

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

**И. Б. СТЕЙНХОЛЬТ**

Трумсё

**В КРАЙ РАЗДРОБЛЕННЫХ ОТКРОВЕНИЙ:  
СТИХОТВОРЕНИЕ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ,  
ДСМ-IV И СОБАКИ СЕЛИГМАНА**

*Аннотация.* Данная статья представляет собой анализ стихотворения о депрессии «Классический депресняк» сибирской поэтессы и певицы Яны «Янки» Дягилевой (1966–1991). Первый уровень данного анализа сосредоточится на лексическом анализе стихотворения, во второй части мы сравним стихотворение с психиатрической диагностикой (ДСМ-IV) и когнитивно-психологической теорией (Селигман 1975). Лексический анализ обнаружит отчётливый недостаток глаголов и глагольных форм, который соответствует отсутствию действия и деятельности; размытые и неоднозначные маркеры идентичности и пространства, а также повторяющиеся маркеры бездействия и отсутствия. И хотя маркеры боли и страдания присутствуют в течение всего стихотворения, страх совершенно отсутствует. Состояние депрессии в стихотворении изображается как серия ситуаций бездействия и отсутствия, где индивидуальная идентичность становится неважной. В сравнительном анализе в контексте психологической и психиатрической теории мы увидим, что в стихотворении присутствуют абсолютно все симптомы крупного депрессивного расстройства. Более того, в контексте когнитивно-психологической теории стихотворение допускает сравнение с концепцией «приобретённой беспомощности», что объясняет некоторые его лексические особенности. Несмотря на мрачную тему, в стихотворении используются элементы юмора для тонкой насмешки над депрессией, подрывая её статус как предмета страха.

*Ключевые слова:* депрессии, психиатрия, бездействие, рок-поэзия, поэтическое творчество, стихотворения, анализ стихотворений.

*Сведения об авторе:* Ингвар Б. Стейнхольт, доктор филологических наук, специалист в области русской культуры, Институт языка и литературы, УИТ – арктический университет Норвегии.

**Y. B. STEINHOLT**

Tromsø

**INTO THE REALM OF FRAGMENTED REVELATIONS:  
IANKA DIAGILEVA'S POEM, DSM-IV AND SELIGMAN'S DOGS**

*Abstract.* The article analyses a poem on depression, «Klassiskeskii depresniak», by Siberian poet and singer Iana «Janka» Diagileva (1966–1991). The first level of analysis addresses the lexical stratum of the poem, the second

compares the poem to psychiatric diagnostics (DSM-IV) and cognitive psychological theory (Seligman 1975). The lexical analysis finds a pronounced scarcity of verbs and verbal forms, corresponding to an absence of action and agency; vague and ambiguous markers of identity and space; and frequent markers of stasis and absence. Whereas markers of pain and suffering are present throughout the poem, fear is absent. The poem maps the state of depression as phases of stasis and absence, where individual identity becomes irrelevant. When compared to psychiatric and psychological theory, the poem confirms all the diagnostic criteria for a major depressive disorder. It also lends itself to comparison with the concept “learned helplessness” from cognitive psychological theory. This helps explain some of its particular lexical characteristics. Despite its dark subject matter, the poem utilises humour to subtly ridicule depression, undermining its status as an object of fear.

**Keywords:** depression, psychiatry, stasis, rock poetry, poetic creativity, poems, analysis of poems.

**About the Author:** Dr Art. Yngvar B. Steinholt is Associate Professor of Russian Culture at the Institute of Language and Culture, UiT–The Arctic University of Norway.

**Введение.** Переживание депрессии вызывает значительные трудности для творческой личности, возможно, в большей степени в поэзии. Ведь как можно детально описать то, что ощутившие на себе люди называют «чёрной ямой»? [4, 8] Как и предлагает метафора, переживание депрессии не имеет ни цвета, ни материи, ни действия, которые хоть как-то помогли бы её описать, ни присутствия чего-либо, кроме острой боли и страдания. Таким образом, несмотря на определённую частоту вторичных упоминаний о депрессии, есть немного примеров поэтических произведений или текстов песен, в которых непосредственно изображается состояние переживаемой депрессии. Конечно, поэты не менее склонны к депрессии, чем кто-либо другой. Здесь скорее можно установить связь между небольшим количеством стихотворений, описывающих состояние депрессии, и самим предметом изображения, который с большим трудом поддается описанию.

В данной статье мы проанализируем стихотворение Янки Дягилевой «Классический депресняк», опубликованную в книге «Русское поле экспериментов», сборнике ранней поэзии Дягилевой, Егора Летова и Константина Рябинова [7, с. 180]. Здесь придётся заметить, что я анализирую данное стихотворение не потому, что оно написано Дягилевой (биографический интерес, контекст рок-звезды), и не из-за ее близости к (или отдалённости от) сибирской панк-сцене (в контексте музыкального направления), а с целью исследовать, как ей удаётся описать состояние (депрессии), которое не поддаётся изображению обычным языком. Данная статья не о популярной музыке, даже если предмет её анализа и является стихотворение, автором которого была популярная певица. Я буду благодарен, если

моя статья поспособствует современному исследованию творчества Дягилевой, её биографии и произведений; изучению сибирской панк-волны или других аспектов советской и постсоветской популярной музыки, но для данного анализа все эти вопросы являются второстепенными.

Основная задача данного анализа – позволить стихотворению говорить самому за себя, а не навязывать читателю прочтение, основанное на биографии его автора. Такое свободное прочтение помогает обнаружить новые аспекты и качества стихотворения, которые не обязательно свойственны образу Дягилевой как исполнительницы. Легенды и канонические стереотипы всегда были важными факторами в поп-культуре, не в меньшей степени в дискурсе вокруг русской рок-музыки. Так как произведение, анализируемое в данной статье, это не песня, а стихотворение, здесь особенно важно соблюдать определённую дистанцию от общепринятых интерпретаций, используемых критиками и историками поп-музыки. Для того чтобы данный анализ соответствовал психологическим терминам и определениям, он был предоставлен на рассмотрение и консультацию двум респондентам-экспертам (оба клинические психологи). При участии этих же респондентов результаты анализа лексического уровня стихотворения были сопоставлены с симптомами в психиатрической диагностике (ДСМ-IV) и с ключевыми концепциями когнитивно-психологической теории [15].

В данной статье мы сосредоточимся на стихотворении как описании депрессии, на приёмах, с помощью которых автору удаётся изобразить данное состояние. Ввиду вышеупомянутых причин Дягилева будет лишь вкратце представлена в контексте русской рок-культуры и сибирской панк-культуры конца 1980-х годов. Тем, кого интересует социологический контекст, рекомендую обратиться к Голобову и др. [3, с. 22–48], поэтика Дягилевой – к Клюевой [5], а исчерпывающая подборка публикаций и рецензий на русском языке – к Борисовой и Соколову [2]. Стихотворение «Классический депресняк» поражает своим искусным изображением состояния депрессии. Надеюсь, более пристальное изучение текста позволит нам увидеть, как же автору удаётся живо передать пережитый опыт, который так сильно сопротивляется словесному описанию.

**Янка Дягилева, Русский рок и Сибирский панк.** С возникновением и развитием музыкальной рок-культуры в СССР в 1970-х и 1980-х годах появился повышенный интерес к переживаниям индивидуума, к ежедневным проблемам молодёжи в обществе, управляемом геронтократами, зацикленными на контроле и ограждении юного поколения от пагубных идеологических влияний. Рок-культура вызывала глубокое беспокойство у советских культурных бюрократов. Рок-музыка олицетворяла собой регрессию от высокого уровня гармонии цивилизованного государства к варварству ритмов доисторических времён; в контексте текста она обратила внимание на личностный опыт вместо интересов коллектива. Повышенный интерес рок-музыки к эмоциям, к экзистенциальным вопросам, к трудностям бытия воспринимался советской культурной политикоменклатурой как одер-

жимость «негативностью». Позже, когда русский рок уже стал частью культурной жизни крупных советских городов, появились голоса с удалённых уголков рок-сцены, которые ещё больше углублялись в самые тёмные дебри человеческого опыта. Несмотря на то, что направление, которое впоследствии назовут сибирский панк, в самом начале состояло не больше, чем из дюжины людей, оно имело массивное влияние на русский «андеграунд» 1990-х годов.

Термин «сибирский панк» был введён в обращение журналистами, изучающими музыкальный «андеграунд», после первого выступления группы Егора Летова (1964–2008) «Гражданская оборона» во время Свердловского рок-фестиваля 1987-го года. Идеи Летова собрали вокруг себя различных музыкантов из Новосибирска, Омска, Тюмени, они или просто принимали участие в похожих проектах, или их вдохновляли его многочисленные кустарные записи. Как и в русском роке, в сибирском панке предпочтение отдавалось вокальному и текстовому наполнению, но вместо того, чтобы предложить слушателю просвещение и вдохновение, Летов воспевал крайности человеческого существования. Сибирский панк объявил войну общественным эстетическим и идеологическим ценностям, используя всё, что общество больше всего боялось – бескомпромиссную индивидуальность и патологический «негативизм», воспевая низкие, грязные и нездоровые аспекты самого существования, включая такие настроения, как скука, страх, разочарование, боль и сумасшествие. В музыкальном контексте панк в «западном» обличье не мог передать всей силы отчаянья сибирского панка. Таким образом, местное олицетворение панка как «семиотического покушения» [11] лишь усиливалось на фоне языковых элементов и музыкальных жанров, которым отдавало предпочтение большинство населения, в частности, русской эстрады (официально утвержденная поп-музыка, как например, песни Эдуарда Хилия или Аллы Пугачёвой), бардовской песни (известная также как гитарная поэзия, например, творчество Владимира Высоцкого и Булата Окуджавы).

Записи произведений в стиле «сибирский панк» отличались нарочно исковерканным и примитивным звучанием, спонтанностью, импровизацией и внутренними насмешками. Выступления вживую изначально ограничивались так называемыми *квартирниками*, и, в силу практических причин, зачастую были акустическими. Песни сочетали в себе мелодичность гитарной поэзии и русской эстрады, а в подаче панк-стиля добавлялись первобытность вокальной экспрессии, не терпящие компромисса тексты с использованием богатого поэтического жаргона, щедро приправленные матерными словами и словесными провокациями.

На гребне волны нового направления появляется певица и поэтесса Яна «Янка» Дягилева (1966–1991). Её произведения всё ещё часто ассоциируют с направлением «сибирский панк», хотя статья о Дягилевой в первой доступной широкой публике советской рок-энциклопедии [1, с. 265–266] не содержит даже упоминаний о сибирском панке. Более того, в статье сравнивают её внешность с Дженис Джоплин, её голос с Джоан Баэз, а

стихи её песен с текстами Александра Башлачёва (1960–1988), высоко почитаемого в русском рок-сообществе исполнителя и автора рок-бардовских песен. Примечательно, что кроме вышеперечисленного, статья содержит совсем мало биографических данных и по своей форме скорее напоминает некролог или жалобную песнь, как бы отстраняясь от поэзии Дягилевой и её поглощённости мрачными оттенками человеческого опыта. В статье также нет упоминаний о том, что у Дягилевой были диагностированы психиатрические проблемы, и что она проходила соответствующее лечение. В странной по своей форме статье упоминается о том, что в мае того года, когда была опубликована энциклопедия, Дягилеву нашли мёртвой в реке Иня неподалеку от её родного города. За неделю до этого она внезапно пропала без вести. В статье, однако, подчёркивается, что настроение и эстетика Дягилевой существенно отличались от настроения и эстетики мужчин-исполнителей в стилях рок и панк. Естественно, в её поэзии присутствовали характерные для панка ярость, сарказм и праздничное самоуничтожение. Но она также писала стихи и песни более тихого и удручающего характера. Её близость к сибирскому панку выражалась не только в присущей ему характерности и эстетике, но также и в географическом и социальном аспектах. На неё также повлияли романтические отношения с Летовым, их общие концерты, его поддержка в аккомпанировании и записи первых её трёх альбомов. Парадоксальным образом сочетая эстетику хиппи и панка, Дягилева обозначает свой собственный мир, не ограничивая его свойственными лишь панк-культуре элементами, мир, в котором тематика депрессии встречается довольно часто, хотя и редко имеет центральное значение.

Это частично объясняет, почему сравнительный анализ данного стихотворения с традиционными примерами сибирского панка может быть проблематичным. Эстетика Янки выходит за границы местного или мирового панк-стиля. В качестве стихотворения «Классический депресняк» напрямую не сравнивается ни с песнями, в которых присутствуют чётко выраженные музыкальные и перформативные характеристики, ни с культурой, которая главным образом обусловлена её музыкально-перформативной эстетикой. В поэзии «панк» имеет другое значение, чем в музыке. Возьмём, к примеру, культового британского поэта Джона Купера Кларка. Своим творчеством он в равной степени обязан и таким поэтам и юмористам, как Пэм Эйрс, и песням в стиле панк. Британский панк предоставил Кларку сцену и зрителя, но это не значит, что по этой причине его поэзия безоговорочно относится к стилю панк. В конце концов, разнообразие произведений сибирского панка, в котором в основном преобладают мужчины, с присущим этим произведениям тяготением к намеренному противоречию, не позволяет использовать их в качестве достоверного сравнительного материала для данного анализа.

В песнях Дягилевой меньше жестокой агрессивности, которая преобладает в песнях «Гражданской обороны». Её песни психологически более глубокие, в них больше сострадания, чем циничной мизантропии. Её песни

отличаются почти безжалостной интимностью, преподнесённой с вызовом и настойчивостью. Важно отметить, что, несмотря на впечатление, произведённое упомянутой выше статьёй рок-энциклопедии, и часто душераздирающий характер песен Дягилевой, даже в самых мрачных и удручающих текстах её песен всегда присутствует «чёрный юмор». Её экстремальный пессимизм позволяет не только горевать. За «чернухой» чувствуются следы мгновенно исчезающей жизни и теплоты, и ощущается энергия, которая предлагает читателю-слушателю своего рода катарсис и душевное укрепление. В отличие от, например, Бориса Гребенщикова и Александра Башлачёва с их космосом духовной аллегории, Дягилева остаётся в болезненной материальной реальности, где судьба и эмоции отверженного занимают центральное место. Надеюсь, эти аспекты будут раскрыты в данном анализе.

**Стихотворение.** Возможно, вследствие самого названия «Классический депресняк» это стихотворение никогда не было положено на музыку и не было исполнено в виде песни. Однако Дягилева в первую очередь известна как автор-исполнитель, а это имеет особенное значение для того, как нужно читать её письменную поэзию. Читателям «Классического депресняка» достаточно лишь отдалённого знакомства с её песнями, чтобы слышать внутри её голос, декламирующий стихотворение, как только они глубже погружаются в стихотворение. Во время записи Дягилева использует характерный ораторский стиль – быстрый и отчасти равнодушный, но в то же время с нотками человечности и ранимости. Так же, как и перформативные аспекты, внешняя форма стихотворения в двадцати строках оставляет много недосказанности. Но в силу пространственных ограничений данный анализ сосредоточим на лексическом уровне, потом мы рассмотрим стихотворение в контексте психологических и психиатрических подходов к депрессии. Здесь лишь бегло замечу, что для астрофического, нерифмованного стихотворения характерны аллитерации и ассонансы с преобладанием тёмных гласных.

***Классический депресняк*** (1987)

Кругом души от покаяний  
Безысходности без движений  
Неподвижности без исходов  
Неприятие без воздействий  
Нереакция до ухода  
Неестественность чёрных фобий  
Легкомыслие битых окон  
Светлоглазые боги глохнут,  
Заражаясь лежащим танцем  
Покрываясь стальной коростой  
Будут рыцарями в музеях  
Под доспехами тихо-тихо  
Из-под мрамора биться долго  
Обречённости и колодцы

Подземелья и суициды  
Стынут реки и ноги мёрзнут  
Два шага по чужому асфальту  
В край раздробленных откровений  
В дом, где нету ни после, ни вместе  
В рай без веры и в ад без страха [7, с. 180]

**Лексический анализ.** Что же происходит в стихотворении? Этот вопрос, кажется, приближает нас к самой сути предмета гораздо ближе, чем мы могли предположить. Уже первый беглый взгляд на используемые глаголы подтверждает, что происходит, очевидно, не очень много! Кроме намёка на глагол «есть» в настоящем времени в первой строке, первым активным глаголом является «глохнут», который встречается аж в восьмой строке. Несмотря на свою активную форму, данный глагол несёт в себе преимущественно пассивные коннотации, скорее подчеркивая отсутствие действия, чем волевой или хотя бы осмысленный акт действия. Это ощущение усиливается в следующих строках благодаря использованию глаголов в пассивном залоге – «заражаясь» и «покрываясь» в форме настоящего времени деепричастия, которые подчиняются главному глаголу «глохнут» и обозначают одновременно происходящий процесс. В свою очередь они вместе с прилагательными «битых» и «раздробленных» сохраняют ощущение отсутствия действия. Далее в одиннадцатой строке глагол «будут», естественно, несёт в себе смысловое значение перехода из одного состояния в другое, но наделённый жизнью образ «светлоглазых богов» сразу же теряет признаки жизни, так как они вдруг становятся «рыцарями», их помещают «в музеях» в мраморных доспехах, под которыми они будут «биться долго». Этот возвратный глагол в неопределённой форме допускает двоякое толкование. С одной стороны, он предлагает присутствие сердцебиения, снова подчеркивая отсутствие воли или действия, а с другой стороны, он подразумевает продолжающуюся битву или борьбу, что дополнительно усиливается изображением рыцарей в доспехах. Впрочем, изображаемая битва такая же статичная и замкнутая, как и сами рыцари.

Последние встречающиеся в стихотворении глаголы – «стынут» и «мёрзнут», второй и третий маркеры перехода из одного состояния в другое, которые наравне с ранее используемым глаголом «глохнут» обозначают переход прочь от жизни и движения в сторону замёрзшей недвижности. В предыдущей версии стихотворения здесь использовались слова «ночи меркнут», но в настоящей версии отсутствие тепла усилено и углублено заменой тьмы на мерзлоту. В дополнение к глаголам существительные «уход» и «суициды» также символизируют действие и/или переходы из одного состояния в другое. При этом примечательно, что они используются независимо от каких-либо конкретных субъектов или причинно-следственных связей. Также присутствуют ярко выраженные неглагольные маркеры, указывающие на переход из одного состояния в другое, это по-

вторяющиеся «в», которыми начинаются как последние три строки стихотворения, так и вторая половина последней строки.

Последний переход из одной фазы в другую указывает на «ноги» в шестнадцатой строке и «два шага» в семнадцатой строке. Он представляет собой вход в пространство, обозначенное четырьмя словами: «край», «дом», «рай» и «ад». Ниже мы рассмотрим их, а также их связь со словами «ноги» и «шаги», более детально. В целом, скудность глаголов в сочетании с заменившими их существительными и номинативными фразами создаёт статичность и впечатление, что исключено не только изменение, но и действие как таковое. Это также было характерно для официального языка поздней брежневской эры, когда была принята особая форма идеологического языка, пропагандируемая кремлевским идеологом Михаилом Сусловым. Юрчак называет её «блочным письмом» [10, с. 114]. Это приём, в котором предложения сперва поддавались номинализации, что, в свою очередь, вело к изменению акцента на прошлое вместо будущего, на статику вместо потенциального действия или движения, на уже установившийся факт вместо возможности: «Этот эффект можно объяснить иначе; номинативная фраза обычно представляет информацию в виде фактов, которые известны до момента произнесения фразы; а глагольная фраза представляет информацию в виде новых утверждений, которые делаются в процессе произнесения фразы. Иными словами, номинативные фразы и соответствующие им глагольные фразы описывают одни и те же факты действительности, но с разными темпоральностями – факты, которые описываются номинативными фразами, как бы отодвинуты в прошлое и предстают заведомо известными и неоспоримыми, в то время как факты, которые описываются глагольными фразами, предстают как новые представления, которые можно оспорить» [9, с. 147].

Соответственно, глагольные фразы могут быть преобразованы в вопросы, подвергая сомнению собственные утверждения. Это свойство эффективно убирается, когда глагольная фраза преобразовывается в номинативную. В стихотворении «Классический депресняк» Дягилева достигает похожего эффекта с помощью субстантивации, подчеркивая тем самым, что состояние депрессии является необратимым и безусловным. Нехватка движения и действия в стихотворении заслуживает более детального изучения её маркеров идентичности. Почти сразу становится очевидным, что все эти маркеры главным образом, если не исключительно, используются во множественном числе. Упомянутые субъекты расплывчаты на протяжении всего стихотворения, читателю предлагается очень мало информации, на основании которой он может представить портреты людей, населяющих стихотворение. Скорее, стихотворение начинается с основного упоминания о людях – «души», которое окажется самым конкретным, хотя само слово, пожалуй, фигурирует среди наиболее абстрактных терминов обозначающих «личность».

Абстрактность душ в следующей строке усиливается описанием «безысходности» (при условии добавления опущенного глагола настояще-



го времени «есть», без которого теряется синтаксис первых строк). Далее «души» соотносятся со «светлоглазыми богами» в восьмой строке, хотя не предполагается, что они обязательно или целиком обозначают одни и те же субъекты. А вот «боги» однозначно становятся «рыцарями» (в музеях) в одиннадцатой строке, в то время как связь между этими двумя и словом «ноги» в шестнадцатой строке становится неоднозначной, ведь части тела могут принадлежать кому угодно, всем или вообще никому из вышеперечисленных. Изображение трансформации личностей («души») через метафорические субъекты («боги», «рыцари») в части тела («ноги») усиливается ключевыми второстепенными маркерами идентичности, словами, которые подразумевают присутствие испытывающего субъекта или субъектов. В порядке их упоминания это такие слова, как «неподвижности», «неприятие», «нереакция», «фобий», «битых окон», «тихо-тихо», (сердцебиение), «суициды», «шаги», «откровений», «веры» и «страха». К концу стихотворения количество маркеров идентичности уменьшается, они становятся более неоднозначными, более бестелесными. Таким образом, фобии – чёрные, откровения – раздробленные, а в последних строках «вера» и «страх» вообще исчезли.

Использование множественного числа («души», «безысходности», «движения», «исходы», «фобии», «окна», «боги», «рыцари», «они» (упоминаются дважды), «музеи», «колодцы», «подземелья», «суициды», «реки», «ноги», «шаги», «откровения») имеет две основные функции. Первая – создать ощущение дезориентации и отстранения. Наиболее ярким примером можно назвать поэтически употреблённое множественное число существительного в единственном числе – «безысходности». В стихотворении нет ни единого упоминания какого-то конкретного количества ни одного из этих субъектов. Даже имя существительное «ноги», пожалуй, наиболее близкое к обозначению чего-то индивидуального может принадлежать как одному, так и нескольким субъектам. Вторая функция заключается в том, чтобы подчеркнуть общую связь с описываемым состоянием, исходя из используемого в названии слова «классический» по отношению к универсальному феномену, описываемому повторяющееся у многих людей состояние. Намеренная неоднозначность по отношению к личностям усиливается тем, что постепенно в стихотворении они упоминаются всё реже, скорее непрерывно отдаляясь от самого конкретного определения («души» в первой строке), чем приближаясь к нему. Даже «ноги» в шестнадцатой строке кажутся странным образом отделёнными от плоти. Кажется, что описанное состояние отрицает или растворяет существование самой индивидуальности, отнимая сам смысл отдельной личности.

В отличие от маркеров идентичности, маркеры пространства или топографические маркеры всё чаще встречаются к концу стихотворения. «Вокруг» помещает души в отношении друг к другу. Впрочем, кроме пребывания в том же самом пространстве и общего опыта, между ними нет какого-то явного взаимодействия, что, наверное, и объясняет отсутствие указания их точного количества. «Уход» подразумевает границу между

двумя пространствами – внутренним и внешним. Здесь кажется заманчивым рассматривать эти фазы как этапы в состоянии депрессии, начиная с этапа, в котором произошёл срыв, и далее глубже в депрессию. Однако при более внимательном чтении стихотворение, видимо, противостоит подобной интерпретации. В нём нет явных доказательств начинающейся депрессии, не говоря уже о проблеске надежды выбраться из неё. Здесь депрессия, хоть и переходит из одной фазы в другую, изображается как нечто всегда присутствующее и всепоглощающее. В моменте, когда упоминается «уход», мы пассивно предстаём перед ней («нереакция»), всё ещё находясь во внутреннем пространстве. «(Легкомыслие) битых окон» может указывать на легкомысленные попытки разбить границы между внутренним и внешним пространством, возможно, повлекшими за собой «уход», хотя это движение особо не влияет на изменение изображаемого состояния. Однако к десятой строке процесс ограждения отчётливо усиливается, когда «светлоглазые боги» покрываются «стальной коростой» и превращаются в мраморные статуи в музеях. Едва живы, их сердца продолжают тихо биться под камнем. Процесс заключения в ограниченное пространство завершён.

А вот следующий затем маркер пространства, наоборот, символизирует бесконечность. Читатель переносится из заключения в мраморные доспехи и предстаёт перед бездной, и с этой новой исходной позиции возвращается через подземелья и реки на чужой асфальт, где достаточно лишь двух шагов, чтобы попасть в другое пространство – в край (раздробленных откровений), в дом (где нет ни после, ни вместе), в рай (без веры) и ад (без страха). Мы потом более детально остановимся на маркерах отсутствия, но уже сейчас очевидно, что изначально внутренний ландшафт внезапно и шокирующим образом превращается для читателя в бескрайний. В какой-то момент кажется, что он вот-вот примет более материальную форму, возвращая нас опять в материальное пространство. Однако в конечном итоге это пространство не поддаётся конкретному описанию и не оправдывает наполненные смыслом ожидания. Даже метафорырая и ада разобщены тем, что обе лишены каких-либо определений.

Сегменты, обозначающие изменение состояния, указывают на то, что главные герои стихотворения – души – пассивно дрейфуют из одного состояния депрессии в другое. Сперва они должны перейти через «уход» (выйти), на новый этап; потом они «глохнут» (заражаясь и покрываясь коростой), медленно умирая, как растения. Одновременно с этим они поражены физической реакцией на страдания, заражённые «лежащим танцем» (даже вне данного контекста, лежащий «танец» вряд ли изображает что-либо приятное или наполненное смыслом), и «будут» заключены в твёрдое, каменное обличье мраморных рыцарей. Ведь с самого начала стихотворения главные герои предстают перед читателем совершенно обессиленными, они обездвижены маркерами статичности. Они фактически олицетворяют безвыходность («безысходности», «без движений»), они обездвижены («без движений», «неподвижности»), даже танцуют они ле-

жа (корчась в муках?). Во второй части стихотворения статика удерживается связанными словами «обреченности» и «колодцы», даже «два шага по чужому асфальту» ироничным образом не представляют собой какое-либо значимого движения или достижения. И хоть шаги и указывают на перемещение «в» новую фазу, там нет ни физического, ни наполненного смыслом пространства, а есть лишь пространство отсутствия. Вместо приближения или удаления эти два шага представляют собой очередное пассивное перемещение, напоминающее выход, покрытие коростой, трансформацию в музейные экспонаты рыцарей. Качество осознанного, волевого движения (зачастую ассоциирующегося с «шаги») фактически заменено пассивностью, слабостью и дезориентацией. Таким образом, в заключительных строках стихотворения, несмотря на четырежды повторяющееся движение «в», в целом ощущение статики укоренено и закреплено на общем уровне.

На протяжении всего стихотворения маркеры статики также часто совпадают с маркерами отсутствия, особенно в первой его части, где уход, движение, влияние, воздействие и действительность отрицается. Кроме того, отсутствие звука подчёркивается использованием метафоры про музей в сочетании с «тихо-тихо» бьющимися (сердцами). Однако ближе к концу стихотворения количество маркеров отсутствия увеличивается. Таким образом, «колодцы» подчёркивают бездонность, бесконечность, и в то же время предполагают отсутствие формы, света, звука. Температура буквально опускается ниже нуля, так как «стынут реки» и «ноги мерзнут». Вместе с теплотой, отсутствует и мягкость, и всё привычное «чужому асфальту». Отсутствие направляющей структуры ведёт к разбитым или раздробленным откровениям, и в конце концов, и «после», и «вместе», и вера исчезают, унося с собой даже страх.

К отсутствию страха в стихотворении мы вернёмся позже. Здесь достаточно будет отметить, что страх странным образом отсутствует на протяжении всего стихотворения. Он заменён пассивностью (например, «не-реакция»), а вот присутствие боли, наоборот, ощущается очень отчётливо, и не только вследствие общего настроения безвыходности, но и шокирующих перемещений от заключения до бесконечности. Подобным образом стремление к покаянию берёт начало в страдании, не говоря уже о суицидальных попытках, и непосредственно в «неприятии», «черные фобии», «глохнуть», «обреченности», «мерзнут» и «ад», которые олицетворяют боль на основном уровне. На второстепенном уровне это усугубляется использованием таких образов, как «битые окна» или «короста».

Возвращаясь к исходной позиции, переживание депрессии изображается как «чёрная яма», все маркеры бездействия, статики и отсутствия в стихотворении играют важную роль для изображения того, что не поддаётся описанию. Так, само построение стихотворения основывается на структуре отрицания. Как мы уже видели, относительно маленькое количество глаголов в стихотворении даёт похожий эффект, как и стиль официального языка позднего советского периода. Хотя тексты в стиле советского блочного письма часто можно было читать буквально «снизу

вверх» (читая субстантивные предложения в обратном порядке) без существенного изменения смысла самого послания, то в стихотворении Дягилевой, хоть и тонко, но всё же присутствуют переходы между различными фазами и пространствами в депрессии. Таким образом, статика стихотворения «Классический депресняк» не абсолютна, описание состояния депрессии здесь многослойное и, что удивительно, богатое. Важно отметить, что вследствие такого богатства изображения появляется возможность для тонкого, если не чёрного, юмора. Возможно, наиболее ярко это проявляется в названии самого стихотворения, в котором понятие «классический» совмещает в себе типичное качество изображаемого состояния с классическим художественным образом (мраморные статуи, рыцари, музеи). Термин «Классический» в оригинале объединяется с уничижительным сленгом «депресняк», который указывает на (состояние) депрессии<sup>1</sup>, а смешение разных стилистических уровней позволяет увидеть определённую ироническую игру и ироническое дистанцирование.

**«Классический депресняк» и состояние депрессии.** Интервьюирование для проведения качественного анализа уже давно используется не только в социологии, но и, например, в лингвистике и науках, изучающих популярную музыку. Для проверки обоснованности выводов вышеизложенного анализа я представил стихотворение, переведённое мною на английский язык, на рассмотрение двум клиническим психологам. После прочтения оба пришли к выводу, что, во-первых, клиническая депрессия в стихотворении изображена крайне убедительно, и, во-вторых, что автор с высокой вероятностью лично пережил состояние депрессии, чтобы суметь так досконально её изобразить. Два психолога, Бой Греве (клинический психолог, Университетская больница Трумсё) и Пирс О'Кэрролл (клинический психолог Ливерпульского университета, на пенсии с 2016) любезно предложили проверить правильность использованных мною терминов и концепций в данном анализе. Они также предложили подходящие концепции из области психиатрии, психологии и психологической теории, в соответствии с их критическим профессиональным взглядом.

В быту термин «депрессия» часто используется для обозначения низких точек обычного колебания настроения, то есть состояний, которые не совпадают по значению со значением медицинского термина «депрессия». В чём заключается несоответствие значения термина и его настолько распространённого использования можно легко увидеть, если проконсультироваться со словарём, который даёт ей следующее объяснение: «Крайняя степень угнетённости и уныния, особенно продолжающихся в течение длительного времени» [13]. В психиатрии и психологии существуют два различных подхода по отношению к депрессии. В психиатрии депрессию рассматривают как болезнь, которую можно как минимум потенциально

---

<sup>1</sup> Подавленное настроение или раздражительность большую часть дня, почти ежедневно либо со слов самого пациента (например, чувствует печаль и опустошенность), либо со слов окружающих (например, наблюдается слезливость).

облегчить с помощью медикаментозного лечения. В психологии, в свою очередь, депрессию рассматривают как находящееся в допустимых границах состояние нормального человеческого опыта, которое всё же может выйти из-под контроля, и из которого с высокой вероятностью можно вернуться обратно в нормальное состояние с помощью терапии [8]. Соответственно, лечение главным образом в психиатрии основывается на диагнозе, а в психологии – на причинах, повлекших за собой состояние депрессии.

Замечу, что предметом данного анализа не является ни диагноз состояния автора стихотворения, ни исследование вызвавших его причин. Основным центром внимания является само стихотворение как произведение творчества и изображённое в нём состояние депрессии. Таким образом, будет целесообразным взглянуть на оба подхода. Сначала рассмотрим, что мы можем почерпнуть из «Критериев большого депрессивного расстройства» (БДР) ДСМ-IV-TR (Диагностического и статистического руководства по психическим расстройствам, 5-е издание), перечня симптомов, разработанного Американской психиатрической ассоциацией для психиатров и врачей, опубликованного в 2000 году.

Дабы не разворошить осиное гнездо и не погрязнуть в полемике о психиатрических заболеваниях, важно напомнить о противоречивом характере концепции ДСМ. Читатели, которые хотя бы ближе ознакомятся с этой концепцией, могут обратиться к работе Ронсона [14, с. 242–266]<sup>1</sup>. Здесь не стоит задача критиковать систему диагностики в психиатрии, даже если на это и есть веские основания. Также перед нами не стоит задача анализа поставленного автору диагноза (если таковой и был). Можно предположить, что психиатрия в Советском Союзе со скептицизмом и осторожностью относились к концепции ДСМ<sup>2</sup> в силу её принадлежности к противоположному идеологическому лагерю. Ниже ДСМ-IV используется исключительно для сопоставления стихотворения с утверждённым и широко используемым списком, разработанным для использования медицинским персоналом (а также используемым западным обществом, которое с появлением ДСМ-III загорелось желанием определить свои действительные или вымышленные симптомы). Для этого мои респонденты посоветовали мне обратиться к ДСМ-IV. По их мнению, вышедший позднее ДСМ-V (2013), в котором прибавляются дополнительные категории к тем,

---

<sup>1</sup> Ронсон объясняет, что перечень увеличился от размеров тонкой папки (ДСМ-I, 1952) до огромных объёмов (ДСМ-IV, 1944, на 886 страницах), ему приписывают раздутое количество диагнозов, подозрительно близких к стандартам нормального состояния, которое скорее служит во благо коммерческих целей фармацевтической компаний, чем общественного здравоохранения.

<sup>2</sup> В любом случае, так как я не акцентирую внимание ни на биографии автора, ни на её медицинской или психической истории, я стараюсь сосредоточиться на том, что изучение самого содержания стихотворения является более важным, чем спекуляции на тему, какую именно информацию поэта могла одолжить из психиатрической теории и/или клинической психологии до, во время или после её лечения у советских психиатров или психоневрологов. Мой интерес преимущественно заключается в том, каким образом в стихотворении изображается состояние депрессии, и с помощью каких приёмов это изображение достигается.

что изложены в ДСМ-IV, менее соответствует толкованию характеристик депрессии клиническими психологами (и что наиболее примечательно – по отношению к роли страха). С другой стороны, ДСМ-III получил резкую критику в отношении того, каким образом он разрабатывался – без составления соответствующего протокола, в маленькой аудитории, забитой орущими врачами, с одной единственной пишущей машинкой [14, с. 249–250].

К счастью, нашей задачей является лишь попробовать найти закономерность между рассматриваемым стихотворением и широко используемым диагностическим перечнем, а не поставить кому-либо живому или мёртвому диагноз. Основным критерием депрессии, представленным в ДСМ-IV «Критерии большого депрессивного расстройства» (БДР), является состояние нарушения социальной, профессиональной и/или образовательной функции, которое представляет собой изменение нормального состояния индивидуума и стало следствием потери интереса и удовольствия в ежедневной деятельности или «подавленного настроения», продолжающегося в течение более двух недель (в подтверждение вышеупомянутой статьи в словаре о длительности). Для подтверждения диагноза депрессии минимум пять из перечисленных ниже девяти симптомов должны присутствовать ежедневно:

1. Подавленное настроение или раздражительность большую часть дня, почти ежедневно либо со слов самого пациента (например, чувствует печаль и опустошённость), либо со слов окружающих (например, наблюдается слезливость).
2. Снижение интереса или удовольствия от большинства видов деятельности почти ежедневно.
3. Значительное изменение веса (5%) или изменение аппетита.
4. Нарушение сна: бессонница или гиперсомния.
5. Нарушение психомоторной активности: ажитация или заторможенность.
6. Снижение энергии и повышение утомляемости.
7. Самоуничижение/вина: чувство самоуничижения или чрезмерное и неадекватное чувство вины.
8. Концентрация: уменьшение способности обдумывать или концентрироваться или повышенная нерешительность.
9. Суицидальное поведение: мысли о смерти или суициде, суицидальные планы [6].

На общем уровне стихотворение Дягиловой соответствует первым двум пунктам симптоматического перечня. Метафора «глохнуть» соответствует потере веса в третьем пункте, а «лежачий танец» – бессоннице в четвёртом пункте. Как уже было упомянуто в лексическом анализе выше, в стихотворении есть множество упоминаний психомоторной заторможенности и снижения энергии (пятый и шестой пункты). Самоуничижение содержится в общем послые стихотворения, а «покаяние» душ чётко указывает на вину (седьмой пункт). «Раздробленные откровения» соответствуют потере концентрации в восьмом пункте, и, наконец, слово «суициды», которое упоминается в сочетании с бездной и подземельями, полно-

стью соответствует симптому в девятом пункте. Таким образом, как и можно было ожидать от названия «Классический депресняк», стихотворение отвечает всем девяти критериям ДСМ-IV, определяющим симптомы депрессии<sup>1</sup>.

В психологической теории большинство подходов по отношению к депрессии основываются на причинах её возникновения и не обязательно акцентируют внимание на самом состоянии депрессии. Однако в конце 1960-х годов Мартин Селигман представил общественности свою концепцию «синдрома приобретённой беспомощности» в контексте когнитивного подхода в психологии. Этот подход рассматривает то, каким образом негативное мышление становится автоматическим. Селигман пошёл ещё дальше и предложил, что систематическое негативное мышление может быть как причиной, так и следствием клинической депрессии [12, с. 14–18]. «Синдром приобретённой беспомощности» Селигмана предполагает, что депрессия вызвана процессом обучения, в котором человек понимает, что попытки что-либо предпринять во избежание негативных ситуаций ни к чему не приводят [12, с. 18]. Человек, погружённый в состояние депрессии, лишён инициативы и энергии, поэтому не только не может действовать, чтобы облегчить своё состояние, но и категорически не заинтересован в действии. Более того, внешние попытки побудить депрессивного человека к действию могут вызвать раздражительную реакцию (пункт 1 вышеупомянутого ДСМ-IV)<sup>2</sup>. На этом этапе суицид является редким явлением, так как совершение суицида требует энергии и инициативы. Парадоксально, но отсутствие страха уменьшает риск суицида на данном этапе [4]. Так как депрессия представляет собой чрезвычайное состояние боли и страдания, состояние, когда хуже уже некуда, то для страха места уже не остаётся. Однако во время трудоёмкого выхода из депрессии появляются и энергия, и инициатива, которые в свою очередь повышают риск суицида [8]. В своём исследовании депрессии и поведения Селигман проводил эксперименты на собаках, заключённых в клетки (такого рода эксперименты могли бы с лёгкостью вдохновить Дягилеву на написание ещё одного стихотворения). Одну половину дня клетки подсоединяли к электричеству, в то время как другая половина была полностью безопасна. Когда пропускали заряд тока, собаки передвигались в безопасную часть клетки. Однако Селигман заметил, что собаки, удерживаемые в зоне разряда, со временем не пытаются убежать, даже когда такая возможность предоставляется. Также он заметил, что собаки, которые не старались переместиться в безопасную зону, со временем начали про-

---

<sup>1</sup> Интересно, что в ДСМ-V, опубликованном в 2013 году, вышеуказанный перечень пополняется дополнительными видами волнения и беспокойства, но они обозначены как отсутствующие в заключительной строке стихотворения. Именно поэтому здесь намеренно отдаётся предпочтение общепризнанному ДСМ-IV, а не ДСМ-V.

<sup>2</sup> «Так как безумие может выражаться как состоянием тупой недвижимости, упрямой одержимости, так и расстройством и возбуждённостью, лечение состоит в побуждении больного к систематическому и реалистическому движению, которое будет подчиняться правилам мирового движения» [10, с. 164].

являть симптомы, схожие с депрессией: апатию, вялость, пассивность вместе со стрессом, нарушением сна и потерей аппетита [14, с. 15]. Последующие исследования Селигмана также подтвердили взаимосвязь между депрессией и ослабленной иммунной системой.

В контексте анализа стихотворения Дягилевой результаты исследования Селигмана полезны для объяснения его особенной логики и мотиваций. Как и вышеупомянутые удерживаемые в зоне электрического разряда собаки, главные герои стихотворения Дягилевой не видят смысла в попытках избежать страданий. Даже если бы у них и появились сила и возможность для этого, спасение повлекло бы за собой страх возвращения в пытки депрессии, поэтому они и продолжают терпеть. Таким образом, боль и страдание в стихотворении изображаются как нормальное состояние, именно поэтому в нём нет упоминаний о внешней действительности, лишь одна интровертность без направлений. Здесь отсутствуют перемены как к лучшему, так и к худшему, здесь нет ни надежды, ни горевания, ни жалости к самому себе. Бессмысленность действия исключает действующих персонажей, что отображается в расплывчатости маркеров идентичности и стёртости границ между одушевлённым и неодушевлённым, конкретным и абстрактным. И все же в стихотворении нет капитуляции перед этими негативными ценностями. Искусно используя их для описания неопишемого, Дягилева сумела не только лаконично изобразить состояние депрессии, но и тонко высмеять её, ослабляя её силу как объекта страха. Таким образом, Дягилева тонко насмехаясь над своим противником и в то же время не преуменьшая его значимости, смогла создать (само)исцеляющее произведение искусства.

### Литература

1. *Алексеев А.* Кто есть кто в советском роке [Текст] / А. Алексеев, А. Бурлака, А. Сидоров. – М.: Останкино, 1991.
2. *Борисова Е.* Янка. Сборник материалов [Текст] / Е. Борисова, Я. Соколов. – СПб.: Облик, 2001.
3. *Голобов И.* Punk in Russia. Cultural utation from the «Useless» to the «Moronic» [Text] / И. Голобов, Х. Пилкингтон, И. Стейнхольт. – Abingdon and NY: Routledge, 2014.
4. *Греве Б.* Личные беседы и электронная переписка с автором, сентябрь 2016.
5. *Клюева Н.* Метрико-ритмическая организация песенной поэзии Янки Дягилевой [Текст] / Н. Клюева // Русская рок поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 10. – Екатеринбург; Тверь, 2008 – С. 142–145.
6. Критерии большого депрессивного расстройства (БДР) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psnpalto.com/wp/wp-content/uploads/2010/12/Depression-Diagnostic-Criteria-and-Severity-Rating.pdf> (дата обращения: 17.10.2016)
7. *Летов Е.* Русское поле экспериментов [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов. – М.: ТОО Дюна, 1994.



8. *О'Кэрролл П.* Личные беседы и электронная переписка с автором, сентябрь 2016.
9. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение [Текст] / А. Юрчак. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.
10. *Foucault M.* Madness and Civilisation. A History of Insanity in the Age of Reason. Transl. from the French by Richard Howard [Текст] / M. Foucault. – London and New York: Routledge Classics, 2003.
11. *Hebdij D.* Subculture. The Meaning of Style [Текст] / D. Hebdij. – London: Methuen, 1997.
12. *McLeod S.* Psychological Theories of Depression [Electronic resource] / S. McLeod // Simply Psychology. – 2015. – Mode of access: <http://www.sumplypsychology.org/depression.html> (дата обращения: 17.10.2016).
13. *Oxford Concise English Dictionary, 8th Edition* 1991 [Текст]; «depression».
14. *Ronson D.* The Psychopath Test. A Journey through the Madness Industry [Текст] / D. Ronson. – London: Picador, 2011.
15. *Seligman M.* Helplessness. On Depression, Development, and Death [Текст] / M. Seligman. – San Francisco: W. H. Freeman, 1975.