоть бы самим чёртом» слово «чёрт» меняется на «чёрным», что, как нам представляется, связано с изменением мировоззрения самого исполнителя (то же и в песне «Взгляд с экрана»: фраза «но это ей не дает ни черта» меняется на «ничего»). На протяжении многих лет после распада «Наутилуса» В. Бутусов в песне «Я хочу быть с тобой» последний припев заканчивает строками «В комнате с видом на огни» и добавляет «спасибо» залу, вместо привычного «В комнате с видом на огни / С верою в любовь». Зал же по инерции сам поёт финальную строчку, тем самым актуализируя диалог между привычным «наутилосовским» исполнением и современным «ю-питерским». Особенности вербального субтекста есть и в песнях, редко исполнявшихся или вовсе не исполнявшихся на сцене. Так, в песне «Элиза-барра-торр» – слова «уроды усиленно ищут особенный метр» заменены на «уроды отчаянно ищут особенный метр», новый вариант более экспрессивен и во многом в нём есть элемент оксюморона. Знаковый пример вариативности рок-композиции – в необычном возвращении к

видимости цикла. Безусловно, бытование концерта заслуживает более подробного внимания. Интересным будет изучение концерта на протяжении гастрольного тура той или иной группы, учитывающего географические особенности места выступления; подобное исследование могло бы рассмотреть постоянный и меняющийся состав вербального, музыкального, визуального субтекстов, а также синтез субтекстов в исполнении.

Литература

1. *Доманский Ю. В.* Циклизация в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 99-122.

2. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: исполнительский визуальный субтекст [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2014. – Вып. 15. С. 56-68.

3. Запись радиоэфира группы «Ю-Питер», программа «Воздух» с М. Марголисом. Эфир от 29.10.2016 [Электронный ресурс]: Аудиозапись // «Наше радио»: сайт. – Режим доступа: <http://www.nashe.ru/2016/10/you-piter-3/> (дата обращения: 03.11.2016).

4. *Иванов Д. И.* Синтетическая языковая личность К. Кинчева: специфика кинетического поведения [Текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2016. – Вып. 16. – С. 114-124.

5. *Клюева Н. Н.* Циклообразующие мотивы в альбоме группы «Зимовье Зверей» «Свидетели» [Текст] / Н. Н. Клюева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 7. – С. 156-161.

6. *Курий С.* «Наутилус Помпилиус» – история альбома «Чужая земля» (1991) [Электронный ресурс]: Электронная статья / С. Курий // Кур.С.Ив.ом – познавательный ресурс о культуре, науке и искусстве: сайт. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-альбом-чужая-земл/> (дата обращения: 03.11.2016).

7. *Лаптева Е.* Интервью под колокольный звон [Электронный ресурс]: Текст интервью / Е. Лаптева // Сайт газеты «Комсомольская правда». – Режим доступа: http://www.kp.ru/best/msk/butusov_55/page354008.html (дата обращения: 20.10.2016).

8. *Малич А.* Вячеслав Бутусов без гитары, но с хором восславил женщину 07.10.2016 [Электронный ресурс]: Текст интервью / А. Малич // Фонтанка. Петербургская интернет-газета: сайт. – Режим доступа: <http://calendar.fontanka.ru/articles/4432/print.html> (дата обращения: 03.11.2016).

первоначальной записи песни. Так, на концерте в «Крокусе» в песне «Чёрные птицы» прозвучал ранний вариант одного из куплетов, впоследствии не исполнявшийся: «Нам не нужно твоё царство / Нам не нужно твоё царство / *Твоё царство – яма в земле сырой* / И корона твоя из клёна» (вместо привычного троекратного повторения «нам не нужно твоё царство»). Подобные изменения в вербальном субтексте, безусловно, нуждаются в изучении.

9. *Марголис М.* Вячеслав Бутусов: «Народ – главная сила в иерархии земных ценностей». 07.10.2016 [Электронный ресурс]: Текст интервью / М. Марголис // Сайт «Газеты Известия». – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/636654#ixzz4O5eUpG9p>. (дата обращения: 20.10.2016).

10. *Никитина Е. Э.* Страшные сны «Агаты Кристи»: Ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» [Текст] / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 7. – С. 115-128.

11. *Никитина О. Э.* Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 7. – С. 144-155.

12. *Никитина О. Э.* Почему разбитый Гектор один, или Введение в текстологию заблуждений. [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 23-35.

13. *Пилюте Ю. Э.* Типология культурного героя в русской рок-поэзии [Текст] / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 27-35.

14. *Селезова Е. А.* Альбом «Разлука» (1986) «NAUTILUS ROMPILIUS»: лирический субъект и образ исполнителя [Текст] / Е. А. Селезова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 155-162.

15. *Тамарченко Н. Д.* Герой [Текст] / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. / [Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 43-45.

16. *Толок Е. Б.* Особенности циклизации в альбоме группы «Аукцион» «В Багдаде все спокойно» [Текст] / Е. Б. Толок // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2016. – Вып. 16. – С. 96-102.

17. *Фоменко И. В.* Лирический цикл: Становление жанра, поэтика [Текст] / И. В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – 124 с.

18. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг. – М.: Изд-во «Лабиринт», 1997. – 448 с.

19. *Язвикова Е. Г.* Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: к постановке проблемы [Текст] / Е. Г. Язвикова // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: сборник научных статей / под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, И. Л. Фишгойта. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 91-100.

20. *Ярко А. Н.* К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль театра на Таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль большого театра кукол «Башлачёв. Человек поющий». [Текст] / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 78-85.

УДК 791.43.04
ББК Щ374.3(2)6–7
Код ВАК 24.00.01
ГРНТИ 18.67.07

Я. САДОВСКИ

Краков

«ВЗЛОМЩИК» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ПЕРЕСТРОЕЧНОЙ МОДЕЛИ

Аннотация. Статья посвящена фильму Валерия Огородникова «Взломщик» (1987). Произведение представляет собой особый интерес ввиду того, что его сюжетная линия подчинена функции демонстрации образов рок-культуры. Большой пласт художественного сообщения фильма закодирован способом, смежным с кодировкой свойственной советскому року перестроечного времени. Особенностью фильма Огородникова является факт, что раскодировка его художественного сообщения возможна благодаря квази-документальной съёмке и публицистическому характеру повествования.

Ключевые слова: рок-культура, киноискусство, кинофильмы, эпоха перестройки.

Сведения об авторе: Якуб Садовски, культуролог, доктор исторических и кандидат филологических наук, адъюнкт Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета и Института истории Папского университета Иоанна Павла II в Кракове.

Контакты: Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków; jakub.sadowski@uw.edu.pl; jakub.sadowski@upjp2.edu.pl

J. SADOWSKI

Kraków

«THE BURGLAR» IN CONTEXT OF PERESTROIKA CULTURAL MODEL

Abstract. The article is an analysis of Valery Ogorodnikov's film «The Burglar» (1987). Ogorodnikov's work deserves special attention due to the fact that a storyline of the film is a subject to demonstration function of images of rock culture. Large part of the artistic message in this film is encoded in similar way, which is characteristic for the Soviet rock of Perestroika period. Thus «The Burglar» is not only just a feature film, but has also another layer – quasi-documentary photography and journalistic character of the narrative makes possible decoding of his artistic message.

Key words: Rock culture, cinematography, movies, the era of perestroika.

About the author: Jakub Sadowski – PhD in philology, habilitated doctor in history, professor at the Institute of Eastern Slavonic Studies, Jagiellonian University and at the Institute of History, Pontifical University of John Paul II in Krakow.

Для начала рискнём в очерке, посвящённом самому концу советской эпохи, сослаться на термин, предложенный в своё время для описания древнерусской литературы. Согласно известной концепции Дмитрия Лихачёва, её жанровая система построена иерархическим образом, а некоторые из жанров подчиняют себе и включают в себя другие. В связи с этим фактом – исходя из реалий средневекового феодального общества – учёный придал одним жанрам определение «сюзерены», другим – «вассалы» [4, с. 55–79].

Хотя «феодальная» структура древнерусских литературных жанров давно утрачена, нет оснований для того, чтобы с помощью аналогичной оптики не смотреть на жанровую характеристику и жанровую структуру других эпох, вплоть до современности – тем более что автор концепции сам отмечал склонность жанровой системы к постоянному перераспределению её единиц [4, с. 55–79]². В свой труд Лихачёв включил и исследовательский призыв «изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи» [4, с. 55]. Если же не ограничиваться литературными жанрами, а включать в анализ жанры как можно большего числа дискурсов определённой культуры в определённый период, то – следуя именно призыву Лихачёва – можно прийти к описанию культурных моделей, т. е. относительно стабильных систем сосуществования дискурсов определенной культуры и правил, по которым выстраиваются отношения между ними.

Говоря о культуре России XX века, можно выделить несколько моделей её функционирования в условиях советской государственности, в том числе революционную (1920-е), тоталитарную (1930-е – середина 1950-х), модель оттепели (1956 – начало 1960-х), застоя (середина 1960-х – середина 1980-х), наконец – модель культуры перестроечного времени (середина 1980-х – начало 1990-х). Следует отметить, что если первые три модели достаточно хорошо описаны в научной литературе, то по двум последним литература (именно по культурным, в т. ч. и жанровым системам, а не по отдельным явлениям, авторам, дискурсам, жанрам и процессам) практически отсутствует³.

Под перестроечной культурной моделью мы подразумеваем феномен плюралистической культуры в реалиях монопартийной идеологической советской системы, к тому же – в посттоталитарных общественных условиях. Мы условно придаём ей временные рамки 1986–1990, где откры-

© Садовски Я., 2017

² Именно к современному материалу, в контексте существования пространства интернета и его платформ способных вместить множество жанров, относил этот тезис Игорь Фоменко. «Какие-то уходят на периферию, – говорил он в одной из радиопередач, – какие-то поднимаются вверх. Но это происходит всё время» [3].

³ Исключением является монография Алексея Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» [6], в которой автор – хотя и не ставя себе такой цели – исследуя восприятие доперестроечной и перестроечной общественной реальности уроженцами постсталинского СССР, вплотную подошёл к описанию перестроечной культурной модели.

вающей цезурой служит XXVII съезд КПСС, положивший начало функционированию понятия «гласность» в официальном дискурсе, финальной же – отмена 6-й статьи конституции СССР, закреплявшей за КПСС руководящую роль в государстве (с этим событием совпадает по времени и формальная ликвидация цензуры).

Жанром-сюзереном так понимаемой советской культурной модели второй половины 1980-х является публицистика, причём – публицистика в широком понимании, то есть пространство субъективного, тенденциозного и персуазивного (нацеленного на распространение преподносимой точки зрения) описания, интерпретации и оценки общественной жизни. Отметим, что в этом рабочем определении и «общественная жизнь» понимается очень широко, включая всевозможные компоненты (политические, экономические культурные и многие другие). Используя же формулировку «пространство описания», мы преднамеренно избегаем отождествления публицистики с конкретными жанрами письменного, устного и всякого другого творчества, так как в большинстве её современных дефиниций подчеркивается возможность выполнения её функций сообщениями совершенно разной природы, принадлежащими фактически к любому видовому, родовому и жанровому пространству [ср. например: 8, с. 263–264; 9, с. 29]. Именно поэтому принятая нами оптика взгляда на публицистику не позволит без оговорок отнести её к формулировке «жанр-сюзерен». В рамках же оговорки мы отметим, во-первых, очевидный факт, что понятийный аппарат, относящийся к древнерусской литературе, никоим образом не может быть механически отнесён к культуре других эпох. Во-вторых – в лихачёвском призыве изучать не только жанры, но и механизмы, предопределяющие строение их системы, мы видим оправдание нашего поиска не только сугубо жанровых, но и функциональных «сюзеренов» интересующей нас культурной модели.

Именно как жанр-сюзерен (или же – как его функциональный аналог) публицистика влияет на все коммуникативные пространства, оставляя на них свой отпечаток и диктуя выполнение ими своей же функции. Перераспределение жанров письменного творчества приводит к маргинализации сугубо литературного процесса за счёт роста значения всех тех форм, которые в состоянии принять на себя публицистические функции. Вернее, «публицистизация» художественной литературы складывается ещё к возникновению культуры перестроечного типа [7, с. 209–210], в перестройку же резко вырастает значение всех других потенциальных носителей «публицистичности». Одним из итогов резкого «ускорения истории» – тщательно исследованного Юрчаком общественного ощущения динамики перемен, не присущего до сих пор советскому мироощущению эпохи позднего социализма, – является феноменальный рост значения информационного пространства. Растущий плюрализм СМИ и откат от мифологизированных и ритуализованных схем сказываются на неслыханном росте тиражей печатных изданий, да и на растущем внимании публики к отечественному пространству электронных СМИ. Публицистика наконец-то вновь

востребована в её номинальном, информационном поле (так же, как это происходило в 1920-е годы и в первые годы оттепели).

Происходит «публицистизация» и тех пространств, которые интересны в контексте объекта нашего исследования, – кинофильма «Взломщик» Валерия Огородникова (1987) [1]. Она осуществляется как в области кинематографа, так и рок-музыки. В случае документального кино этот процесс естественен – кинодокумент кажется столь же номинальным пространством публицистики, как и печать. Но вот масштаб публицистичности игрового кино становится одной из опознавательных черт киноэстетики перестроечного времени. Кинематограф активно вырабатывает новый язык, способный освоить публицистические функции в условиях растущего плюрализма аудиовизуальной культуры¹. «Публицистизация» наблюдается и в поэтике текстов рок-песен, причём, стоит отметить, культура рока в большей, чем когда-либо, степени формирует эстетику всей советской песенной культуры.

Естественным образом текущее состояние песенной культуры фиксируется кинематографом; рок-музыка звучит практически во всех социальных драмах на молодёжные и смежные темы. Но в нескольких случаях атрибуты культуры рока перестают выполняться на экране исключительно фоновые, контекстуальные и фокусирующие функции. Так происходит в случае фильмов «Асса» (1987) и «Чёрная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989) Сергея Соловьева, «Игла» (1988) Рашида Нугманова, наконец – в интересующем нас «Взломщике» Огородникова. Рок-культура восходит тут к теме самих кинематографических повествований; происходит полномасштабное слияние эстетики и поэтики рока и игрового кино. Юрий Доманский закрепляет за этим явлением определение «рок-кино» [2].

Среди четырёх перечисленных представителей жанра рок-кино (а вернее – поджанра или кросс-жанра), вышедших на экран в период определённой нами перестроечной культурной модели, «Взломщик» представляет особый интерес как фильм, сюжетная линия которого полностью подчинена функции преподнесения реципиенту образов рок-культуры и помещения их в контекст целого спектра репрезентаций песенной и музыкальной культур, актуальных для второй половины 1980-х, равно как и для субкультур того времени. При этом лента Огородникова являет собой объект возможного анализа как в плане сюжета, эстетики и текстологии, так и в плане семиотики образов.

¹ К этому явлению можно отнести, к примеру, знаки наготы в фильмах данного времени. Обнажённое тело на перестроечном экране не самоцель, а возможность конструировать художественное сообщение с помощью недоступных донные средств и повествовать не только о самой наготе, но и обо всём общественном контексте её восприятия. В этом контексте художественное кино перестройки представляет собой испытательную площадку возможностей накладывать на образы наготы неизвестные донные семиотические функции. Наглядным примером являются тут – кроме иконы перестроечного кинематографа, «Маленькой Веры» (1988) Василия Пичула, – такие ленты, как «Завтра была война» (1987) Юрия Кары, «Гомункулус» (1988) Александра Карпова, «ЧП районного масштаба» (1988) Сергея Снежина, «Город Зеро» (1988) Карена Шахназарова, «Астенический синдром» (1989) Киры Муратовой или «Сто дней до приказа» (1990) Хусейна Эркенова.

Художественной особенностью «Взломщика» является семиозис, возникающий в результате столкновения кинематографических образов, призванных представлять определённые эстетики, ценностные и жизненные позиции героев. Подчинение сюжетной линии эстетической сказывается на специфическом наборе функций главного героя – мальчика Семёна (в которого воплотился Олег Елькомов). Его сюжетная функция поверхностна и наивна (спасение брата от последствий задуманного преступления), зато повествовательная – основополагающая для рецепции фильма. Именно Семён – ученик музыкальной школы и артист детского духового оркестра, а заодно – поклонник рок-музыки, рок-культуры и таланта своего старшего брата – Кости (Константин Кинчев) – является катализатором возникновения визуальных мини-нарративов (выполненных в квази-документальной манере), представляющих различные пространства советской культуры: «казённую» музыкальную культуру, рок-культуру, субкультуру танца «робот» – и свойственные им эстетические (визуальные и звуковые) планы. Именно Семён препровождает зрителя от эстетики к эстетике; реакции же мальчика, его стремления и позиции являются постоянным фокусирующим фактором в повествовании всего фильма. Уже в самом начале мальчик предстаёт перед зрителем в качестве члена детского оркестра – и контекстом восприятия всего киноповествования становится тот факт, что участие Семёна в коллективе не добровольно, продиктовано не его желанием, что классический репертуар ему не по душе – в отличие от рок-музыки, сочиняемой и исполняемой его братом. Резко контрастирует образ настроения героя в момент, когда он, с вялым, грустным, безразличным лицом, одетый в школьную форму, играет на трубе, и когда в будничной одежде, на рок-концерте, живо и с энтузиазмом реагирует на музыку брата и его группы. Перед глазами зрителя возникает целый ряд образов различного музыкального поведения – и именно Семён, его эмоции и его чувствительность позволяют выстроить их иерархию, основным параметром которой является степень спонтанности. Высшее звено этой иерархии – рок, низшее – духовой оркестр и балет (за детской балетной секцией герой наблюдает в том же доме культуры, в котором с концертами выступает Костя). Попадает в эту иерархию и танец «робот» – хотя и субкультурный, для героя всё-таки непривлекательный, окрашенный знаками излишней театральности.

Обращает на себя внимание факт, что на фоне не-развитости (или – прямо-таки – недоразвития) сюжетной линии, роль Кости – там, где она из квази-документальной превращается в сугубо игровую – может представляться довольно плоской, одномерной, гиперболизированной или искусственной, в особенности в столкновении с ролью младшего брата. Упомянутая одномерность и другие качества, кажущиеся недостатками, являют собой элемент коллективного портрета участников культуры рока в фильме, возникающего вследствие проекции эстетики рок-текстов на сценаристское и режиссёрское видение персонажа Кости. Эффект, о котором идёт речь, возникает в ключевой для формирования коллективного портрета момент. Это диалог главных героев, содержащий (на уровне как вербальном, так и визуальном) манифест

«рокерского» бунтарства и свободолюбия. Сцена происходит ночью, в трамвайном парке, вследствие стремления Семёна уговорить Костю покинуть непрерывную тусовку и вернуться домой:

Костя: Ну чего ты за мной ходишь? Ты пойми: я хочу жить так, как я хочу. И никто не вправе, слышишь, никто не вправе помешать мне в этом. Здесь моё место. Это моя жизнь. Мой кайф. И я... И я без этой жизни не могу. Ну не могу. Поэтому буду вот так... жить. Ты же знаешь: меня – да что там меня! Всех нас изменить уже нельзя. Нас можно только... уничтожить. [Крича:] Уничтожить, ты понял?

Семён: Пошли домой.

Костя: Значит так: ты шас идешь домой – хотя не знаю, где твой дом. А мой дом – во! Во! [Ударяет рукой по останкам трамвая]. Смотри, какой хороший. [Беря в руки лом]: У! А вот и ключик! [Начиная долбить по трамваю:] И теперь мы будем его открывать! И окна, и двери. Открывать! Этот мой дом! Открывать!

Семён: Я же люблю тебя.

Костя [долбя в иступлении]: Вот как! Вот как! А теперь мы будем его крыть! ещё раз! ещё ррраз! Ха-ха-ха! Кайф! Самый весёлый дом! В мире дом! Мой дом!

Семён: Костя!

Костя [продолжая долбить]: Заходите все в гости! Приглашаю вас, ха-ха! Вас всех! Рассаживайтесь поудобней. Вот он дом! Вот дом! Вот! [1, звук дорожка]

Этот своеобразный, заключённый в диалогических репликах манифест Кости выступает иллюстрацией ценностных установок далеко не только героя, но и его среды, субкультуры, эстетических единомышленников; он также может быть истолкован и как программа целого поколения независимо мыслящих людей. Тем более, слова Кости и являют собой центральную текстовую репрезентацию самосознания участников рок-культуры в фильме. Эффект плоскости или искусственности поведения персонажа может в этом случае объясняться попыткой автора сценария (Валерия Приёмьхова) перенести на уровень ролевого высказывания элементы эстетики рок-текстов, в особенности – в их перестроечной, строго поляризованной [5, с. 26–33] ипостаси. По сути, в секвенции реплик не просто проглядывает эстетика рок-текста – это, скорее, полноценный рок-текст, транспонированный на ролевое высказывание, сказывающийся на снижении достоверности реплик как элемента реалистического диалога.

В то же время манифест вполне достоверен как часть не реалистического компонента киноповествования, а внутренне-рокового. Обилие и длина концертных сцен, а также их квази-документальный характер перенаправляют внимание реципиента фильма на знаки и тексты рок-культуры, отталкивая событийное пространство фильма на второй план. Конечно же, такой ход чреват усложнением (если не сведением на нет) восприятия фильма теми, кто не обладает компетенцией декодировки текстов культуры советского рока. Но все же, в случае зрителей, обладающих необходимой компетенцией, он подталкивает именно к внутренне-роковому прочтению не-концертных элементов повествования. К ним относится, в частности, как жизненная позиция Кости, так и его манифест в трамвайном

парке. Смысловым фоном для их рецепции служат звучащие в фильме Огородникова тексты рок-песен – прежде всего те, которые на концертах исполняет сам Костя, и в которых обладатель элементарной компетенции в области независимой культуры 1980-х распознаёт творчество Кинчева и «Алисы». Относятся к этому фону и те, которые принадлежат другим рок-поэтам и группам – в фильме безымянным, но зрителями распознаваемым (в фильме показаны фрагменты концертных выступлений «АукцЫона», «Авиа», «Буратино», «Кофе» и «Присутствия»)¹. Таким образом можно сказать, что прочтение как реплик Кости в трамвайном парке, так и его поведения должно выстраиваться в контексте ряда сообщений, которые по принципу «текст в тексте» возникли во «Взломщике» вместе с такими кинчевскими песнями, как «Мы вместе», «Земля», «Воздух» или «Моё поколение». Ибо во всех них возникает схожий лирический субъект – бунтующий, нонконформистский, выступающий против общественных нормативов, призывающий к объединению всех, кто мыслит подобным ему образом. Костя – не только тот, кто говорит брату «я хочу жить так, как я хочу», но и тот, кто в жизни повторяет тезисы лирических субъектов песен Кинчева. Так, фраза «Всех нас изменить уже нельзя. Нас можно только... уничтожить» не только находит подтверждение в эсхатологическом климате большинства попавших в фильм песен «Алисы»², но и перекликается с конкретными фразами некоторыми из них («Языки публичных костров / Лижут лица» («Земля»³)). Когда Костя указывает на останки трамвая, заявляя «мой дом – во!», его реплика опять-таки перекликается с художественным миром «Земли», в которой «живыми» считаются лишь те, кто способен на бунт, согласные же жить по заданным окружающим миром правилам уподобляются «мёртвым». Итак, об окружающей действительности лирический герой заявляет: «Живым – это лишь остановка в пути, / Мёртвым – дом» (в этой фразе, кроме очевидной отсылки к Достоевскому, можно попытаться увидеть и источник выбора трамвая как визуальной метафоры). В выкриках же «Заходите все в гости! Приглашаю вас, ха-ха! Вас всех! Рассаживайтесь поудобней» можно увидеть и ролевой эквивалент

¹ В первую очередь следует упомянуть в этом контексте «Книгу учёта жизни» «АукцЫона», ставшую единственной не-алисовской рок-песней, больший фрагмент которой показан в фильме, и единственной, звуковая дорожка которой смонтирована не только с концертными, но и с неконцертными кадрами, а именно – с занятиями в детской секции балета. В результате такого монтажа балет маркируется как жанр низкий в иерархии спонтанности музыкального поведения; формируется впечатление, что девочки танцуют под звуки песни, в которой только что прозвучали слова «Не хочу и не умею / Быть таким, как все. / Этот вызов я бросаю / Логике вещей», притом занятие по балету предстаёт как раз как пример поведения из разряда «как все».

² Исключением является «У истоков голубой реки» – песня по жанру совершенно иная, чем остальные, попавшие в кадр кинчевские произведения, представляющие собой эсхатологические манифесты бунтарского сознания. В публицистическом пласте «Взломщика» это произведение выполняет роль лирического элемента портрета рок-культуры. В сюжетном же плане становится чем-то наподобие колыбельной песни, исполняемой Костей младшему брату.

³ Цитаты всех песен мы приводим по звуковой дорожке «Взломщика».

такой поэтической фразы, как «если кто-то думает так же, как я, / Мы с ним похожи точь-в-точь. / Мы вместе!» – именно из «Мы вместе».

Поэтому не подлежит сомнению, что большой пласт художественного сообщения всего «Взломщика» закодирован способом, смежным с кодировкой, свойственной советскому року перестроечного времени. Но интересной особенностью фильма Огородникова является тот факт, что путь к раскодировке этого сообщения проложен не то жанровым, не то функциональным «сюзереном» культуры этого времени – публицистикой. Функция «сюзерена» осуществляется с помощью реалистических компонентов киноповествования, оно же во многом выполняется в квази-документальной манере. Не только концертные сцены, но и сцены прослушиваний музыкантов-любителей в доме культуры, занятий детской балетной секции, репетиций детского оркестра и даже кадр с фотографией Сталина в автобусе, в котором путешествует этот оркестр¹, – всё это закрепляет необходимую для публицистики связь с общественной реальностью текущего времени. Эта связь – связь с культурой рока и её эстетикой.

Литература

1. Взломщик [Худ. фильм] / реж. Валерий Огородников. – Ленфильм, 1987.
2. Доманский Ю. В. Рок-кинотекст: русская версия / Ю. В. Доманский // Избранные труды XLIII Международной филологической конференции. – Спб., 2015. – С. 102–118.
3. Интернет и история литературы // Утопия интеграции?: Статьи и материалы проекта «Культурная идентичность европейцев, интеграция и глобализация». – Тверь-Варшава, 2005. – С. 106.
4. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – М., 1979.
5. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998. – С. 5–33.
6. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. – М., 2014.
7. Buhks N. Журналистика или литература? О публицистической тенденции в советской прозе 80-х годов. Cahiers du monde russe et soviétique. Vol. 28. № 2. Avril-Juin 1987. Autour de la presse russe et soviétique. Pp. 209–219.
8. Trznadlowski J. Publicystyka / J. Trznadlowski // Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. – Tom II. – Warszawa, 1985.
9. Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W. Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język / K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman. – Warszawa, 2006.

¹ Эта фотография отсылает к одному из основных перестроечных дискурсов перестроечной публицистики – дискуссии о природе сталинизма, о культе личности, причинах великого террора и массовых репрессий и возвращению общественной памяти имён репрессированных.

УДК 821.161.1–192(Бранимир)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64–8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

Г. В. ШОСТАК

Брест

ЧЕРЕЗ БОГОБОРЧЕСТВО – К БОГОИСКАТЕЛЬСТВУ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА БРАНИМИРА)

Аннотация. Статья посвящена теме богоискательства в поэзии Бранимира. Автор прослеживает эволюцию творчества волгоградского поэта и музыканта во взаимосвязи с изменениями религиозных взглядов, сопоставляет ранние и поздние варианты одних и тех же песен.

Ключевые слова: богоискательство, богоборчество, романсы, бардовские песни, поэтическое творчество, dark reggae, anti reggae, еретический reggae.

Сведения об авторе: Шостак Геннадий Владимирович, кандидат педагогических наук, журналист, обозреватель музыкально-информационного портала «Наш НеФормат».

Контакты: Республика Беларусь, 224000, Брест, ул. Интернациональная, 25; Shostak1964@brest.by, shostak.gennadi@gmail.com.

G. V. SHOSTAK

Brest

THROUGH THEOMACHY TO GOD-SEEKING (A CASE STUDY OF BRANIMIR'S CREATIVE WORK)

Abstract. The article is dedicated to the topic of God-seeking in Branimir's poetry. The author tracks the evolution of the creative work of Branimir, a Volgograd poet and singer, in correlation with the changes in his religious views, juxtaposing early and late variants of the same songs.

Key words: theomachy, God-seeking, romances, bardic songs, poetry, dark reggae, antireggae, eretic reggae.

About the author: Shostak Gennady Vladimirovich, Candidate of Pedagogy, journalist, a reviewer of the musical-information portal «Our NeFormat».

На протяжении последних десятилетий тема взаимоотношений рок-музыки и религии вызывает острые дискуссии среди священнослужителей. Одни демонизируют рок, другие предваряют рок-концерты христианскими проповедями. И если для одних рок-музыка является неоспоримым злом, другие склонны рассматривать её как путь к Богу (см., например, [6]).

Неоднозначно и противоречиво отношение к религии со стороны рок-музыкантов. Истории известно немало примеров создания христианских рок-групп как на постсоветском пространстве, так и в странах Европы, а

также в США. Другие рок-музыканты ориентируются на язычество, третьи проповедуют откровенный сатанизм.

Нам представляется интересным рассмотреть эволюцию творчества молодого автора и исполнителя Бранимира.

Александр Паршиков (таковы его настоящие имя и фамилия)¹ родился 09 мая 1985 года в г. Котово Волгоградской области. Песни пишет с 12 лет. Первоначально выступал как бард, одновременно играл то на гитаре, то на бас-гитаре, то на барабанах в нескольких доморожденных панк-группах. В 2000 году, увлеченный «Калиновым мостом», создал свою первую группу под названием «Солнцеворот».

В 2002 году Александр Паршиков переехал в Волгоград и получил второе имя – Бранимир. Впоследствии объяснял его этимологию: «Имя Бранимир – оно как раз переводится как бранящийся за мир... воюющий за мир...» [2]. С тех пор постоянно проживает в Волгограде, но принципиально позиционирует себя как сталинградский бард: «Сталинград – это бренд, все его помнят. И, в общем-то, я горжусь то, что я сталинградец². Потому что имя у города героическое, история у города тоже героическая. И это ко многому обязывает, обязывает соответствовать, обязывает не ударять в грязь лицом... и памяти павших быть достойным» [5].

В мае 2004 года Бранимир записывает свой дебютный сольный акустический альбом «Искоростень». В феврале 2005-го появляется вторая студийная работа – «Песнь скорби». Обе программы выдержаны в фолк-стилистике. В третьем альбоме «Месть чандала», вышедшем летом того же года, Бранимир уходит от фолковости; в стилистике наметился крен в сторону бард-рока. Знаковой и судьбоносной для певца стала встреча с лидером группы «Церковь детства» Денисом Третьяковым, состоявшаяся в 2005 году. Собственно, она положила начало второму этапу в творчестве автора.

Новый этап характеризуется усилением богоборческих мотивов в творчестве. 2006 год отмечен записью альбома «Песни для мамы и для того, кто у меня её забрал». В 2009 году запись была пересведена и подвергнута ремастерингу, но и в таком виде её качество автора не устроило. В 2008 году в Интернете получили распространение два самописных альбома Бранимира – «Отцвели глаза твои» и «Папа, я к тебе вернусь». Условно они объединялись в дилогию. Сам Бранимир в неопубликованном интервью определял их стилистику с помощью понятий «сатанороманс», «сатанобардовская песня», «анти-реггей», «дарк-реггей», «еретический реггей» [1]. Действительно, многие входившие в альбомы песни давали основание для обвинений их автора в антихристианстве и богоборчестве.

В большинстве песен Бранимира остро ощущается гоголевское начало, суть которого вкратце можно свести к следующему: зло – это не вы-

¹ Биография излагается в неопубликованном интервью, электронную копию которого предоставил автору Бранимир [1].

² Все цитируемые фрагменты приводятся нами в оригинальном виде, даже если интервьюируемый допускает отклонение от правил грамматики, как в данном случае.

думка человека и, более того, не проявление сверхъестественных сил. Оно заложено в высоком божественном замысле.

Третий, последний этап начинается приблизительно в конце 2009 – начале 2010 года и продолжается по сей день. Бранимир больше не исполняет многие свои песни в первоначальном варианте. Впоследствии они будут переработаны и включены в альбомы: в большинстве случаев автор отказался от общенной лексики и смягчил инвективные высказывания, могущие задеть чувства верующих. В этом можно легко убедиться, прослушав поздние альбомы, в частности, «Папа, я вернулся» (2013).

Такой метаморфозе можно дать объяснение.

Историк, писатель и литературовед И. Л. Волгин в одном из своих интервью, ссылаясь на Н. А. Бердяева и Ф. М. Достоевского, рассуждал о богоборчестве как важной ступени на пути к богопознанию: «Атеизм входил в божественный замысел. Он предусмотрен... вера, прошедшая через горнило сомнений, более действенна и более универсальна и более, что ли, личностна и крепка, чем вера, воспринятая в готовом виде. ...горячий атеизм – это тоже ведь религиозное сознание, конечно, тоже форма веры какой-то – атеистической веры, того, что Бога нет» [3].

В 2012 году Бранимир давал оценку предыдущему этапу своей творческой деятельности: «В раннем творчестве – да, были такие богоборческие мотивы, но это богоборчество – оно больше носило, наверное, форму богоискательства. Т.е. это такие закономерные вопросы Богу, просто в такой грубой, дерзкой форме. Сейчас, наверно, я уже меньше таких вопросов себе задаю. На большинство из них уже себе ответил» [5].

Также для третьего периода характерно мышление макси-циклами: альбомы, записанные в разные годы, объединяются Бранимиром в трилогии. Так, «Лили Марлен» (2010), «Вот и нет любви...» (2011) и «За бикс» (2014) составляют трилогию о потерянной любви. В предполагаемую трилогию об Апокалипсисе входят «Песни утопающих. Книга 1-ая» (2012) и «Жить на глубине» (2016). Третья часть макси-цикла пока существует только в проекте.

Рассмотрим, как изменялся подход автора к выразительным средствам под воздействием трансформации, произошедшей в его мировоззрении.

Как уже отмечалось, в 2008 году Бранимиром были записаны альбомы «Отцвели глаза твои» и «Папа, я к тебе вернусь». Сам автор связывал их идейно, тематически и настроенчески. В 2013 году песни второго альбома были переосмыслены, переработаны и перезаписаны. Изменилось и название – «Папа, я вернулся». А ещё три года спустя музыкальную общественность всколыхнула информация о выходе альбома «Жить на глубине», материал которого почти целиком совпадает с альбомом восьмилетней давности «Отцвели глаза твои».

Для характеристики песен Бранимира того периода придумываются самые экзотические понятия: «сатанороманс», «сатанобардовская песня», «dark reggae», «antireggae», «еретический reggae», «гностический шансон». Со многими из них сам автор соглашается. Но предпочитает более простое

определение: «...я настаиваю на термине “рок-бард”, потому что он более-менее соответствует: я один, с гитарой» [4].

Снова обратимся к неопубликованному интервью, в котором Бранимир излагает своё видение сатанизма: «Для меня сатанизм – это не столько религия, сколько «инструкция по выживанию»: смесь макиавеллизма (цель оправдывает любые средства), нищезанятия, цинизма, социал-дарвинизма, прагматизма и субъективного идеализма а ля Беркли» [1]. Под сатанизмом Бранимир также понимает «жизнь на основе одной заповеди: “Делай что хочешь и будь что будет!”»¹.

Бранимир изначально отталкивался от романсовой и бардовской традиций. При этом содержание песен принципиально отличалось безысходностью, беспросветностью, пессимизмом.

Не пари, мой милый гном.
Этот мир идёт на дно
С валуном на тонкой шее, сам крича себе «Аминь».
И придёт тот час, мой гном,
И на небе ледяном
Медным тазом прозвонит звезда полярная.
И тогда, мой милый гном,
Всё заходит ходуном,
Заглотнёт сыра-земля все портсигары-куртка-замшевая-три.
Ребятёшки саранча
В бой пойдут за зипуном,
Перегноем станут царства и цари.
«Гном» (альбом «Папа, я к тебе вернусь»²)

Холодно тебе, малышка.
Вьюга продолжает петь.
Порван одноглазый мишка.
Некому тебя согреть.
Потерпи, малыш, немножко,
Пусть метёт белым-бело.
Скоро Он примчится, вздрёт нас на рожки.
В печке будет всем тепло.
<...>
Холодно тебе, малышка.
Вьюга пляшет болеро.
У тебя под мышкой книжка.
В книжках – сказки про добро
Сказочкам не стоит верить.
Автор – сраное трепло.
Нет чудес, есть гады, изверги и звери.

¹ Данную заповедь сформулировал Алистер Кроули. При этом её первая часть была позаимствована из романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».

² Здесь и далее вербальный субтекст песен цитируется по фонограммам соответствующих альбомов.

В печке будет всем тепло.
<...>
Плач твой никому не нужен.
Хватит выть во всё хамло.
Скоро Он примчится, скоро сгинет стужа.
В печке будет всем тепло.
Сатана примчится. Скоро всё случится.
В печке будет всем тепло.
«Печка» (альбом «Отцвели глаза твои»)

Если стиль reggae изначально даёт установку на позитив, для него характерны такие лексемы, как тепло, солнце, радость, любовь, то у Бранимира наблюдается обратная картина. Его прогноз на будущее не сулит ничего хорошего:

... Чем бы с детства ни пугали,
Чем бы нас ни облагали,
На скрижали мы рыгали,
Богу песен не слагали.
И за это все мы будем
Не в Раю и не в Валгалле,
А на мангале.
«Мангал» (альбом «Отцвели глаза твои»)

На третьем этапе в сознании Бранимира происходит переоценка ценностей. Он задумывает два грандиозных цикла, каждый из трёх альбомов.

Нас интересует вторая часть «апокалиптического» макси-цикла – «Жить на глубине», а также альбом «Папа, я вернулся», ни в одну из трилогий не входящий. Они являются своеобразными «римейками» альбомов «Отцвели глаза твои» и «Папа, я к тебе вернусь». Материал обоих ранних альбомов был критически переосмыслен, заново интерпретирован и переписан с новым мэсиджем и иной расстановкой смысловых акцентов: во-первых, изменилась последовательность расположения композиций. В первом случае Бранимир изъясился «Ёгова», во втором – «Про какашку попадьи». Это две из самых богохульных песен сталинградского барда. В альбом «Жить на глубине» были добавлены стихи «Позабывшие Отца» и «Завет Вийона», в альбом «Папа, я вернулся» – блюз «Ревизор». «Бабка» прежде входила в альбом «Папа, я к тебе вернусь», теперь же была перемещена в альбом «Жить на глубине». Во-вторых, стало заметно меньше обценной лексики, и не только в стихах песен: к примеру, название композиции «Небоёб» было заменено на более нейтральное и безобидное «Крот». В-третьих, если первоначально песни исполнялись под акустическую гитару, то теперь расширился инструментарий, а сами композиции по-новому аранжированы. Наконец, в-четвёртых, изменилась и разнообразилась музыкальная стилистика.

Попробуем проследить, как изменения в вербальном субтексте песен, вносимые автором, отразились на их содержании.

Бранимиру как поэту свойственно пронзительно-трагедийное восприятие детства как подлинной жизни, огонь которой с взрослением угасает и остывает. Эта тема нашла отражение в сатаноромансе «Отцвели глаза твои»¹ и психоделической балладе «Плач, baby».

Вербальный субтекст романа подвергся существенным изменениям:

«Отцвели глаза твои»
(альбом «Отцвели глаза твои»)

Люли-люли, спи, мой рёва.
Засыпай, мой маленький.
Завтра ёбан будешь снова
В жопу хуем вяленьким.
В новый день, как в новый бой
С пушечными залпами...
Отцвели, отцвели,
Отцвели глаза твои.
<...>
Спился хриплый Вини-Пух,
Стала шлюхой Золушка,
Грозный Муромец сидит
Жопою на колышке.
Их за так не отпоют
Пробляди пузатые...
Отцвели, отцвели,
Отцвели глаза твои.
Аты-баты, шли года
По скелетам кукольным.
Помотало, потрясло,
Стало сердце уголем.
Хуй за щёку заложил –
Станешь бодхисатвою...
Отцвели, ой да отцвели,
Отцвели глаза твои.

«Отцвели»
(альбом «Жить на глубине»)

Люли-люли, спи, мой рёва,
Засыпай, мой маленький.
Завтра шудрой будешь снова,
Обрыганским валенком.
В новый день, как в новый бой
С пушечными залпами...
Отцвели, ой да отцвели,
Отцвели глаза твои.
<...>
Спился хриплый Вини-Пух,
Стала шлюхой Золушка.
Грозный Муромец сидит
Жопою на колышке.
Их за так не отпоют
Дьяконы пузатые...
Отцвели, ой да отцвели,
Отцвели глаза твои.
Аты-баты, шли года
По скелетам кукольным.
Помотало, потрясло,
Стало сердце уголем.
Хобот на клык положи –
Станешь бодхисатвою...
Отцвели, ой да отцвели,
Отцвели глаза твои.

Во втором варианте автор преодолевает физиологический натурализм и отказывается от обсценной лексики. Священнослужители в художественной системе Бранимира – по-прежнему принадлежность «негативно маркированного» начала («дьяконы пузатые»).

В балладе «Плачь, baby» поэтический субтекст остаётся неизменным. В первом варианте продолжительность звучания композиции составляет 06 мин. 08 сек., во втором – 08 мин. 59 сек., из которых примерно треть отводится коде. Автор достигает предельной психологизации за счёт использования фонограммы душераздирающего детского плача.

¹ В альбоме «Жить на глубине» Бранимир сократил название до «Отцвели».

В песнях «Гном», «Над могилкою жар-птицыной», «Печка» и многих других содержится грозное предупреждение миру, который вот-вот сам себя уничтожит. Апокалипсис не придёт извне – его создадут люди собственными руками. Так, в «Гноме» мир уподобляется блатному логову, в котором «скотобойни и кичманы», мир без шкуры и лица». И если этот мир сотворён Богом, то

Стоит ли колен пацанских жизнь среди подлян,
Ладанов пахучих да свечей трескучих?..

А протест против заповедей Христа носит скорее нарочито демонстративный характер:

...Жоп господских не лижи,
Хуй на ближних положи
И до самой до межи живи по лжи.

Более убедительно песня звучит во втором варианте, в котором музыкальному субтексту отводится не менее важная роль, чем вербальному.

Во втором варианте «Печки» две последние фразы («Сатана примчится. Скоро всё случится. В печке будет всем тепло») были изъяты автором.

Знаменитый ницшеанский тезис о смерти Бога обыгрывается Бранимиром в песне «Был». Но во втором варианте автор идёт ещё дальше:

«Был»
(альбом «Отцвели глаза твои»)
Умирает старый бог в тишине.
Кружку некому подать – ни души.
Сердцем крепко захворал – допекли
Непослушные его малыши.
На кого оставишь царство своё?
Разьебаев полон дом наплодил.
Сплошь шалавы, шантрапа да ворьё.
Рвёт от запаха их лживых кадил.
<...>
Бездыханный Отче в яме лежит.
Мхом покрылись голубые глаза.
Стая воронов над телом кружит.
Их орава на расправу борза.
Плачет ангел на параше – хлип-хлип.
А вот Он идёт по трупам – топ-топ...
На могиле твоей, Отче, нацарапают RIP
И положат в собесовский гроб.

«Был»
(альбом «Жить на глубине»)
Умирает старый дог в тишине.
Кружку некому подать – ни души.
Сердцем крепко захворал – допекли
Непослушные его малыши.
На кого оставишь царство своё?
Раздолбаев полон дом наплодил.
Сплошь шалавы, шантрапа да ворьё.
Рвёт от запаха их лживых кадил.
<...>
Бездыханный догти в яме лежит.
Мхом покрылись голубые глаза.
Стая воронов над телом кружит.
Их орава на расправу борза.
Плачет ангел в зоопарке – хлип-хлип.
А вот Он идёт по трупам – топ-топ...
На могиле твоей суки нацарапают RIP
И положат в собесовский гроб.

Мир обезбожился, стал настолько бездуховным, что между богом и догом уже нет никакой разницы. И единственное, чего люди достойны – это ад.

В песню «Мангал», стиль которой самим автором определяется как dark reggae или anti-reggae, также вносились изменения:

«Мангал»
(альбом «Отцвели глаза твои»)

Добывает дюк чинарик.
Пальцы мёрзнут в прохорах.
Богоизбранный народец
Мирно дохнет в лагерях.
Генералы посылают
Сельских Ванек на убой.
Их мамани донимают
Бога Господа мольбой.
Дальнобоем провонявшись,
С трассы стопщица гребёт.
Муж приветливо встречает
И сорочку подаёт.
Поп от розовой помады
Моег орган половой...
Ты смеёшься, ты киваешь головой.
<...>
Потирай, стервятник, лапы.
Глянь, какая красота.
Разлагается Расея,
Как зловонный труп Христа.
Сюзерены чешут хрены,
Повинуются рабы.
Две великие проблемы –
Это гимны и гербы.
Эй, начальник! Эй, мангальщик!
Растолкуй да вразуми,
За какой срока мотаем?
За какие пироги?
За какие преступления?
За какие косяки?
Ты смеёшься, сука, всё тебе смешки.

«Мангал»
(альбом «Жить на глубине»)

Добывает дюк чинарик.
Пальцы мёрзнут в прохорах.
Солженицын и камрады
Валят брёвна в лагерях.
Генералы посылают
Сельских Ванек на убой.
Их мамани донимают
Бога Господа мольбой.
Дальнобоем провонявшись,
С трассы стопщица гребёт.
Муж приветливо встречает
И сорочку подаёт.
Поп от розовой помады
Моег орган половой...
Ты смеёшься, ты качаешь головой.
<...>
Потирай, стервятник, лапы.
Глянь, какая красота.
Разлагается Расея,
Pussy лапают Христа.
Сюзерены чешут хрены,
Повинуются рабы.
Две великие проблемы –
Это гимны и гербы.
Эй, начальник! Эй, мангальщик!
Растолкуй да вразуми,
За какой срока мотаем?
За какие пироги?
За какие преступления?
За какие косяки?
Он смеётся, сука, всё ему смешки.

В первом варианте Бранимир говорит о богоизбранности русского народа, во втором – ставит её под сомнение. Строчка «Pussy лапают Христа» намекает на акцию «Панк-молебен», устроенную участниками арт-проекта «Pussy Riot» Надеждой Толоконниковой и Марией Алёхиной в храме Христа Спасителя 03 марта 2012 года.

Своеобразным итогом исканий Бранимира стал альбом «Папа, я вернулся», концепцию которого автор изложил в пресс-релизе: «Это история возвращения к Отцу. Длинная дорога. Сложная, извилистая и до конца не пройденная».

Заглавная песня «Папа, я к тебе вернусь» отражает долгий, нелёгкий путь автора и лирического героя (что в данном случае одно и то же) к От-

цу. По сравнению с первоначальным вариантом музыкальный и поэтический субтексты претерпели некоторые изменения: в частности, автор изменил порядок расположения строф, а также несколько переработал мелодию). Герой песни тяжело переживает трагедию богооставленности:

Ты зачем меня оставил
В этом грязном сапато?
Я со зла всё дно излезил,
Как подводник Жак Кусто.

В последнем куплете реализуется философская идея: все мы на финишной черте вернёмся к Отцу, какие бы поступки в жизни мы ни совершали:

...Сухощавым старикашкой
Молча в Днепр окупнусь
И в смирительной рубашке
Папа, я к тебе вернусь.

Путь к Отцу продолжается...

Изучение творчества Бранимира далеко не исчерпывается темой богоборчества и богоискательства в его поэзии. Серьезного исследовательского внимания заслуживают и такие темы, как «Механизм цитирования в творчестве Бранимира: поэтический и музыкальный субтексты», «“Лиلى Марлен”, “Вот и нет любви...” и “За бикс” как трилогия об утраченной любви», развёрнутый анализ альбомов и отдельных песен.

Литература

1. Бранимир. Неопубликованное интервью [электронная копия].
2. Глаза в глаза. Гость – Бранимир. Ведущая – Анастасия Мурзич [Видеозапись] // Телеканал «ВОТ!» (СПб.). – 23.09.2013. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Icgp5WsvDY> (дата обращения: 15.01.2017).
3. Диалог ума и сердца. Гость – Игорь Волгин. Ведущий – Анатолий Макаров [Аудиозапись] // «Радио России. Культура» – ВГТРК «Культура». – 27.04.2008.
4. Живые. Гость – Бранимир. Ведущий – Семён Чайка [Аудиозапись] // Наше радио. – 18.03.2013. – Режим доступа: <http://www.mp3.cc/m/120476-zhivye-semen-chajka/9712716-branimir-18.09.2013-podfm.ru> (дата обращения: 15.01.2017).
5. Родная речь. Гость – Бранимир. Ведущий – Андрей Бухарин [Аудиозапись] // Наше радио. – 28.06.2012. – Режим доступа: http://mediafaza.ru/mediasongs/branimir_rodnaja-rech-na-nashem-radio-28-06-2012 (дата обращения: 15.01.2017).
6. Хохлова С. Н. Концепт «рок» в современных русских православных СМИ [Текст] / С. Н. Хохлова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. ст. – Екатеринбург – УрГПУ, Тверь: ТвГУ, 2013. – Вып. 14. – С. 69–76.

УДК 821.161.1-192:785.161
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45+Щ138.5+Ш33(2Рос=Рус)4
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

М. Н. КРЫЛОВА

Зерноград

**ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ РЭП-КУЛЬТУРЫ:
АНАЛИЗ ОДНОЙ ПЕСНИ ГРУППЫ «КАСТА»**

Аннотация. В статье проанализирована песня одного из музыкантов рэп-группы «Каста» Владислава Лешкевича (Влади). Песня «Слово о полку Игореве (1187–2012 гг.)» опирается на памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Отмечено существенное сюжетное, содержательное, образное и стилистическое сходство. Основной отличительной особенностью рэп-текста является наличие в нём рифмы, в том числе внутренней. Есть также незначительные отличия на содержательном и образном уровне. Песня группы «Каста» является творческим переложением древнерусского текста, причём Влади удалось поместить текст в новую культурную парадигму и сохранить при этом дух произведения.

Ключевые слова: рэп, рэп-культура, рэп-тексты, рэп-эстетика, древнерусская литература, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Крылова Мария Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин и иностранных языков, Азово-Черноморский инженерный институт ФГБОУ ВО Донской ГАУ.

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

M. N. KRYLOVA

Zernograd

**ANCIENT RUSSIAN LITERATURE
AS A SOURCE FOR THE RAP CULTURE:
ANALYSIS OF A SONG OF THE BAND «KASTA»**

Abstract. The article analyzed the song of one of the musicians of rap- group «Kasta» Vladislav Leshkevich (Vladi). The song «Slovo o polku Iгореve (1187–2012 years)» is based on work of the ancient Russian literature «Slovo o polku Iгореve». Significant plot, informative, imaginative and stylistic similarities are noted. The main feature of rap text is the presence in it rhymes, including internal. There are also minor differences in the content and figurative level. Song of the «Kasta» is a creative transcription of ancient text, moreover Vladi could put the text to a new cultural paradigm while preserving the spirit of the work.

Key words: rap, rap culture, rap lyrics, rap aesthetics, ancient Russian Literature, poetry.

About the author: Krylova Maria Nikolaevna, PhD in Philological Science, Assistant Professor of the Humanitarian Sciences and Foreign Languages Department, Azov-Black Sea Engineering Institute SBEI HO Don State Agrarian University.

Субкультура стала важнейшей составляющей культуры современного общества. По определению Д. И. Иванова, «субкультура – целостная система ценностей, установок, поведенческих и языковых моделей социальной группы» [3, с. 39]. Представители молодёжных субкультур (роке-ры, хиппи, панки, готы, рэперы и др.) сознательно отгораживаются от культуры в общепринятом понимании, для них характерны повышенное внимание к внутренним проблемам, стремление к самопознанию, важны индивидуальность и возможность эпатажа.

В многообразии современных субкультурных элементов рэп занимает особое место. Чёткость ритма, агрессивность музыки, превалирование смысловой, текстовой составляющей над музыкальной, исключительная популярность в молодёжной среде делают рэп востребованным жанром уже несколько десятилетий. Рэп-культура, привнесённая в русскую музыкальную культуру извне, оказалась на удивление актуальной.

Для исследователей литературных текстов рэп-тексты находятся на отдалённой периферии материалов для изучения. Принадлежность к субкультуре делает рэп-композицию изгоем, когда речь идёт о попытках осмысления произведения с позиций формы и содержания. Тем не менее, в российской филологии можно отметить ряд работ, авторы которых пытаются, несмотря на негативное отношение к рэпу в филологической среде, изучать рэп-тексты. О. Н. Колышева рассматривает основные средства речевого воздействия (лексические, стилистические и синтаксические приёмы) в рэп-текстах [5]. Е. В. Фролова обращает внимание на политизированную рэп-культуру и анализирует в ней топосы [7]. Есть и кандидатские исследования (пока немногочисленные), предметом внимания авторов которых становятся какие-либо аспекты рэп-культуры. Так, Т. П. Кожелупенко рассматривает функционирование в рэпе сленга – наиболее характерного для данных текстов лексического средства [4]. Исследователи рок-культуры обычно словно не замечают рэп-текстов, обходят их стороной. Исключение представляет монография «Русская рок-поэзия: текст и контекст» Ю. В. Доманского, в которой неоднократно отмечается связь рок- и рэп-культуры, упоминается обращение к рэпу известных рок-музыкантов [2, с. 58, 196, 212 и др.].

Российская рэп-группа «Каста» возникла в Ростове-на-Дону в 1997 году. Сегодня «Каста» – это объединение четырёх персоналий: Влади, Шым, Хамиль, Змей. В осмыслении рэп-традиции, пришедшей с Запада, члены группы достаточно оригинальны, они смогли привнести в рэп, который исполняют, авторский элемент, наполнить его современным, актуаль-

ным звучанием. Музыканты «Касты» показали, что рэп может быть непошлым, понятным, близким. Их рэп во многом близок рок-культуре приоритетом слова и смысла, высоким напряжением творчества, моральностью.

«Каста» сегодня ушла от уличного рэпа, нашла и совершенствует свой оригинальный стиль. Это одна из немногих групп, которые решились играть с классическим оркестром («Каста» неоднократно выступала с ансамблем Ростовской консерватории). Музыканты черпают вдохновение в классической музыке, в литературе. Побуждает их к творчеству не традиционная тематика дворовых перепалок, а рефлексия, обдумывание происходящего. Каждый из членов «Касты» имеет возможность создания собственных авторских проектов.

В данной статье мы рассмотрим одну из песен группы, созданную Влади [1] – Владиславом Лешкевичем. Это песня «Слово о полку Игореве (1187–2012 гг.)». Справедливости ради отметим, что Владислав Лешкевич – нетипичный рэпер, впрочем, как уже отмечено выше, вся группа «Каста» перестаёт быть типичной рэперской группой, переходит на новый уровень. Для сольных проектов Влади характерна лиричность, снижается уровень агрессии, появляются новые темы, далёкие от подросткового бунтарства. Последние песни Влади даже контрастируют – тематически, идейно, музыкально – с ожидаемой от рэпа музыкальной продукцией. Есть контраст и с предыдущим творчеством «Касты». Одним словом, растёт профессиональное (музыкальное, стихотворное) мастерство, совершенствуются эмоциональная и стилистическая составляющие текстов. Сам Владислав – образованный человек, кандидат экономических наук, да и музыкальное образование, пусть и начальное, у него есть.

Песня «Слово о полку Игореве (1187–2012 гг.)» привлекла наше внимание не случайно. Это произведение выделяется даже на фоне «новой» рэперской музыки, создаваемой Влади. Остаться равнодушным, слушая эту песню, невозможно, ведь перед нами совершенно неожиданно разворачивается пересказ того самого величайшего произведения древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» [6], к которому и отсылает название композиции. Возникает масса вопросов: действительно ли текст соответствует древнерусскому источнику? это простой сокращённый пересказ или авторское переложение? связаны ли тексты стилистически? На эти вопросы мы и пытаемся ответить.

Естественно, песня Влади короче древнерусской поэмы, но короткой песню не назовёшь, в ней 124 строки (в «Слове...», переведённом Д. С. Лихачёвым, – 676). В самом начале находим отличие в трактовке образа древнерусского певца Бояна. Во вступлении «Слова о полку Игореве» есть обращение к Бояну, который воспевал ранее подвиги слишком витиевато, *«растекался мыслю по древу, / серым волком по земле, / сизым орлом под облаками»*. Автор «Слова...» же призывал писать просто, *«по былям нашего времени»*. Влади упускает этот момент, принципиальный для древнерусской литературы. Начало песни выглядит следующим образом:

Воспел баян Русь, струны жили в его руках,
Он пускался, подобно как орёл под облаком,
Воздавая славу князьям и полкам.
На века воспел усобицы, но
В Игорево полку песни не помнятся –
Не выговорил.

Попутно отметим, что если автор древнерусского текста стремился превзойти Бояна простотой своей песни, сделать произведение понятным для современников, то роль Влади по отношению к «Слову о полку Игоре» во многом аналогична, хотя словесно такого стремления рэпер и не заявляет.

Далее мы видим несомненные содержательные параллели. К примеру, в песне Влади так же, как в «Слове...», упоминается солнечное затмение, бывшее плохим предзнаменованием, но не остановившее Игоря: *«Желание отведать Дон Великий / заслонило ему предзнаменование»*. Влади выражает ту же мысль: *«И вопреки знамени злomu – свето-заслону, / Через затмение войско повёл к Дону!»*.

Перед началом битвы князь Игорь ждёт своего брата. Встреча братьев описана Влади практически идентично со «Словом о полку Игоре...». Привлекает внимание использование рэп-исполнителем ключевых фраз и образов «Слова...»: *«Ведь оба мы Святославичи!»*, *«Мои дружины в Курске собраны»*, *«Ищут славы князьям, себе ищут чести»*.

Идентично описаны Влади и следующие ключевые моменты повествования «Слова...». Проведём далее их сопоставление, отобрав наиболее характерные цитаты и выстроив в соответствии с сюжетом:

«Слово о полку Игоре»

«Слово о полку Игоре»
(1187–2012 гг.)»

Путь к месту сражения

Солнце ему тьмою путь заграждало,
ночь стонами грозы птиц пробудила,
свист звериный поднялся...

Ночь грозовая, птиц пробудив,
Стонет свистом зверьевым...

Первое сражение

Русичи великие поля
чевлеными щитами перегородили

Перекрыли русичи щитами поля

Победа в первом сражении

помчали красных девушек половецких,
а с ними золото, и паволоки <...>
Покрывалами, и плащами, и кожухами
стали мосты мостить по болотам

Красивых девок помчали, по золоту
Полотна, стелить мосты по болотам

Прибытие главных сил половцев

Гзак бежит серым волком,
Кончак ему след указывает к Дону
Великому

Во всю прыть по Дону волками мчат
Сквозь мрак Хан Кончак и Хан Гзак

Предчувствие нового сражения

идти дождю стрелами с Дону Велико- Лить дождю стрелами
го!

Перед сражением
половцы идут от Дона Шли орды с Дона и с моря
и от моря

Геройство Всеволода
Ярый тур Всеволод! Буйный Всеволод, бьёшься ты в глуби
Бьёшься ты впереди брани

Жестокость второго сражения
летят стрелы калёные, Сабли гремят колённые и копья харалуж-
гремят сабли о шлемы ные,

Множество погибших
Черна земля под копытами косями Длится битва, телами покрыта земля под
была посеяна копытами

Поражение
на третий день к полудню пали стяги К полудню, на третий, пали Игоря стяги
Игоревы!

Княжеская междоусобица
ибо сказал брат брату: Брату брат сказал, это моё, а то моё же
«Это моё, и то моё же»

Обращение к князьям
Галицкий Осмомысл Ярослав! Галицкий Осмомысл, ты свой престол
Высоко сидишь возвысил
на своём златокованом престоле

Плач Ярославны
Ярославна рано плачет На стене, в Путивле вызывает Ярославна
в Путивле-городе на забрале

Бегство Игоря из плена
А Игорь князь поскакал Игорь понесся горностаем к тростнику
горностаем к тростнику

Преследование князя половцами
То не сороки застрекотали – А по следу с востока Кончак и Гзак ры-
по следу Игоря едут Гзак с Кончаком щут

Решение половцев о пленённом сыне Игоря
Говорит Кончак Гзаку: И сказал Кончак, сокол от нас не денется,
«Если сокол к гнезду летит, Я соколёнка опутаю дочерью красною
То опутаем мы соколенка девицей
красною девицей»

Возвращение князя
Солнце светится на небе, – Солнце светится, девы поют веселее,
а Игорь князь в Русской земле Князь уже в русской земле

Финальные строки
Здравы будьте, князья и дружина, Здравия князьям и дружине!
Борясь за христиан Во имя святынь, бьющимся против наше-
против нашествий поганых! ствий поганых, аминь!
Князьям слава и дружине!
Аминь

Многочисленные содержательные параллели показывают, что несомненной целью рэп-исполнителя было как можно точнее пересказать «Слово о полку Игореве», дать новую жизнь этому величайшему произведению древнерусской литературы, включив его при этом в иную культурную парадигму. При этом источником для Влади стали не пересказы «Слова...» в кратком содержании, которые сейчас несложно найти в интернете, а оригинальный текст в переводе с древнерусского языка на русский. А, возможно, и без перевода. К примеру, Влади использует эпитет «харалужный» («*копья харалужные*») в значении ‘булатный, стальной’, встречающийся в тексте на древнерусском языке и отсутствующий в переводе Д. С. Лихачёва.

Сокращая, Влади убирал отрывки малоинформативные, отступления от основного содержания «Слова...». Ему практически всегда удаётся ухватить главное, содержательно, идейно, и оставить его в тексте. Иногда эти сокращения приводят к некоторым отступлениям от древнерусского текста: к примеру, обращение к князьям, которые должны объединиться и отомстить за Игоря, даны у Влади без указания адресанта, князя Святослава. Однако сказать точно, нарушил Влади при этом строение «Слова...» или просто угадал скрытое (не Святослав, а сам певец обращается к князьям), сказать сложно. Разрушения мысли источника, отступления от его тематики, несоблюдения идейной направленности в песне Влади, по нашему мнению, нет.

В песне Влади можно найти бóльшую склонность к сказочности. Если в «Слове...» клич Дива (древнего славянского языческого бога) слышит Поморье (место реальное), то у Влади это Лукоморье (место сказочное). Если автор слова называет половцев «погаными», то Влади, наряду с этим эпитетом, использует «нечисть», то есть наименованием мифических существ. Однако эта сказочная линия выражена не сильно и не препятствует восприятию текста как исторического повествования.

Наиболее ярким отличием текста рэп-песни Влади от текста «Слова о полку Игореве» является наличие стихотворного оформления. Если древнерусский текст, в соответствии с литературной традицией того времени, рифмы не имеет, то текст Влади является рифмованным, как этого требует рэп-эстетика. Это, как правило, не точная рифма, а лишь созвучия, имитирующие сочинение текста в момент песни. Свойственная рэп-текстам внутренняя рифма, расположенная внутри строки, в песне также присутствует:

В чужой степи, к Дону на подступи,
Игорево войско спит, лучше б им отступить.
Во всю прыть по Дону волками мчат
Сквозь мрак Хан Кончак и Хан Гзак.

Анализ стилистики текста рэп-песни, средств художественной выразительности в нём показывает, что Влади старался не разрушать выразительных особенностей древнерусского текста. Можно обнаружить совершенно одинаковые метафоры, например, в «Слове...»: «*сватов напоили, / а сами полегли за землю Русскую*»; в рэп-песне: «*Сватов напоили, а сами*

полегли не допив». Есть и отличия. Песня включает не все образы, использованные автором «Слова...», например, Влади не прибегает к эпитетам «яр» и «тур», («*Ярый тур Всеволод! / Бьёшься ты впереди*»), хотя при этом использует, как и в «Слове...», эпитет «буйный»: «*Буйный Всеволод, бьёшься ты в глубли брани*». Образ Дива встречается не только в тех же местах повествования, что и в «Слове...», но и в других, к примеру, когда заканчивается рассказ о поражении славянского войска: «*И слетел уже на землю див...*». Чаще всего изменения связаны со строением и звучанием рэп-песни. К примеру, после данной фразы начинается очень красивый, со звучанием скрипки, проигрыш, что многократно усиливает образ.

Итак, Влади вносит в «Слово о полку Игореве» новое стихотворное оформление, наполняет это более понятными нашему современнику образами, языковыми и стилистическими средствами, но сохраняет при этом дух произведения, не уничтожая его преобразованиями. Более того, ставшее рифмованным, положенное на музыку, исполняемое в стилистике рэпа, «Слово...» становится намного более экспрессивным и оказывает яркое эмоциональное воздействие на слушателя. Что важно, воздействие это становится не просто эмоциональным, а художественным, культурным.

Литература

1. Влади [Электронный ресурс] // Объединенная Каста – официальный сайт группы. – Режим доступа: <http://kasta.ru/artist/vlady/> (дата обращения: 24.01.2017).
2. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст]: монография / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada – Изд-во Кулагиной, 2010. – 230 с.
3. Иванов Д. И. Синтетическая языковая личность в рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: ПресСто, 2016. – 384 с.
4. Кожелупенко Т. П. Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп текстах [Текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Т. П. Кожелупенко. – СПб., 2009. – 20 с.
5. Колышева О. Н. Основные средства речевого воздействия в русскоязычных рэп-текстах [Текст] / О. Н. Колышева // Языки. Народы. Культуры: Альманах научных статей. – М.: РУДН, 2014. – С. 26–34.
6. Слово о полку Игореве [Текст] / Пер. Д. С. Лихачёва. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
7. Фролова Е. В. Функционирование топосов в российской политизированной рэп-культуре [Текст] / Е. В. Фролова // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2014. – № 5. – С. 300–308.

УДК 821.111(70)-192
ББК Ш33(7Сое)6-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. В. ТРЕТЬЯКОВ

Екатеринбург

ЛИРИКА АМЕРИКАНСКОГО БЛЮЗА

Аннотация. В статье поднимается вопрос о генезисе блюзовой поэзии, анализируется её жанровая поэтика и делаются следующие выводы: жанровая основа блюзовых текстов – это народная бытовая (негероическая) баллада, распространенная в мировом фольклоре; художественная форма, стилистика данного жанра ассимилировалась в афроамериканской народной лирической песне (преобладание лирического сюжета над событийным), а затем в классическом блюзе – тем не менее, баллада не утратила своего художественного содержания: балладный конфликт «человек и судьба» лежит в основе практически всех блюзовых текстов. В статье также рассматривается проблема преломления фольклорной традиции и национального самосознания американских негров в классическом блюзе как авторской песне афроамериканских сингеров 1920-1940 гг.

Ключевые слова: блюз, поэтические жанры, баллада, экзистенциализм, поэтическое творчество.

Сведения об авторе: Третьяков Артём Вячеславович, кандидат филологических наук, член Союза писателей XXI века, преподаватель ЕАСИ г. Екатеринбурга.

Контакты: 620078, г. Екатеринбург, ул. Красных Партизан, д. 9; e-mail: artist-27-9-82@yandex.ru.

A.V. TRETYAKOV

Ekaterinburg

THE POETRY OF AMERICAN BLUES

Abstract. This study investigated the genesis of blues poetry and specific of blues as a genre. It was found that the basis of the blues lyrics is the genre of unheroic ballad, which narrates about everyday life of ordinary people and which we can see in literature of different countries. The blues ballad mixed the genre with Afro-American folk music, where emotions are more important than the story and then it developed to the classical blues. Nevertheless, the genre of ballad did not lose its characteristic feature such as «the conflict between a man and his fate» which we can see in almost all blues stories. Then in this paper was researched the problem of interpretation of folk songs of Afro-American people as a part of their national identity in the classical blues of 1920-1940's.

Key words: blues, poetic genres, ballad, existentialism, poetry.

About the author: Tretyakov Artyom Vyacheslavovich, PhD of Philological Science.

Лирика американского блюза – её основная заслуга состоит, пожалуй, в том, что для мировой литературы XX века блюз оказался одной из наиболее продуктивных форм жанра народной баллады (балладной песни). Американский классический блюз, который сформировался в 1920-е годы и просуществовал до середины 1940-х², был не только связан со своей фольклорной основой (кантри), но и заявил о себе уже как авторская песня.

Вопрос, разумеется, с бородой: что же такое блюз? Наиболее удачным с художественной точки зрения можно назвать лаконичное определение блюза словом «*скорбец*» (Татьяна Толстая), а как насчёт научного определения? Где следует искать родину блюза – в США или в Африке? Поскольку наши изыски ограничиваются филологическим (а не музыковедческим) анализом, мы будем говорить только о *поэзии* блюза.

Народные баллады можно встретить почти у любого этноса. Как известно, этот жанр формируется в определённый период развития общества: когда эпические образы богатырей в сознании народа постепенно вытесняет образ обыкновенного человека, рядового гражданина (условно назовём этот период «поздним средневековьем») [4; 1, с. 13; 2, с. 517-518]. Так, в мировой литературе появляются первые новеллы, а в мировом фольклоре – народные баллады. Балладный герой уже претендует на свои права (хотя бы на элементарное человеческое отношение к себе), но не может эти права отстаивать, ведь до демократизации общества ещё очень далеко. Отсюда балладный конфликт: человек и всесильная судьба в её повседневных, бытовых проявлениях (верная жена и ревнивый муж, преданный слуга и жестокий хозяин, добрая падчерица и злая мачеха и т.д.). Такой трагедийно-бытовой тип конфликта определяет жанровую структуру народной баллады [3, с. 69]³. По сравнению с более поздней, литературной балладой, фольклорный герой может победить всесильный рок только ценой своей смерти.

Опираясь на сравнительно-исторический подход А. Н. Веселовского и идею «памяти» жанра М. М. Бахтина, я предлагаю проследить генезис поэзии американского классического блюза следующим образом. Жанр

© Третьяков А. В., 2017

² Предполагаемая периодизация американского блюза включает следующие этапы развития: а) традиционный блюз (к. XIX в. – 1920-е гг.), б) классический блюз (1920-40-е гг.) и ритм-н-блюз (1940-50-е гг.) (по материалам сайта <http://ru.wikipedia.org/wiki/Blues#>).

³ Рассматриваемый нами жанр «бытовой» баллады необходимо отличать от народной «героической» баллады. Оба эти жанра объединяет тема злого рока. Однако если первый жанр определяется семейно-бытовым конфликтом, и герои таких произведений – это, как правило, «маленькие люди», то жанровую структуру «героической» баллады определяет героико-эпический конфликт и образ легендарного воина (см., например, английские баллады о Робин Гуде).

фольклорной баллады с характерным для него типом конфликта – это метакультурное явление, которое предполагает сложную историческую эволюцию и, как следствие, большое количество стиливых вариаций. Так, ассимилируясь в афроамериканской народной лирической песне [6, с. 521-522, 527, 533-535]¹, а затем в блюзе, баллада меняет лишь свою стиливую, но не жанровую основу (народная баллада во многом утрачивает характерный для неё событийный сюжет, но сохраняет конфликт, проблематику).

Таким образом, поэзия американского классического блюза роднится со своей жанровой праформой – народной балладой – по всей планете (а не только с африканским континентом)². Однако блюз как авторская песня, созданная на жанровой основе народной баллады – это феномен именно американской культуры (США). Как отмечает российский искусствовед В. Д. Конен, «начиная с середины прошлого [XIX-го] века <...> американские негры проявляли выдающиеся способности и в поэзии, и в драматическом искусстве <...> Материалы, открытые в XX веке, приводят к выводам, что художественное творчество африканцев и американских негров вовсе не одно и то же... искусство, созданное американскими неграми, могло сформироваться только в Новом Свете» [5, с. 59].

Рассмотрим факторы появления такой разновидности лирики: как народная баллада превратилась в поэзию американского блюза? Исключительное положение искусства американских негров определяется тем, что в XX веке эти люди (в размерах целой нации) шагнули прямоком из рабовладельческого средневековья³. Тем самым, «балладное» мировоззрение этих людей перекочевало в современный город, не успев ассимилироваться. В период Великой Депрессии (1929-39 гг.) активное ущемление теперь уже законных прав американских негров стимулировало общее развитие жанра баллады, способствовало его распространению в негритянской среде.

Новые условия жизни этих ещё недавних жителей деревни отразились на концептуальной и жанрово-стилевой трансформации народной баллады. Так, традиционный балладный трагедийно-бытовой тип конфликта, тема всевластия злого рока и пафос безнадежности в авторской лирике городских певцов уже не упорядочивался космосом народного сознания (носитель балладной культуры утратил связь со своими «аграрными» кор-

¹ Автор статьи признателен В. Ф. Писигину за его монографию «Пришествие блюза» (2009-2010), в которой исследователь дал глубокий музыковедческий анализ блюзовой поэтики. В свою очередь, автор надеется, что его работа послужит продолжением исследования В. Писигина и поможет разрешить некоторые вопросы по жанровой поэтике блюзовых текстов.

² См. жанровую доминанту фольклорной «негероической» баллады в мировой литературе: «Декамерон» (1350–53) Дж. Боккаччо (День четвертый, новеллы 1, 5, 8); «Тайный родник, пробившийся из земли» (книга «Рассказы из всех провинций», 1685) Ихара Сайкаку; «Изабелла, или Горшок с базиликом» (1818) Дж. Китса; «Гроза» (1860) А. Н. Островского и др.

³ Почему из всех этносов, которые вплоть до XX века жили средневековым укладом, именно американские негры столь ярко проявили свои музыкальные способности? – этот вопрос лучше задавать музыковедам.

нями). В лирике блюзменов образы хаоса, пустоты и абсурда постепенно стали ключевыми.

Для классического блюза характерна прежде всего идея заброшенности человека в этот мир и бытийная «подсветка» бытового конфликта. Понятие «блюза» предполагает опыт осознания так называемой «вселенской тоски» (чего никогда не знала народная балладная песня), это уже саморефлексия отдельно взятого человека, автора, которая получает онтологический, бытийный уровень.

Однако, в отличие от литературной авторской баллады XX века, блюзовая лирика более прочно держится за свои фольклорные корни:

1. Обстоятельства, с которыми злая судьба сталкивает блюзового персонажа достаточно незаурядны, однако сам по себе герой блюзовых текстов – это, вполне обыкновенный человек, фермер или же сельский житель, который недавно переехал в город или собирается это сделать (Mississippi John Hurt «Avalon Blues»; Charlie Patton «Green River Blues» и др.).

2. Блюз во многом сохраняет балладный акцент на событийном, а не лирическом, эмоциональном (как в народной лирической песне) сюжете (Charlie Patton «Moon goin' down»; Robert Johnson «Cross Road Blues»; Billie Holiday «Billie's blues» и др.). По сравнению с блюзами послевоенного периода (см., например, лирику Тома Уэйтса), блюз классический – это не поэзия уникального внутреннего мира человека, это поэзия ситуации.

3. Авторы активно цитируют друг друга, удачное выражение, связанное с той или иной блюзовой ситуацией, становится устойчивой формулировкой, общим достоянием блюзменов («Lord have mercy!», «I laid down last night», «I woke up this morning», «my rider», «where you stayed last night», «I'm goin' where the Southern cross the Dog» и др.).

4. Нигилизм как специфическая черта традиционной культуры афроамериканских негров. Назовём причины столь необычного культурного феномена. Во-первых, многочисленные расовые предрассудки янки (белых американцев) сформировали у негров представление о том, что чёрный человек изначально и почти всегда воспринимается обществом как дурной, «второсортный» человек. Если этика американского общества (христианский гуманизм), законы этого общества не защищали, а, напротив, ущемляли гражданские права негров, то негры не могли в должной мере следовать этим законам и нормам поведения. Во-вторых, необходимость выживать в тяжелейших условиях сформировала у афроамериканских негров такую черту характера, как прагматизм. При этом, в отличие от янки, негры были лишены возможности быть свободными рабочими, независимыми фермерами, поэтому их прагматизм стал основой для нарушений общественных норм. Судя по текстам афроамериканского фольклора [7, с. 554-568], а также по знаменитой книге Дж. Харриса «Сказки дядюшки Римуса» (1876-1881), трикстер был одним из самых популярных героев в мифологии американских негров. Так, главный персонаж «Сказок дядюшки Римуса» – это братец Кролик, плут, вор и предатель, который не несёт заслуженного (с точки зрения христианской морали) наказания. Не-

случайно, на рубеже XIX–XX вв. в афроамериканском фольклоре появляется герой, похожий на «сказочного» брата Кролика – Стак О’Ли, циничный убийца («the baddest nigger that ever lived») [9], которому всякий раз удаётся избежать правосудия (см. переработку этой легенды: Mississippi John Hurt «Stack O’Lee Blues», а также его «Louis Collins» и др.)¹.

5. Классический блюз «помнит» о своих корнях и через карнавальную поэтику: сексуальную активность и тягу ко всем прочим «низовым» развлечениям – лирический герой противопоставляет страху и близкой смерти (Charlie Patton «Pony Blues»; Johnnie Temple «Lead pencil blues»; Robert Johnson «Dead Shrimp Blues»; W. Dixon & M. Waters «Hoochie coochie man» и др.).

б. Блюзовый персонаж не может победить злой рок (ссылаясь на В. С. Высоцкого, можно сказать, что блюзовому герою «нельзя за флажки»). Отсюда три варианта разрешения конфликта:

а) принятие своего поражения как должного (Nehemiah Curtis «Skip» James «Devil got my woman»; Robert Johnson «Cross Road Blues» и др.); «в блюзе нет выбора: если ты упал в канаву, значит, ты упал в канаву», – гласит поговорка);

б) сопротивление до последней возможности (Tom Delaney «If I lose, let me lose»; «Skip» James «Cypress grove blues» и др.);

в) в редких случаях герой сам становится орудием в руках судьбы, «переходит на её сторону» (Mississippi John Hurt «Pay Day»; John Lee Hooker «Crawlin’ king snake»).

Важно также, что в каждом из трёх вышеперечисленных вариантов разрешения конфликта лирический герой блюзовой лирики не только осознаёт безнадёжность своего положения, но и обретает путем такого осознания некую внутреннюю свободу. Последнее может быть сопоставимо с западноевропейской философией экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, А. Камю и др.), которая утверждает возможность обретения человеком своего «я», а также реализации его глубинного личностного потенциала в кризисной ситуации, которая стимулирует преодоление человеком своих мировоззренческих стереотипов и предоставляет человеку возможность обретения иррациональной свободы [8, с. 1246-1248]. Сохранив свои фольклорные корни, классический блюз с его поэтикой осознания «вселенской тоски» вошёл в историю американской литературы как лирика «низового», «маргинального» экзистенциализма².

Литература

¹ Несмотря на свой «этнический» нигилизм, музыкальная субкультура афроамериканского блюза, а также джаза оказалась чрезвычайно продуктивной для мирового искусства (Л. Армстронг, Ч. «Бёрд» Паркер, «Дизи» Гелеспи, М. Дэвис, Дж. Колтрейн и др.); сегодня почти любая несимфоническая музыка существует с опорой на открытия американской музыки тех лет.

² Термины «элитарный» и «маргинальный» экзистенциализм мы вводим по аналогии с такими терминами, как «учёный» гуманизм и «карнавальный» гуманизм, рефлексированный низовую культуру простонародья (М. М. Бахтин, И. А. Сынкова).

1. *Азбелев С. Н.* Русские исторические песни и баллады [Текст] / С. Н. Азбелев // Исторические песни. Баллады. Сост. С. Н. Азбелев. – М. «Современник», 1986. – 622 с.
2. *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество: учеб. для вузов [Текст] / В. П. Аникин. – М.: Высш. шк., 2004. – 735 с.
3. *Гаспаров М. Л.* Баллада [Текст] / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
4. *Жирмунский В. М.* Английская народная баллада [Текст] / В. М. Жирмунский. – М., 1978.
5. *Конен В. Д.* Пути американской музыки [Текст] / В. Д. Конен – М., 1961.
6. *Писигин В. Ф.* «Пришествие блюза» [Электронный ресурс]: Монография / В. Ф. Писигин – М., 2009. – Т. 1. – Режим доступа: <http://pisigin.ru/books/prishestvie-blyuza-tom1/> (дата обращения 15.01.2017).
7. Сказки народов мира [Текст] / Предисл. Н. И. Никулина. Прим. А. В. Ващенко, Д. А. Ольдерогге, Н. И. Никулина, Б. Н. Путилова. – М.: «Правда», 1987. – 640 с.
8. *Тузова Т. М.* Экзистенциализм [Текст] / Т. М. Тузова // Всемирная энциклопедия: Философия. / Гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – М. «АСТ»; Минск «Харвест», 2001. – 1312 с.
9. Stagger Lee [Электронный ресурс]: Электронная статья. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Stagger_Lee (дата обращения 15.01.2017).

УДК 785.161: 821.161.1-192
ББК Ш318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Д. О. СТУПНИКОВ, Н. А. ДЕМИЧЕВА

Москва

**ПЕСНИ-ПОСВЯЩЕНИЯ ГРУППЕ «КОРОЛЬ И ШУТ»
И МИХАИЛУ ГОРШЕНЁВУ**

Аннотация. Данная подборка включает тексты песен российских рок-музыкантов, адресованных группе «Король и Шут» и её безвременно ушедшему лидеру Михаилу Горшенёву. Охвачены как прижизненные, так и посмертные посвящения, тексты приводятся целиком, преимущественно в авторских вариантах. К каждому из них дана справочная информация.

Ключевые слова: рок-группы, рок-музыка, рок-поэзия, русский рок.

Сведения об авторах: Ступников Денис Олегович, кандидат филологических наук, руководитель тематических разделов «Музыка» и «Кино» мультитипортала KM.RU.

Демичева Наталья Алексеевна, магистрант филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Контакты: 127549, Москва, ул. Пришвина, дом 8, стр. 1; kubovitch@mail.ru, natadem@bk.ru

D. O. STUPNIKOV, N. A. DEMICHEVA

Moscow

**THE LYRICS OF SONGS THAT THEY HAD DEDICATED
TO PUNK ROCK BAND «KOROL I SHUT»
AND THEIR BAND LEADER MIKHAIL GORSHENEV**

Abstract. The article includes the lyrics of songs of different rock bands that they had dedicated to punk rock band «Korol i Shut» and their band leader Mikhail Gorsheniiov who passed away a few years ago. The songs were written as in the artist's life and after his death. All lyrics includes whole text in the author's version and accompanied by background information.

Key words: rock bands, rock music, rock poetry, Russian rock.

About the authors: Stupnikov Denis Olegovitch, PhD of Philological Science, chief editor of the sections Music and Movies at web-zine KM.RU.

Demicheva Natalia Alekseevna, MA student in philology, Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University.

Группа «Король и Шут» стала одной из последних российских рок-команд, сумевших до эпохи интернета завоевать всеобщую популярность без массивной поддержки медиа-структур и влиятельных продюсеров.

В конце 90-х, когда это название оказалось у многих на слуху, ситуация в шоу-бизнесе была уже такова, что пробиться своими силами на самый верх брутальным мужчинам с электрогитарами, казалось, было совершенно невозможно. Неудивительно, что многие коллеги «шутов» испытали настоящий культурный шок, который порою сочетался с недоумением, завистью и даже неприязнью.

Возникший феномен требовал своего осмысления, и рок-музыканты здесь не остались в стороне. В результате лет 10–15 назад «Король и Шут» оказался одним из самых часто упоминаемых в текстах других рок-музыкантов коллективов. По понятным причинам, изначально это происходило чаще в ироническом, негативном или пародийном контексте. Забавно, что здесь неожиданным образом мейнстримовые музыканты солидаризовались с андеграундными (достаточно сравнить «Первый снег» лошёного столичного «Морального Кодекса» и «Антисанитарию» непричёсанного тюменского «Чернозёма»).

Важным оказалось и то, что группа «Король и Шут» изначально делала ставку на театральность, а присущая ей карнавальная стихия подразумевает смену масок, рокировку автора и героя и эксцентрики. Исходя из сказанного, довольно привлекательной казалась идея мифологизировать самих участников «Короля и Шута», чем воспользовалась, например, группа «Тараканы!», сочинившая основанную на реальных событиях песню «Маша – скрипачка из “Король и Шут”». А питерские «Кирпичи» в песне «Let’s Rock!», напротив, подвергли коллег жёсткой демифологизации.

Смерть в 2013 году лидера «Короля и Шута» Михаила Горшенёва породила новую волну песен-посвящений «Королю и Шуту», чаще всего имеющих элегическое звучание. Естественно, эту тему не обошли и бывшие участники группы Андрей Князев и Александр Леонтьев, основавшие проекты «КняZz» и «Северный Флот». Не мог остаться в стороне и младший брат Михаила Горшенёва Алексей, который выпустил в рамках собственной команды «Кукрыниксы» целый альбом «Артист», задуманный как дань памяти покойному.

Примечательно, что смерть Михаила Горшенёва отразилась и в творчестве рок-групп, участники которых были лишь поверхностно знакомы с Михаилом Горшенёвым (или вообще не пересекались). Можно выявить две причины появления такого количества посвящений этому человеку. Во-первых, существует «рок-н-рольное братство», участниками которого болезнь или смерть каждого рок-музыканта воспринимается обострённо. Так, лидер «Ангела НеБес» подчёркивает, что их песня – память конкретному человеку, а не группе «Король и Шут». Во-вторых, группа «Король и Шут» оказала влияние на многих рок-музыкантов, для которых смерть Михаила Горшенёва и окончание существования группы стало концом эпохи. Такое восприятие отразилось в песнях «Герои нашего времени» группы «Anadoga», «Легенда» группы «Седьмое солнце» и др. Интересно, что в 2014 году появилась группа «Кукольный театр», название которой связано с одноимённой песней группы «Король и Шут». Команда посвяти-

ла первый демо-альбом «Закулисье» «Королю и Шуту» и развивает театральную линию этого коллектива в своём творчестве.

На поэтику песен-посвящений Михаилу Горшенёву повлияли такие малые лирические жанры, как плачи и причитания. В этих рок-композициях важную роль играют мотивы боли, слёз и дождя. Частотны также религиозные мотивы: полёт души, попадание на небеса или в рай. С другой стороны, в песенных посвящениях нередко используются различные текстуальные и музыкальные отсылки к композициям группы «Король и Шут», а также к её названию. Интересно также, что многие рок-команды включали в свои композиции фрагменты интервью с Михаилом Горшенёвым (например, песни «Великие и печальные события» группы «Peace Days», «Сквозь гром...» группы «Кладбище Сердец», «Сумасшедший король» группы «Война Эмоций»).

Задача настоящей публикации – охватить как прижизненные, так и посмертные посвящения музыкантам «Короля и Шута», написанные их более-менее известными коллегами. Тексты песен принципиально брались в авторских (или, в крайнем случае – авторизованных) редакциях. Исключение было сделано лишь для текста «Ленинграда» «Меня зовут Шнур», публикуемого по ресурсу «Яндекс Музыка». Каждый из них снабжён аннотацией, в которой указаны создатели песни, альбом, куда она вошла, и обстоятельства её написания. По возможности, мы использовали авторские комментарии к этим композициям, взятые нами непосредственно у авторов или позаимствованные из открытых источников. В последовательности публикации текстов мы старались использовать хронологический принцип, ориентируясь на примерное время их написания, а также даты выхода альбомов, где они звучат. Кроме того, мы попытались отразить в комментариях все известные нам разночтения и варианты текстов.

Надеемся, данная мини-антология послужит подспорьем будущим исследователям творчества «Короля и Шута» – в частности, тем, кто занимается проблемой текстов смерти и реконструкцией биографических мифов. Выражаем сердечную благодарность всем, кто оказал неоценимую помощь в подготовке публикации – Николаю Свириденко, Руслану Орлову (лейбл «Союз Мьюзик»), Анастасии Рогожниковой, а также музыкантам, откликнувшимся на призыв составителей этой подборки предоставить тексты и аннотации. Без вашего деятельного участия данный проект попросту бы не состоялся. Также будем очень признательны всем читателям за указания на ошибки, неточности и те посвящения, которые ускользнули от нашего внимания.

Первый снег («Моральный кодекс»)

Карабас Барабас опрокинул бас,
Дуремар убежал в кусты,
Пикассо и Дали
Были на мели –
Продавали свои холсты.

Короли и шуты
Открывали рты,
Округляли в глазах нули,
А Матисс и Ван Гог
Распивали грог –
Светотени свои плели.

Припев:
Первый луч, первый дождь
По весеннему Арбату ты идёшь.
Первый звук, первый снег –
Эта песня о тебе и обо мне.

Короли и народ
Ели бутерброд,
А он падал всё маслом вниз.
И один генерал
По ТВ сказал,
Что на Марсе не будет виз.
Журналист и актер
Затевали спор
О высоком, о роли муз.
А Битлы и Шекспир
Покоряли мир –
На волынках играли блюз.

Песня московской группы «Моральный кодекс» «Первый снег» впервые издана на сборнике «The Best» (2002). Музыка – Николай Девлет-Кильдеев, слова – Павел Жагун. Вошла также в номерной альбом «Славянские танцы», выпущенный в 2007 году. За основу данной публикации взят текст песни, напечатанный в буклете этого диска. Также включена в сборник лирических песен «Морального кодекса» «Где ты» (2010). В опубликованном там же тексте есть незначительное разночтение с представленным вариантом – «ТВ» вместо «TV» во втором куплете.

Антисанитария («Чернозём»)

Я проснулся первым, новый день с красной строки
Рюмки-шлюмки-крошки в кружке вторяки
Спят вповалку Динка, Дашка, Мишка, Симка и Наташка
Люди, кошки и собаки
Я проснулся первым, хмурый полдень за окном
Мы уснули где упали, весь дом вверх дном
Что не выпито – разлито, всё рассыпано-разбито
Не дойти до двери босиком
Сидя на окне, пишу стишки я,
Кругом немытая Россия
Антисанитария, антисанитария

Где ни глянь, куда ни наступи
Антисанитария, антисанитария
Босиком до двери не дойти

Рядом деловая целый день шумит Москва
Костюмированные люди – бизнесмены, господа
И их ондатровые бабы
В тачках мчат по автостраде
По своим по тёмным по делишкам
И сверкают где-то холлы
От нездешней чистоты
В царстве гляцевых обложек
Пухнут короли-шуты.
За надменными порогами стерильные чертоги
Красивые бандитские гробы
Киснет чёрный снег в январских душах
Чисто в доме, да не чисто в душах –
АНТИСАНИТАРИЯ...

Тюменская группа «Чернозём» представляет собой своеобразную «сборную» сибирского панка. Через её ряды прошли участники команд «Гражданская оборона», «Янка и Великие Октябри», «Инструкция по выживанию», «Родина». Песню «Антисанитария» написал лидер группы Евгений Кокорин. Она содержит развёрнутую метафору лермонтовской «немытой России», спроецированную на современные реалии и помноженную на мифологему панка как «грязного» стиля. «Антисанитария» официально издана лишь в составе живого альбома «Чернозёма» «Паводок. Непонятный праздник» (лейбл «Выггород», 2004), в основу которого лёг концерт в столичном клубе «Форпост» 7 ноября 2003 года. Настоящая публикация осуществлена по буклету этого издания. На фонограмме альбома вторая строка выглядит так: «Рюмки-шлюмки-ложки-крошки в кружке вторяки». В финале фонограммы добавлен предприпев: «Вот моя родимая стихия – пой, моя немытая Россия!». Кроме того, в звучащем варианте начало второго куплета выглядит так: «Мимо деловая целый день гудит Москва».

Меня зовут Шнур («Ленинград»)

Много королей у нас, но мало шутов.
Все кричат: «No dead!» Я говорю: «Fuck off!»
«Мумию» не понять – то ли шут, то ли король,
Сложная досталась «Мумии» роль.
«Би» – это не два, «Би» – это ноль,
«ЧайФ» – это не кайф, а «о, какая боль».
Очень странный стал город «Ленинград» –
Был культурной столицей, а теперь один мат!
Меня зовут Шнур, меня зовут Шнур
Я приду к тебе во снах, топ amoge.

Инвалидами и уродами,
Наркоманами, топ аміе.
«ДДТ» – так раньше назывался дихлофос,
Воняет так давно, что уже болит нос.
«Аквариум» – это там, где змеи и гады,
Всем страшно смотреть, а они только рады.
О, у кого-то опять сердце встало –
Новые люди, что им старых мало.
Лошадью маленькой быть очень сложно,
Я не пробовал, но говорят возможно.
Меня зовут Шнур, меня зовут Шнур
Я приду к тебе во снах, топ амоге.
Инвалидами и уродами,
Наркоманами, топ аміе.
«Машина времени» застряла в своем времени
И им не избавиться от этого бремени.
«Танцы минус» или танцы плюс –
Я не люблю ни нытье, ни блюз.
До этого рэп была полная хуйня,
Но теперь за дело принялся я.
Песня кончается, и скоро финиш –
Я воткнул так, что хуй вынешь.
Меня зовут Шнур, меня зовут Шнур
Я приду к тебе во снах, топ амоге.
Инвалидами и уродами,
Наркоманами, топ аміе.

Слова и музыка лидера «Ленинграда» Сергея «Шнура» Шнурова. Вошла в «ленинградский» альбом 2003 года «Для миллионов». Название пластинки отсылает к мейнстримовому року, который музыканты пародируют в песнях «Май» (Гарик Сукачев), «Пролежни» («The Prodigy») и др. В тексте песни «Меня зовут Шнур» упоминаются и цитируются «Аквариум», «Машина времени», «ДДТ», «ЧайФ», «Сплин», «Би-2», «Танцы минус», Найк Борзов, а припев представляет собой вариацию на тему хита «Мумий Тролля» «Это по любви». «Королю и Шуту» отведена почётная роль быть неким мериллом подлинности для перечисляемых групп (самому Шнурову, кажется, ближе позиция шута). Текст печатается по ресурсу «Яндекс Музыка».

Let's Rock! («Кирпичи»)

Ye-yeah! Oh, yeah!

Меня подводят к сцене,
И микрофон дают.
Потом несут в гримерку,
И на живот кладут.

Припев:
Ведь я играю честный панк.
Скажите где дорога в банк?

Искусственное дыханье
Моих друзей конёк.
Ведь это вам не попс, бля,
А хэви-метал рок!

Припев:
Скажите где дорога в банк?
Ведь я играю честный панк.

Ведь я играю честный панк.
Скажите где дорога в банк?
Хой!
Let s rock! (x3)

Горшок!
Князь.

Let s rock! (x3)

Горшок!
Князь.

Припев: (x2)
Ведь я играю честный панк.
Скажите где дорога в банк?

Наряду с «Королём и Шутом», «Кирпичи» относятся к так называемой «новой волне питерского рока» (термин предположительно принадлежит продюсеру одноимённой серии музыкальных сборников Александру «Рикошету» Аксенову). Песня «Let's Rock!» вошла в одноимённый альбом группы, вышедший в 2004 году. Автор текста – лидер команды Василий Васин (Васильев), а музыка представляет собой коллективное творчество «Кирпичей». Для настоящей публикации Васин взял текст с одного из интернет-сайтов и, внося в него незначительные изменения, выслал нам и сопроводил комментарием: «Это глубоко шуточное, юмористическое произведение с лёгким подколлом в сторону дорогих коллег». После смерти Михаила Горшенёва «Кирпичи» активно продолжают исполнять песню на своих концертах. На выступлении группы 14 августа 2016 года в московском клубе «16 тонн» Василий Васин снабдил этот номер репликой о том, что Андрей Князев обижался на такие вещи больше, чем Михаил Горшенёв. В данном нам летом 2004 года интервью Андрей Князев так среагировал на информацию о песне «Кирпичей»: «Самое худшее, что я могу об этом подумать: “Кирпичи” нам завидуют. У людей, имеющих отношение к

творчеству, эта черта развита весьма сильно. И на нашей сцене я знаю немало завистников “Короля и Шута”. С другой стороны, если они нас пытаются в чём-то подколоть – это их личное право. Могу сказать, что с нами “Кирпичи” лично практически не знакомы. Конечно, мы как-то пересекались в начале 90-х, но лично я ни с кем из них прямого контакта не имел. Поэтому они не могут знать, что мною движет в творчестве. Во-первых, я не стучу себя в грудь и не кричу, что я – панк. Так что в этом контексте моё имя они включили абсолютно зря. Во-вторых, если таким образом они пытаются подстебнуть Горшка, то я даже затрудняюсь сказать, в чём Горшок провинился. Если это тривиальная карикатура на “КиШ” – то ради Бога, мы сами делаем на себя карикатуру. Раз это людей забавляет, то пусть они веселятся». Чуть позже Князев нам сообщил, что песню послушал, и она ему понравилась. Михаил Горшенёв в том же интервью ответил на наш вопрос более лаконично: «К чему он про панк-то говорит?! Мне не обидно, мне по фигу. Человек не знает, что мы делаем в гримёрке и, тем не менее, так уверенно про это поёт».

Чучело («Кукрыниксы»)

Летом по газетам, анкетам
Я налистал чудо себе с большим приветом
И на тот телефон я не смотрю как на другие
Он мне светом, цветом
Голос твой озарил, ты для меня стала вином, а я букетом
Расцветаю и жду, когда смогу увидеть ту

Припев:
Что разбивала мне сердце и мучила
И всё оттягивала встречу со мной
А я всё лето тобою накрученный
Не понимал, как теряю покой

Слышу, но не вижу
Мне до тебя не дотянуться
Стану ближе, пониже, не обижу ничем,
Но всё в ответ ты мне твердила: «Сети рвутся»
И что скорость во вред, и твой секрет выльется в свет
И вот сегодня я, скользя на мосту, держа букет, увидел ту

Припев:
Что разбивала мне сердце и мучила
И всё оттягивала встречу со мной
А я всё лето тобою накрученный
Не понимал, как теряю покой

Припев:
Зачем ты, чучело, всё меня мучила

И всё оттягивала встречу со мной
А я всё лето и зиму накрученный
Никак не думал, что ты с рожей такой

И теперь не стану в этом верить никаким анкетам...

Основателем группы «Кукрыниксы» является младший брат Михаила Горшенёва Алексей Горшенёв. Он же написал текст «Чучела», а автором музыки выступил бывший гитарист коллектива Дмитрий Гусев. Текст в авторской редакции любезно предоставлен нам Алексеем Горшенёвым, который пояснил: «Песня “Чучело” из альбома “Столкновение” (2004 года) является шуточным посвящением группе “Король и Шут”. Текст песни основан на реальном событии, произошедшем с одним из музыкантов группы “Кукрыниксы”. Поскольку композиция не похожа на обычное творчество “Кукрыниксов” того времени, и выпадает из концепции альбома, я просто скопировал манеру исполнения панк-рока группой “Король и Шут”, а во время живого исполнения этой песни на концертах, передавал привет “КиШ”. Эта песня – не посвящение брату и никогда ею не была». В трек-листе альбома «Столкновения» напротив названия «Чучела» в скобках помечено: «Привет КиШ». В конце композиции слышны эмоциональные выкрики «Зачем ты, сука, меня мучила?! Панки, хой! Сволочь!». Фраза «Панки, хой!» является традиционным кличем панков и любима участниками «Короля и Шута». В самом конце на затухающих аккордах «Чучела» кто-то из участников «Кукрыниксов» глумливым голосом произносит слова: «Щуплый старичок в домашнем бешмете ведёт за рога буйволенька». Эти строки из послесловия П. Павленко к тому «Избранные стихи» дагестанского поэта Сулеймана Стальского (М.: Советский писатель, 1939) ранее использовала группа «Коммунизм» (проект создателя «Гражданской обороны» Егора Летова) в треке «Предисловие» из альбома 1988 года «Сулейман Стальский»¹. Таким образом, «Кукрыниксы» набрасывают в «Чучеле» ироничный собирательный образ русского панка.

Маша, скрипачка из Король и Шут («Тараканы!»)

Каждый раз, когда я её встречаю
она улыбается мне
Каждый раз от смущения теряюсь
забывая, с кем я и где
Её парень – грозный директор
но даже если бы она была одна
Нет шансов, мне не достичь успеха
К тому же, слишком далеко живёт она

Пр.
Маша, скрипачка из Король и Шут
Я стану твоим смычком, твоей электроскрипкой

¹ См. об этом подробнее [2]

Маша, скрипачка из Король и Шут
Слышишь, тебя уже зовут

Она снова на полгода в тур, а я остаюсь в Москве
Вампиры, ведьмы, вурдалаки – никто не страшен мне
Я буду ждать, и в «Олимпийский» на саундчек приду
И всё, что спеть не смог, я ей в прозе расскажу

Песня вошла в альбом «Тараканов!» «Ракеты из России» (2004). Публикуется по буклету первого CD-издания. Написана лидером коллектива Дмитрием «Сидом» Спириным в соавторстве с бас-гитаристом Алексеем Соловьёвым. Песня представляет собой мистификацию, уводящую неподготовленного слушателя по заведомо ложному следу. Поначалу её можно принять за признание Спирина в любви к скрипачке «Короля и Шута» Марии Нефёдовой. Строки «её парень грозный директор» легко соотнести с администратором «Короля и Шута» Александром Гордеевым, с которым Нефёдова жила в гражданском браке. Но подлинную подоплёку песни Спирин раскрыл на одном из своих акустических концертов в 2011 году. На самом деле, «Маша, скрипачка из Король и Шут» была написана от лица директора группы «Тараканы!» Ильи Островского. «Директор группы влюбился в Марию Нефёдову, которая по совместительству была скрипачкой группы “Король и Шут”. Жили они в разных городах. По каким-то внутренним причинам не мог ей сказать об этом лично. Созрел у него сложно закрученный план. Пришёл в гости к Сиду, сказал про любовь к Марии Нефёдовой. “Дима, ты же пишешь тексты песен для “Тараканов!” Сочини такую, в которой лирический герой вздыхает о любви к Марии Нефёдовой. Но так чтобы было не понятно, кто этот лирический герой. Песня будет записана, будет звучать на концертах, раскрутим. Музыканты из Петербурга, из “Король и Шут” и Мария услышат песню. Маша будет задаваться вопросом “Кто же этот лирический герой?” Пушу слушок в музыкальной среде, что песня о моей любви к Марии Нефёдовой”. “Напишу”. Так родилась песня “Маша – скрипачка из Король и шут”. План начал осуществляться, как предсказал Илья Островский. Мария узнала об этом. В один прекрасный день Илья прыгнул в своей оранжевый Porsche Cayan и за два с половиной часа домчался до Петербурга к Маше. На тот момент он уже знал адрес, по которому она жила. Встречает его на пороге вся такая красивая Мария Нефёдова. Весь такой влюблённый Илья Островский рассказывает ей историю от начала и до конца. В ответ Маша говорит: “Польщена таким количеством внимания. Но, Илья, ты опоздал. Мне сделал предложение успешный продюсер из штатов, две недели назад подали документы. Совсем скоро улетаю на ПМЖ в Сан-Франциско”. Дима Сид сказал, что Маша Нефёдова, которая уже совсем не Нефёдова, добавила его в друзья на Facebook. Пишет, что у неё всё хорошо, и с удовольствием вспоминает песню и связанную с ней историю» [3].

ROCK-N-ROLL («Алиса»)

Не помню точно, но кто-то сказал, будто rock-n-roll – это он.
В комплексах рождается спесь, не больше того.
Я помню время, когда всякой струне не давалось шанса на звон,
И каждый звук мечтал умереть за естество.
Нас было мало, Макар был прав – в битвах крепла горечь потерь.
Рок тогда граничил с тюрьмой, но ждал перемен.
По ритму Майка, по аккордам Б.Г. я приоткрывал эту дверь
И как Цой, раскачивал ночь пульсацией вен.
Мы движемся по струнам сердец,
Считая ночи, днем.
Нас мало, но пока мы в пути
В нас горит открытым огнём
Rock-n-roll.

Мы были вместе по законам войны, – каждый на своем рубеже,
Мы меняли правду на боль, – так было легче дышать.
Когда один из нас срывался в пике на очередном вираже,
Мы просили не голосить и не провожать.
Огнём СашБаша не насытилась жизнь, по Чуме тоскует металл,
Пульс Крупы – «Я остаюсь» не изменить.
Ори им Гарик, болью выплесни «Плач»,

как Ревякин сердцем сказал:

«Когда задуют наши костры, вас станет знобить».

Шевчук, Шахрин, Борзыкин, Ник Rock-n-roll,

Шклярский, Ай-яй-яй, Рикошет,

Летов, Григорян, Чистяков, Свин, Парашук.

Васильев, Фёдоров, Самойловы, Чиж,

Скляр, Бутусов, Янка, Паштет,

Князь, Галанин, Чача, Горшок, Чёрт да Паук.

Конечно, это явно не все, в перечне достойных имён,

Кто сумел наполнить сердца болью струны.

Не помню точно, но кто-то сказал, будто rock-n-roll – это он

И я решил поставить вопрос: – а кто тогда мы?

Автор песни Константин Кинчев не раз говорил в интервью о своей любви к творчеству «Короля и Шута». У обеих групп был общий директор – Вячеслав Батогов. «ROCK-N-ROLL» вошёл в качестве бонус-трека в подарочное издание альбома «Алисы» «Стать Севера» (2007). Публикуется по буклету этого издания. На официальном сайте «Алисы» alisa.net размещен идентичный текст, снабженный датировкой: 28.08.2005, Саба. «ROCK-N-ROLL» представляет собой полемический ответ на песню группы «ДДТ» «Мама, это рок-н-ролл», где есть фраза «а рок – это я». Наряду с другими именитыми рок-музыкантами, Юрий Шевчук тоже принял участие в записи песни ««ROCK-N-ROLL», но позже попросил Кинчева стереть свои партии. Участники «Короля и Шута» Михаил Горшенёв и Андрей Князев исполняют вместе первую строчку предпоследней строфы, а также упоминаются в тексте песни. На официальном сайте «Алисы» опубликованы забавные фра-

зы, произнесённые в процессе записи песни приглашёнными гостями. Приводим здесь фрагменты, относящиеся к «Королю и Шуту». «Горшок Князю, после “прописки” своего трека: “Кто на кого ложиться будет?”... Горшок: “Чё-то я как-то странно спел, от смущения, наверное”... Кинчев: “Ты дай этого своего “мяса””! Горшок: “А-а-а-а! “рок-Кобзона” что ли?” (далее спел в стиле “рок-Кобзон”)... Горшок Кинчеву, читая текст: “Кость, ты специально мне этот куплет выделил? :) У меня с шипящими никак, а тут Шевчук, Шклярский, РикоШет, Шумов, Чистяков, ПараЩук...” Князь, прослушав песню: “А кто такой князь Галанин?”». Песня «ROCK-N-ROLL» впервые была сыграна в начале марта 2006 года на акустическом концерте в честь 20-летия группы «Ва-Банкъ» во МХАТе. С «Ва-Банком» её исполнили Константин Кинчев, Гарик Сукачёв и Глеб Самойлов. В этой версии она издавалась на компиляции «Алисы» «Rock'N'Roll – Это...» (2006) и на двойном концертнике CD «Ва-Банка» «20-я зима без электричества» (2007). В последнем издании текст в буклете отличается альтернативной пунктуацией и иным вариантом фразы «Огнём СашБаша не насытилась жизнь» («Огнём СашБаша не насытит жизнь»). По-иному выглядят и первые две строки «перечня достойных имён»: «Шахрин, Борзыкин, Летов, Ник Rock-n-roll, Шклярский, Ай-яй-яй, Рикошет, Шумов, Григорян, Чистяков, Свин, Парашук» (все приведённые разночтения зафиксированы и на фонограмме). На некоторых концертах Кинчев, используя этот вариант, заменял в конце данной строфы Паука на Шевчука.

Стрелы («Северный Флот»)

Скрытый под масками солнца сын,
Кончилась сказка, и ты – один
Тебе стало
Просто
Так много лет

Чувствуешь дерево кожей рук?
Вот она – дверь, замыкает круг
Между жизнью
И не жизнью твоей
На земле

Дело не доделано,
Кровь не остыла ещё,
И тело
Не свернули в бараний рог
Знаю, за тебя всё измерили,
Ты не уверен,
Но стрелы
Выгоняют зверей из берлог

Ноги не помнят, куда идти,
Руки не знают, кого спасти,
Этот город станет летним дождём
В тёплые шорохи наших снов
Ты ушёл, гордый король шутов,
Только знай, что мы все – здесь,
И мы все
Тебя ждём.

Одна из первых песен, посвящённых памяти Михаила Горшенёва. Текст написан гитаристом «Короля и Шута» Александром Леонтьевым летом 2013 года ещё до образования им группы «Северный Флот», в первый альбом которой «Всё внутри» (2014) впоследствии вошла. Музыку Леонтьев сочинил ещё во времена своего участия в группе «Кукрыниксы». Текст публикуется по авторской редакции, любезно предоставленной нам Александром Леонтьевым. Он же подробно рассказал об обстоятельствах создания текста: «Поскольку песня посвящена Михе, я использовал образ сына солнца, скрытого под масками, потому как любимая Михина концертная причёска – иглы, напоминала солнце, каким его рисуют детские художники. Носимые им маски – тоже не секрет для близких людей, Миха был совсем не такой, каким его видели на сцене, на страницах журналов, во время интервью и так далее. Он был достаточно скромным и добрым парнем, который играл то демонического злодея, то дурашливого гоблина. На самом деле он ещё с юности был увлечён историей Сиды и Нэнси, и часто, как само собой разумеющееся, говорил, что долго жить не будет, поэтому, когда ему стало слишком много лет, он ушёл. Припев, по сути, отражает наше состояние в то тёмное время, когда мы остались без ярла, как он сам себя последние годы называл. Множество людей, измеривших всё за нас, галдели на форумах, в соцсетях, что нам без Михи конец, и ничего путного сделать мы не сможем, никто не принимал нас всерьёз, нас списали со счетов. Всё, что мы могли – выпустить стрелы, образ выбран потому, что стрелу обратно не вернуть, спугнув ею зверя, ты вступаешь в бой, обратной дороги нет. Зверь этот – одновременно и наши недоброжелатели, и наши собственные страхи, что ничего не получится, наша неуверенность в завтрашнем дне. В первые дни и недели нас захлестнула беспомощность, и мы действительно, пребывая в глубочайшей депрессии, не знали, что делать, временами лил дождь, почти все эти дни; я тогда, бесцельно шатаясь по интернету, поразился, как много людей писало, что Миха приходит к ним во сне, говорит с ними, их были сотни, тысячи, этих людей. И я написал о снах». На фонограмме альбома «Всё внутри» звучит несколько иной вариант третьей строки припева: «Не согнули в бараний рог».

Танцуй, Король! («Северный Флот»)

Тень на стене
Пляшет за тобой

Всегда,
Даже когда ты спишь.
Злоба и любовь,
Прошлое и новь
Дыши, дыши...

Снова на самый край
И играй, играй
Всем в этом зале
Свет свой
И Тень
Ты отдай, отдай

Страны, города,
Протекают, как вода
Мимо глаз твоих
Каждый день
Всё не навсегда
Только вечно молода,
В беззаботном движении
Тень...
Пляшет за тобой
Повторя твой жест любой
Всюду вместе, но хотел бы ты
С ней расстаться...

Танцуй, Король,
Летай, гори
Поперёк и вдоль,
Пытаясь сбросить тень,
Но с нею ты неразделим,
Танцуй, как будто бы нет для тебя
Притяженья земли...

Тень на стене
Мечется в огне, корчится в огне.
Ты с ней опять.
Тень тебя зовёт
Петь и танцевать
Вдвоём...

Картины Смерть рисует.
На них всё серо и черно.
И Короля – не будет.
А Тень – танцует всё равно.

Музыка к песне «Танцуй, Король!» была написана Александром Леонтьевым ещё при жизни Михаила Горшенёва для «Короля и Шута». Горшенёв успел придумать к ней вокальную мелодию. Формируя первый альбом «Се-

верного Флота» «Всё внутри», Леонтьев не успел придумать к ней текст, поэтому включил её в виде инструментальной композиции, где вместо вокальной линии звучит виолончель Лены Тэ. В качестве полноценной песни вошла во второй альбом «Северного Флота» «Мизантропия» (2016). Историей создания с нами поделился Александр Леонтьев: «Представляя себе будущую песню, я вдохновлялся двумя образами, виденными мной не раз. Первый – Мишка, спящий в купе поезда, лежащий, как солдатик, на спине, руки вдоль тела, зубы стиснуты, а на стене над ним мелькают причудливые пятна света и тени от проносящихся встречных поездов, фонарей на заснеженных станциях, и эти пятна как будто живут сами по себе, в виде какой-то неизвестной энергии. Второй – Мишка, иступлённо пляшущий в чаду, дыму концерта, среди мельтешащих лучей, на самом краю сцены, словно пытаюсь стряхнуть с себя что-то, запрокинув голову, глядя вверх, тяжело дыша. Подлетая время от времени так, что некоторые фотографии потом казались нереальными. Страны и города действительно проплывали мимо него практически незамеченными. Вспомнить хотя бы тур по Штатам, когда мы все вывалились толпой из автобуса по дороге из Бостона в Чикаго, и смотрели Ниагарский водопад, фотографировались, покупали сувениры какие-то дурацкие. А Мишка всё это время спал себе в доме на колёсах, на котором мы передвигались в том туре. Вылез в дверь к нам навстречу, когда все уже вернулись, и, потягиваясь, спросил: “Ну, поехали уже, что ли?” На водопад даже взгляд не бросил... В Израиле, правда, он пошёл как-то раз гулять в Тель-Авиве, с местными панками общаться, они у него тогда ещё обратный билет спёрли на память. А в Иерусалим на старый город посмотреть, например, с нами не поехал ни разу. Тень в данном случае – собирательный образ, она не добро и не зло. Это внутренние и внешние демоны, которые сделали его в своё время тем, кем он стал. Через страсть, через любовь, через наркотики, через алкоголь, через творчество, амбиции, наконец. Тема наркотиков вообще очень сложная, но нельзя отрицать, что они оказали на становление его личности очень большое влияние, он и сам это понимал прекрасно. И заплатил потом за это самую высокую цену, какая может быть. Он много раз пытался совсем избавиться от этой Тени, но не смог. Она была с ним до последней минуты. И эта Тень, подпитывающая его тёмной энергией, странным образом осталась с нами, когда он ушёл. Она больше не может причинить ему вреда. Поэтому просто осталась здесь танцевать». Текст публикуется в авторской редакции, предоставленной нам Александром Леонтьевым. От публикации в буклете альбома «Мизантропия» этот вариант отличается знаками препинания, другой разбивкой на строки третьей, четвёртой и пятой строф, а также прописными начальными буквами в словах «Тень» и «Смерть».

Любовь и время («Северный Флот»)

Жил-был изобретатель,
Умён и одинок,
Наукой время тратил,

Пришёл влюбиться срок:
Гулял он как-то в парке,
Увидел там её,
Ему вдруг стало жарко
Он почувствовал: «Моё!»

Время, поворачивай вспять,
Я там хочу остаться,
Я ей столько должен сказать,
И с ней не расставаться,
Я готов пройти кошмар любой,
Чтобы пять минут побыть с тобой.

И страшное случилось,
Их время истекло,
И счастье вдруг разбилось
Как хрупкое стекло.
Она от рук убийцы
Погибла в тот же день,
И парень превратился в тень,
Помешанную тень

Машину он построил
И время одолел
И вот их снова двое,
Но их решён удел.
Она опять убита,
Всё смысла лишено,
Хоть приговор прочитан,
Он вернется всё равно.

Автор музыки и слов – Александр Леонтьев. Песня вошла в альбом «Северного Флота» «Мизантропия». Печатается по буклету альбома «Мизантропия». Песня нарочито стилизована под сюжетные произведения «Короля и Шута» о безумных изобретателях и визионёрах («Любовь и пропеллер», «Фред», «Тайна хозяйки старинных часов» и др.). В день рождения Андрея Князева 06 февраля 2016 года (как раз шла завершающая фаза записи альбома «Мизантропия») на страничке Александра Леонтьева в «ВКонтакте» появилась запись следующего содержания: «Сегодня Андрею Князеву исполняется 43 года. В честь сего события, признавая и уважая его как оригинального и самобытного автора, создавшего собственный стиль в песенной лирике, приоткрою завесу тайны. На новом альбоме группы “Северный Флот” будет написанная мной прямо на студии песня, выдержанная максимально в стилистике классического “Короля и Шута”, при этом на неё уже был готов до этого другой текст, но сердцу не прикажешь. Теперь это история, к тому же там есть все стилистически необходимые элементы: жил-был, в тот же день, парень, в парке, и так далее. Это дань уважения, приуроченная к дню рождения Андрея. Здоровья ему и

долгих лет творчества, преданных фанатов и верных друзей. Не вижу повода не выпить. Как говаривалось в старые добрые времена – ХОЙ!». В последние годы между Александром Леонтьевым и Андреем Князевым нередко возникали трения. По этому поводу Леонтьев нам сообщил: «Если говорить о песне “Любовь и время”, то я неоднократно пытался перевести наши с Андрухой отношения в шутку. Мы же реально были с ним в хороших отношениях в “Короле и Шуте”, где я реально общался долгое время с ним даже больше, чем с Михайой».

Боль («КняZz»)

Снова я лишён покоя:
Что с тобой, моя душа?
Просишься на небеса –
Да кому ж ты там нужна?
Из какой-то тёмной бездны
Голоса меня зовут.
Все стремления бесполезны,
Здесь меня нигде не ждут.
Боль терзает, затуманен взгляд.
Время тает – нет пути назад.
Путь творца тернист и зыбок –
Я отшельник и изгой,
От своих устал ошибок,
Вечный спор с самим собой.
Чувства странные тревожат,
Мысли мрачные гнетут,
Ночь хмельная не поможет
Вывраться из тяжких пут.
Боль терзает, затуманен взгляд.
Время тает – нет пути назад.
Иногда свою реальность
Выносить невомоготу,
И во сне, от мук спасаясь,
Часто вскакивал в поту.
«Как дальше быть? – раздумья гложут, –
Лучше одному в глуши,
Ведь страдания приумножит
Поиск родственной души».

«Боль» представляет собой непосредственный отклик Андрея Князева на смерть Михаила Горшенёва. Мелодическая линия позаимствована из «доисторической» песни «Короля и Шута» «Соловьи. Утро». В интервью «Нашему Радио» Андрей Князев рассказывал: «Когда мы работали над самыми первыми полотнами группы “Король и Шут”, Михаил эту музыку написал под гитару и пел её. Текст этот на эту песню я не писал, он этот текст вытащил из моего черновика. Просто взял стихотворение и начал на него писать музыку. И

потом, когда я пришёл к нему в гости, он мне её показал, и я сказал, что офигительная вещь получилась, но она такая... не самая, что называется, “кишовская”. И вот сейчас она мне вернулась в голову, и я сразу решил её реанимировать». В дуэтном исполнении Андрея Князева с Алексеем Горшенёвым «Боль» вошла в альбом группы «КняZz» «Магия Калиостро» (2014). Текст публикуется по буклету CD-издания этого диска. На официальном сайте группы knyazz.ru в тексте «Боли» отсутствует запятая после фразы «Все стремления бесполезны» и нет кавычек в последней строфе.

Призраки Там-Тама («КняZz»)

Зачем нужны деньги? – Чтоб было много пива!

Похоже, сегодня ждёт всех большой угар!

Ну что за народ – бухают без перерыва

Под рёв перегруженных панковских гитар!

Припев:

Призраки Там-Тама,

Сыны путей тернистых.

Кайф, угар и драма

В судьбах анархистов.

Все, кто здесь бывали

«Панки-хой!» – кричали,

И сегодня много

Тех, кто пляшет пого.

Одет кто во что, у самых крутых – косухи,

Кто лысый, кто носит хаер, кто ирокез,

Здесь всё по натуре, всё не для показухи,

К панк-року у всех особый тут интерес.

Блуждают среди дворов призраки ночные:

Брутальные анархисты здесь и шуты,

И если спросить – откуда вы, парни, чьи вы?

Послышится дружный хохот из темноты.

Посвящение легендарному питерскому клубу «Там-Там», из недр которого вышло множество знаковых групп 90-х. «Песня “Призраки Там-Тама” была создана в этом году, – рассказывал Андрей Князев в 2016-м “Нашему Радио”. – Вспомнились старые времена, подворотни, скверы, пиво, угар, народ, тусовавшийся там. И как-то вот текст начал складываться про “там-тамовскую” панк-тусовку. Многие решили остаться в тех лихих девяностых, поэтому и песня называется “Призраки Там-Тама”. Выходишь по Васильевскому острову и слышишь голоса из прошлого». На концерте памяти Михаила Горшенёва 07 августа 2016 года в московском клубе Bud Arena Князев представил альтернативный вариант третьего куплета, заканчивающийся строчкой «А кто это в центре – это же сам Горшок!». Композиция «Призраки Там-Тама» была выпущена в 2016 году в качестве отдельного интернет-сингла и на данный момент не входит ни в один номерной альбом группы. Публикуется по официальному сайту группы

«КняZz». На фонограмме песня предваряется своеобразным эпиграфом, представляющим собой диалог:

- А откуда вторая волна панк-рока в Питере пошла?
- Да из «Там-Тама», козёл!

Старый дом («Сплин»)

В ту ночь не ждали новостей
В ту ночь был полон дом гостей
И вдруг часы пробили полночь
И дом внезапно опустел
И веет холодом от стен
И некого позвать на помощь
И вдруг часы пробили полночь
И дом внезапно опустел

Среди полей, среди лесов
Среди растений и цветов
Среди камней и над рекою
Стоит проклятый старый дом
В котором всё всегда вверх дном
И смотрит на меня с тоскою
Среди камней и над рекою
Стоит проклятый старый дом
Старый дом

Среди болот, укрытый мхом
Стоит проклятый старый дом
И ни во что уже не верит
Пройдёт немало долгих лет
И вдруг внутри зажжётся свет
Со скрипом откроются двери
Спасибо всем, кто в это верит
Стоит проклятый старый дом
Старый дом

Вместе с «Королем и Шутом» и «Кирпичами» группу «Сплин» относили в 90-е к «новой волне питерского рока». Песня «Старый дом» авторства лидера «Сплина» Александра Васильева вошла в альбом «Резонанс. Часть 1» (2014). Она содержит аллюзии на песню «Короля и Шута» «Проклятый старый дом» из альбома «Как в старой сказке» (2001). На пресс-конференции в московском клубе «Газгольдер» 13 марта 2014 года Александр Васильев признался, что песня «Старый дом» из первой части «Резонанса» вышла посвящением покойному Михаилу Горшенёву. Первоначально музыкант задумывал что-то в духе Стивена Кинга, но эпитет «проклятый» напрашивался к словосочетанию «старый дом» сам собой. В итоге Васильев сознательно решил оставить эту «гиперссылку» на «Короля и

Шута». Текст публикуется по буклету подарочного издания первой части «Резонанса». Сверен с версией, размещенной на официальном сайте группы splean.ru и полностью совпадающей с печатной.

Да здравствует Король! («Тараканы!»)

Ты славы своей добился легко
Из тёмных щелей – под своды дворцов
Увидеть во сне такое не мог
Король королей и шут из шутов!

Но твой демон тебя в цепких лапах держал
И лишь отпускал на волю иногда
И ты знал, и ты знал, и ты знал, это навсегда...

Если над тобой смеются, значит всё идёт как надо
Значит ты и впрямь чего-то стоишь, шут
Если над тобой смеются, значит всё идёт как надо
Хуже, если над тобою плачут

Ты славы своей добился легко
Из тёмных щелей – под своды дворцов
Но смерть за тобой ходила давно
И встретиться с ней ты был готов

Песня Дмитрия Спирина и Николая Стравинского вошла бонус-треком в CD-версию альбома «Тараканов!» «Сила одного» (2016). Публикуется по буклету данного издания. Музыка содержит отсылки к песням «Короля и Шута» «Лесник» и «Внезапная голова». Об обстоятельствах создания трека «Да здравствует Король!» Спирин рассказывал «Нашему Радио»: «У меня была мелодия на куплет. Она у меня была достаточно долго, и даже существовал другой текст на эту песню, но что-то он мне не нравился. И в итоге был отменен. И потом я эту мелодию принёс в группу и один из двух наших гитаристов – Николай Стравинский – заметил, что мой припев тянет лишь только на прехорус и тут же выдал новый припев, который был действительно классный. И он очень хорошо с моим мелодическим куском склеился. И буквально через пару-тройку дней, когда все музыкальное в этой песне собралось – я на каких-то Facebook'ах, на которых я ещё тогда в той или иной мере присутствовал, увидел сборник афоризмов Михаила Жванецкого, один из которых звучал таким образом – “Нет ничего плохого в том, что над тобой смеются. Хуже, когда над тобой плачут”. Мне этот афоризм серьёзным образом запомнился и через какое-то время я его просто, можно сказать, у Михаила Михайловича подрезал. И он у меня удивительным образом вошёл в припев».

Смерть Шута (Александр Балунов)

Оказался он обычным смертным
Умер он на мостовой
Все смеялись – обломались
Хой! Да, здравствует герой!

В каждом городе их знали
«Шут», «Король» – вот это да!
Кто при жизни был свободен
Тот уходит как звезда.

Тех историй слышно море
Тех событий слышно медь
Тех имён мы не забудем
Если песню о них спеть!

Но король сказал в сомненьи:
«Прав я был или дурак?»
Шут ответил: «К сожалению,
Поменяться нам никак».

Хоть с одним бы человеком
Говорить бы как с собой
Хоть с убогим, хоть с калеккой
И шута завёл король.

Не дурак, хотя бывало
Он такую нёс пургу!
Умер он и вот мы смотрим
С сожаленьем в пустоту.

Прав ли тот герой, что лезет в гору?
Тот кто приручил огонь?
Прав ли кто ошибок не боится,
Вечность ловит на ладонь.

Лишь глупец встаёт с постели,
Лезет к чёрту на рожон.
После смерти остаётся
Свет звезды, и это он!

Александр Балунов – бас-гитарист «золотого состава» «Короля и Шута», стоял у истоков группы. Автор книги о «Короле и Шуте» «Между Купчино и Ржевкой...» (М.: АСТ, 2016). Песня памяти Михаила Горшенёва «Смерть Шута» готовится к включению в первый сольный альбом Балунова «Песни о Любви и Дружбе». Текст печатается в авторской редакции, любезно предоставленной нам Александром Балуновым. В записи трека также

приняли участие Андрей Князев («Король и Шут»), Александр Иванов («НАИВ»), Дмитрий Спиринов («Тараканы!»), Илья Никитин («Порт 812») и группа «Red Elvices». «Название песни, как и половина стихов и музыки появилась очень давно, – рассказал о песне Балунунов изданию runxlove.ru. – Ещё когда мы (“Король и Шут”) жили в Эрмитаже и писали материал, впоследствии вошедший в первые два альбома. Мы – то есть Горшок, Князь, я, Рябчик и Лешка Горшенёв. Однажды я насочинял довольно длинную песню про то, как Шута убили, но в результате длительных дискуссий решено было, что ещё не пришло её время. Как с песней “Соловьи. Утро”. Кто её (песню “Соловьи. Утро”) слышал, тот понимает, что песня офигенная, но исполнять её мы не могли. Просто не пришло ещё её время. Но песня не пропала, на аккорды, которые я принес, Горшок сочинил другую мелодию и получилась песня, вошедшая в альбом “Камнем по Голове”. А стихи я отложил. Не было смысла к ним возвращаться, да и других произведений у нас было в избытке! Мы в то время пели весёлые и радостные песни, и, естественно, ни о какой смерти шута речи идти не могло. Впоследствии, уже в наше время, песня как-то сама собой всплыла, к ней прицепился припев и дописалась половина стихов. Если честно, я с удивлением смотрел на этот процесс. Хоть делал всё и я, но он как бы происходил вне меня и не совсем по моей воле. Просто, видимо, это должно было произойти, как и всё в моей жизни. Ни “тривиальным”, ни “шаблонным” я не могу его назвать. Поскольку для этого надо посмотреть на произведение со стороны, а я живу им, то есть нахожусь внутри. Да и плевать мне, если честно, было всю жизнь, что скажут посторонние люди о нашем творчестве» [1].

Горшок («Лунный пёс»)

Подстриги меня под горшок,
Отпусти меня в лес густой.
Через лес лежит путь далёк.
Путь далёк ведёт нас домой.

Как закружится голова,
Загудит гудком тёмный лес,
И закончатся все слова...
Провожай меня до небес.

Здесь цветы цветут, и лучи
Пробиваются сквозь хвою.
Научи меня, научи
Принимать как есть жизнь свою.

Хоть горшком меня назови,
Только в печь не ставь молодца.
Я и так горел от любви,
Не сгорит душа до конца.

Приведи меня в отчий дом –
Я иду туда много лет.
Много лет иду, чтоб потом
Увидать в конце Божий свет.

Солнце катится в облака –
Не легко ему умирать.
Я вернусь домой, где река
Обняла собой неба гладь.

Группа «Лунный пёс» – рок-команда из Санкт-Петербурга, существующая с 2010 года. Текст и музыка песни «Горшок», вошедшей в альбом 2014 года «Противоречие», являются коллективным творчеством группы. Лидер группы «Лунный пёс» Антон Слон любезно разрешил нам воспользоваться текстом, опубликованным им в группе во «ВКонтакте», и рассказал о возникновении и бытовании песни: «Песня родилась на следующий день после смерти Михаила Горшенёва. И почти сразу была записана на студии. Эту песню очень любят слушатели. Часто меня просят спеть её на квартирниках. Для меня группа “Король и Шут” – это что-то очень яркое, сильное, настоящее. Живые эмоции и энергетика, близкая мне по настроению». В песне обыгрывается сценическое имя Михаила Горшенёва (Горшок) и используются элементы фольклорной поэтики.

Парни не плачут («Декабрь»)

Ты начинаешь взлёт
Здесь тяжела земля и горек мёд
Ничто не греет и никто не ждёт
И значит, нужен только шаг
Поставив точку посреди строки
Ты не берёшь земли, не жмёшь руки
Ты учишь знаки и сдаёшь замки
Ты знал, что должен сделать так

А мы гремим ключами
От радости и печали
На нас летят удары дней
Но парни здесь не плачут
Держа в кулаках удачу
Ты с нами – значит, мы сильней!

Туман растает весь
И остаётся то, зачем ты здесь
И всё тепло и свет, и мир как есть
Всё говорит тебе постой
Давай, держись
Ведь не случайно, вдруг
На синем небе этот жёлтый круг

И лучший друг не опускает рук
И твоё место впереди, постой

И мы гремим ключами
От радости и печали
На нас летят удары дней
Но парни здесь не плачут
Держа в кулаках удачу
Ты с нами – значит, ты сильней!

Текст песни «Парни не плачут» написан лидером Санкт-Петербургской группы «Декабрь» Михаилом Семёновым и поэтом из Санкт-Петербурга Антоном Борисовым, музыка – коллективное творчество рок-команды «Декабрь». Михаил Семёнов сообщил нам, что большая часть текста написана Антоном Борисовым. Также он рассказал: «Я озвучивал идею, редактировал ритмику текста и кое-где заменял слова. Первоначальный риф принёс наш бас-гитарист Александр Каменский, остальная аранжировка – это коллективное дело. “Король и шут” и сам Миша для меня – это наши товарищи по оружию! Мы довольно давно знакомы и частенько пересекались на совместных концертах. Последние несколько лет мы репетируем на одной репетиционной базе и видимся довольно часто. С Мишей знаком был, но мы не были близкими друзьями. Общались периодически между делом. В гости друг к другу не ходили». Песня вышла в 2014 году в качестве сингла, а в 2015 году вошла в альбом «Жара Декабря». Текст песни публикуется в авторской редакции, сопровождающей с текстом на официальном сайте группы dekabr.info.

Небо плачет по Шуту («Ангел НеБес»)

От наветов человек
От опасных белых рек
Опрокинулась игла
Полегла в траве зола
Закружились черти в ряд,
Смерти вверенный отряд
Над землёй и над водой
Слышен их победный вой

Хэй, небо плачет по Шуту
Там Король обнял звезду
Его дверь открылась в ночь
Дьявол выгнал душу прочь
За стеной опять стена
За окном кипит гроза
Видно вышел сердца срок
Полон света стал Горшок

От стремленья быть собой
Со своей играть судьбой
Никому не подавать
Сказкой души открывать
Вот закончилась игра
Стерва Смерть своё взяла
Будто истина в стихах
Вечным будет его прах

Хэй, небо плачет по Шуту
Там Король обнял звезду
Его дверь открылась в ночь
Дьявол выгнал душу прочь
За стеной опять стена
За окном кипит гроза
Видно вышел сердца срок
Полон света стал Горшок

Небо плачет по Шуту...

Хэй, небо плачет по Шуту
Там Король обнял звезду
Его дверь открылась в ночь
Дьявол выгнал душу прочь
За стеной опять стена
За окном кипит гроза
Видно вышел сердца срок
Полон света стал Горшок

Небо плачет по Шуту
Наш Король обнял звезду
Его дверь открылась в ночь
Дьявол выгнал душу прочь
За стеной опять стена
За окном кипит гроза
Видно вышел сердца срок
Полон света стал Горшок

Текст песни «Небо плачет по Шуту» написан лидером группы Вячеславом Никаноровым, музыка принадлежит всему коллективу «Ангел НеБес». Вячеслав Никаноров сообщил нам об истории создания песни: «Вечером я узнал о смерти Миши, в 6 утра мы поехали на фестиваль в Ленинградскую область. Ехать было около 6 часов – в автобусе стояла гробовая тишина, за окном шёл дождь – у меня родились припевы, и я их записал в блокнот, а уже спустя двое суток на прощании во Дворце Спорта “Юбилейный” также внутри сами собой зазвучали куплеты. Я не мог быть поклонником группы “Король и Шут”, так как к моменту их появления на музыкальной арене я был уже полностью сформирован как рок-н-ролльная единица и вырос совсем на

другой музыке, которая осталась в моём сердце навсегда – Башлачёв, “Зоопарк”, “Гражданская Оборона”, ранние “Алиса” и “Наутилус” и другие монстры 80-х, так что всегда говорю, что не нужно эту песню расценивать как память группе “Король и Шут”. Это песня памяти конкретному человеку, который так внезапно и печально ушёл, и меня это не оставило равнодушным. Может, это были просто настоящие человеческие переживания, но, возможно, ещё и потому что для меня в сегодняшнем “Русском Роке” таких людей, которые готовы погибнуть за свои идеи и ценности, единицы!!!» Иногда на концертах В. Никаноров исполняет вместо строчек «Видно вышел сердца срок – полон света стал Горшок» фразу «Видно жизнь сыграла роль – полон света стал Король». Песня вошла в альбом «Я играю в войну» 2013 года. Текст песни публикуется в авторской редакции, совпадающей с текстом на официальном сайте группы angelnebes.ru.

Тексты песен из альбома группы «Кукрыниксы» «Артист»

Ровно через три года после смерти Михаила Горшенёва – 19 июля 2016 года – Алексей Горшенёв под эгидой своей группы «Кукрыниксы» выпустил диск-реквием «Артист», целиком посвящённый брату. В альбоме отражены переживания Горшенёва-младшего по поводу утраты близких людей и рефлексия относительно судьбы театрального актёра, ведь в последние годы Михаил Горшенёв был всецело погружён в процесс создания зонг-оперы «TODD», где играл роль демонического парикмахера Суини Тодда, а его младший брат написал часть музыки для постановки и рассматривался на роль Священника. На обложке диска «Артист» изображён безголовый персонаж в кожаном плаще, восседающий на троне. В облике легко угадывается Михаил Горшенёв, имевший схожий сценический имидж (что, нашло, например, отражение в песне «Короля и Шута» «Мёртвый анархист») и часто певший об обезглавленных сказочных героях. У ног нарисованного персонажа валяется голова, которая обращена зрителю вполборота – так нам дают понять, что она может принадлежать любому из братьев Горшенёвых. Метафорически это, вероятно, обозначает, что актёр сам себя возносит на пьедестал и сам же себя казнит. Цельность альбома дала нам основание выделить тексты песен из него в единый блок. При этом мы не стали задействовать их все, а ограничились четырьмя, адресация которых непосредственно Михаилу Горшенёву не подлежит никакому сомнению. Автор музыки и слов всех четырёх композиций – Алексей Горшенёв. Тексты песен публикуются по буклету делюксового издания «Артиста» (2016) и сверены с авторскими электронными редакциями, любезно предоставленными нам издателями из «Союз Мьюзик». Рефрены выделены курсивом Алексеем Горшенёвым.

Артист

Зов кулис

раздался, как приговор.

Я – артист,
и, значит, мне суждено
Жечь, дышать,
не прятаться между строк,
Жить, играть,
пока мой не вышел срок.

*Причудливый мир во мне,
Условие жизни – бег,
И не удержат коней.
Когда я наедине,
Я – загнанный человек.
Когда я в твоей руке,
Я – тающий снег.*

Иногда
приходит пустая грусть.
Пыль в глаза –
мой козырь, когда я пуст.
Но гаснет свет,
на сцену – один лишь шаг.
Мысли нет,
я собран в один кулак.

Во время проигрыша Алексей Горшенев зачитывает фрагмент из мемуарной книги Иннокентия Смоктуновского «Быть»: «Жизнь на сцене сопряжена с действительными нервными затратами, с учащённым, порой до мятущегося, пульсом, с болями в затылке от принудительного принуждения и даже оголённым ощущением стенок собственного желудка» [4]. Пучок схожих сем находим в этом же альбоме в песне «Смоктуновский», где говорится и о характерной боли в затылке и желудке, и о том, что «на душе камнем ключи от ворот ада».

Выход из роли

Властью, данной богом, проживаю роли,
Прожигаю души, мучаясь от боли.
Бешеные ритмы, сорванные нервы,
Жесты колоритны, образы конкретны.

*А дальше – только страх
в глазах моих друзей,
В придуманных мирах
сгораю в образе.
Где сон, где роль, где я,
кто выживет из нас?
Я не был никогда
так счастлив, как сейчас!*

Властью, данной мною, по моей квартире
Ходят персонажи драмы и сатиры.
Настежь окна, двери, всё вокруг разбито,
Стоя на коленях, я схожу с орбиты.

Я – как в абстиненте золотые нити:
Поглощённый ролью, мне никак не выйти...

В октябре 2012 года на пресс-конференции, предвзявшей премьеру зонг-оперы «TODD», продюсер постановки Владислав Любый заметил, что для начинающего артиста сложнее не вжиться в роль, а выйти из неё. Эти слова оказались пророческими: в последние полтора-два года своей жизни Михаил Горшенёв мучительно пытался абстрагироваться от роли Тодда, а тщетность этих попыток могла ускорить его смерть. Вот ключ к пониманию песни «Выход из роли».

Коммивояжёр

Мне снится сад синий,
 дождя изгиб линий,
И в этом сне будто
 протянул руку мне человек.
Сказал моё имя,
 сказал, что был с ними...
И жаль, что скоро утро...

*Бродит по ночам,
 ищет свой причал,
Носит тяжкий груз
 на своих плечах (и туда, и сюда).
И куда б ни шёл
 Коммивояжёр –
Продают лишь грусть,
 кто покой нашёл.*

Мне платить нечем,
 а твой товар вечен,
И моя жизнь скоро
 встанет на аукцион.
Скажи моё ему имя,
 скажи, что каждый вечер
Решаю наши споры...

Спустя 41 день после смерти Михаила Горшенёва скончался и его отец Юрий Михайлович Горшенёв. Судя по всему, в «Коммивояжёре» нашли отражение именно эти два события. Герой песни видит во сне умерших родственников, а посредником между ними становится некий потус-

торонний Коммивояжёр, напоминающий ангела-хранителя. В припеве нами исправлена явная опечатка («ищёт»).

Последняя песня

Падал пепел от сигарет, мы клялись:
Будет всё в нашей жизни, за что мы дрались.
Песни станут большими, изменится мир,
Звёзды будут к нам ближе, и мы встанем к ним.

Оглянись, боль свою, отпусти птиц стаю...

Сердце бьётся всё тише, сомненья – сильней.
Годы судят за нас, мы становимся злей.
Рвутся струны, и песни звучат невопад.
Дай Бог, всё возвратится на свой круг и лад...

Оглянись, боль свою, отпусти птиц стаю...

Заключительная песня альбома посвящена взаимоотношениям братьев Горшенёвых. Алексей Горшенёв вспоминал в интервью, что в детстве был дружен с Михаилом, но при этом они постоянно соперничали и часто дрались. Песне созвучны признания из интервью Алексея Горшенёва, которое он дал нам спустя два месяца после смерти своего брата: «Философски воспринимаю такого рода происходящее, но при этом у меня внутри взрываются “подводные бомбы”. В открытую не показываю свою беду, держу в себе, ведь по натуре я человек скрытный, а зря. Бывает невыносимо, но терплю. Надо прокричаться бы, да не могу. Как-то странно даже. Советовать ничего не могу. Все мы люди разные, а “прокатывается” жизнь по всем одинаково. Значит так надо!»

Литература

1. *Балунов А.* Александр «Балу» Балунов и «старинные друзья» о песне «Смерть Шута» [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Балунов // Puxlove – 08 января 2017 г. – Режим доступа: <http://puxlove.ru/?p=2461> (дата обращения: 28.01.2017).

2. *Павленко П. А., Рябинов К.* Сулейман Стальский – Предисловие [Электронный ресурс]: Электронная статья // ГрОб – Хроники: сайт. Режим доступа: http://grob-hroniki.org/texts/other/t_s/ss_predislovie.html (дата обращения: 28.01.2017).

3. *Разумов А.* Дима Спирин рассказал про любовь к скрипачке из «Король и Шут» [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Разумов // Дифференцируя по времени. – 11 октября 2011 г. – Режим доступа: <http://amacumara.ru/2011/10/concert-57/> (дата обращения 23.01.2017).

4. *Смоктуновский И. М.* Бъп [Электронный ресурс]: Электронная статья / И. М. Смоктуновский // Fantasy Read. – Режим доступа: <http://fanread.ru/book/3392485/?page=32> (дата обращения 30.01.2017).