

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.29

С. В. СВИРИДОВ

Калининград

ВСЕ УШЛИ – ОСТАЛИСЬ ДВОЕ:

О РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ 2000-х ГОДОВ

Аннотация. Трансформация поэтики русской рок-песни, произошедшая на рубеже XX и XXI веков, рассматривается как значимый эпизод в её историческом развитии. Ставится вопрос о мифологической интерпретации и научной дескрипции состоявшейся смены поколений. Специфика «новой» рок-поэзии обнаруживается в структуре моделируемых текстом отношений субъекта, другого человека и мира. Сопоставление художественных стратегий рок-поэзии 1980-х и 2000-х годов проводится на примере текстов Б. Гребенщикова, Ю. Шевчука, И. Кормильцева, Земфиры, А. Васильева.

Ключевые слова: рок-поэзия, русский рок, мифы, песни, рок-группы, рок-музыканты, поэтические тексты.

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

Контакты: 236022, г. Калининград, ул. Чернышевского, 56 «а», Институт гуманитарных наук БФУ им. И. Канта, textman@yandex.ru.

S. V. SVIRIDOV

Kaliningrad

EVERYBODY'S GONE – TWO REMAINED:

ABOUT RUSSIAN ROCK-POETRY 2000-s

Abstract. The transformation of the Russian rock songs poetics, which occurred at the turn of XX and XXI centuries, is considered as a significant episode in its historical development. The question of mythological interpretation and scientific description of the change of generations is raised. The specificity of «new» rock poetry is found in the structure of text-modeled relations between the subject, other person and the world. The mapping of artistic strategies rock-poetry of the 1980s and 2000-s conducted on the example of texts by Boris Grebenshchikov, Yuri Shevchuk, I. kormil'tsev, Zemfira, A. Vasilyev.

Keywords: rock-poetry, Russian rock, myths, songs, rock bands, rock musicians, poetic lyrics.

About the author: Sviridov Stanislav Vitalievich, Candidate of Philology, Associate Professor of the Immanuel Kant Baltic Federal University.

Сегодня от 2000 года нас отделяет время, едва ли не большее того, что потребовалось на всю историю русского рока в подполье. Герои постсоветской рок-сцены выступают с симфоническими оркестрами и на фоне провокативных рэп-импровизаторов сливаются с истэблшментом. Уже о поколении Земфиры и Лагутенко говорят как о потерявшем актуальность¹. Однако и предыдущая смена поколений русской рок-поэзии, произошедшая на рубеже XX и XXI веков, в историческом плане ещё недостаточно осмыслена. Предлагавшиеся до сих пор периодизации, при несомненных достоинствах, в большей или меньшей степени смешивают литературные основания с социально- и культурно-историческими [4; 10]. При этом всеобщим достоянием является мифологическая интерпретация событий, изменивших русский рок в 1990-е годы.

1. Миф о смерти русского рока

Русский рок «подпольного» периода, являясь в высокой степени обособленным субкультурным контекстом, породил самописание, носящее легендарный и героизированный характер. Оно высказывается наиболее явным образом не в поэтических произведениях, а в различного рода метатекстах и «устном предании» контркультуры. Это предание транслирует своеобразный саморефлективный «текст смерти» [7] и утверждает, что русский рок «умер» после 1991 года.

Мифологема «смерти русского рока» является развязкой сюжета, описывающего отечественное рок-движение как историю о борьбе героев (музыкантов) с силами зла (государством, системой)². В деятели рока угадываются черты культурных героев, защищающих свой «народ» от хтонических сил, а в их антагонистах – черты архетипического дракона. Называя этот нарратив контркультурным, нужно учитывать, что рок-музыка в 1980-е получила широкий резонанс, который вышел далеко за пределы круга посвящённых. Самописание, созданное авторитетным ядром рок-культуры, было популяризировано во всём поле её влияния и, в соответствии с законами таких описаний, унифицировало исторический текст русского рока, а всё противоречащее данной версии вытеснило либо объявило порочным, враждебным [11, с. 171–173]³. Когда же признаки «порочного» приобрело всё дальнейшее развитие системы, господствующий код декларативно «завершил» её. Так рождается расхожее представ-

¹ Симптоматично высказывание критика «Медузы» и ответ Земфиры на него [5; 8].

² Здесь будет нелишним напомнить, что «миф» – не синоним лжи. Называя то или иное положение мифическим, мы не утверждаем, что оно ложно, а говорим лишь о его культурном функционировании. С другой стороны, миф (в частности биографический) всегда «придаёт сюжетной модели онтологический статус» [13, с. 7], то есть онтологизирует нарратив. Он искажает пропорции, представляет предмет непомерно значительным, завершённым, исчерпывающе осмысленным, а главное – выводит описание из сферы нормативной логики.

³ Излишне напоминать, что «изучение культуры того или иного исторического этапа включает в себя не только описание её структуры с позиции историка, но и перевод на язык этого описания её собственного самоописания и созданного ею описания того исторического развития, итогом которого она сама себя считала» [12, с. 550].

ление, согласно которому «истинный» русский рок умер после 1991 года, а то, что возникло после этой даты, аутентичным роком не является.

Данный тезис кодифицировали и популяризовали авторитетные журналисты-хроникеры рок-движения. «К началу 90-х годов рок как жанр в России перестаёт существовать» [19, с. 178], – утверждает И. Смирнов в энциклопедическом издании. «Героический период нашего рока пришёл к концу», – констатировал А. Троицкий в 1991 году [22, с. 192]. Русский рок представляется как идеализированная анархическая оппозиция, успешно противостоящая государству: «К 1986 году рок-движение оказалось единственным самообеспечивающимся заповедником свободы в тоталитарной системе» [21, с. 143]. Эту миссию рок успешно исполняет, потому что (и до тех пор пока) обладает внутренним источником чудесной силы, которую обычно связывают с причастностью к субстанциальной «правде»¹. Утратить эту силу – смерти подобно. По этой причине рок постоянно заботится о своей идентичности, то есть верности имманентному основному коду, и третирует отступников. Одна из главных норм этого кода – запрет на взаимодействие с «системой» (государством); его соблюдение обеспечивает «честность» творчества, отступление – становится предательством и ведёт к утрате «правды». Согласно мифологическому нарративу, это и произошло на рубеже 1990-х годов: рок «изменяет идеалам» (примиряется с действительностью, выходит на большие сцены, соблазняется возможностями шоу-бизнеса, то есть деньгами, которые противоположны «правде») и вместе с первородством теряет творческую силу. «По мере того как наше общество начало возвращаться к цивилизованным формам, стало очевидно, что духовная миссия рока в общем и целом исчерпала себя» [22, с. 171] – заключает А. Троицкий. «До тех пор, пока на общество давил один исполинский пресс, ситуация была проста как диод: играешь ты на “да” или на “нет”, и в такой ситуации мы знали, что делать. Многовариантный выбор привёл нас в растерянность» [21, с. 245]. Героический русский рок, как Беовульф, умирает вместе с побеждённым им драконом.

В высказывании подобных мнений наиболее выразительны тексты блогеров, как критиков прямолинейных и эмоциональных. «Что бы там ни было, ясно одно – русский рок умер. Причиной его смерти явилась невозможность продолжения протеста, который является неотъемлемой частью всего рок-н-ролла» [24], – пишет в «Живом журнале» псевдонимист NeoFormaL. В соответствии с мифологемой смерти рока, он мыслит новое поколение как не существующее в пространстве истинного кода, первертное, подверженное профессиональной и моральной деградации:

«Эта “другая музыка” сформировывается на обломках Русского рока. Она является его испражнением... <...> Много ли надо сейчас сделать, чтоб прослыть крутым рокером? Подумайте сами: Сплин, Би-2, Мумий Тролль, Звери. Много ума

¹ Это соотнесение афористически зафиксировано в сценарии фильма «Брат-2» (А. Балабанов): «В чем сила, брат? В деньгах? Нет, в правде».

сейчас точно для этого не требуется». Звучит типичный упрёк новому поколению в утрате протестной интенции: «Когда-то, в стародавние времена,... слово “рокер” означало не что иное как “оппозиционер”. А “рок” – как музыкальное и социальное явление – соответственно, “оппозиция”, или, если быть точнее, “протест”. Цой, пришелец из тьмы веков, когда-то пел: “ты должен быть сильным, иначе, зачем тебе быть?!” Рома Зверь поёт о сексе до утра и горестных расставаниях после, о страстной любви (то же самое, что и секс до утра) и фабрике грёз» [23]¹.

Данная тирада демонстрирует и характерные элементы самоописания русского рока, и характерную его, этого описания, ограниченность. Секс и грёзы – в сущности, неотъемлемые темы рок-культуры², которые она как раз интерпретировала в протестном ключе. Фразы «All you need is love» и «Strawberry fields forever» занимают почётное место среди лозунгов рок-движения. По словам того же А. Троицкого, «конфликт “религия – секс” – мотор всего западного рока» [22, с. 7]. Другое дело, что «в нашей стране “освободительный” призыв рока прозвучал в совершенно другой ситуации... Тотальная несвобода и тотальная неправда – ... Именно об этом в советском роке шла речь» [22, с. 7]. Получается, что миф русского рока носит локальный характер, это самоописание отечественного «подпольного» рок-движения, исходящее из реальности и общественных представлений брежневской эпохи, оперирующее специфическими смыслами времени. При всей героизации и идеализации, оно провинциализирует русский рок, отрывает его от цельного эстетического контекста и мирового опыта, слишком жёстко связывает его с преходящими социальными условиями.

В 2000-е годы это замечают и финалистски настроенные критики. Вот и упомянутый блогер отредактировал свою статью и в новом её варианте заговорил о возможности некоего иного рока, основанного на некоем ином конфликте, для которого присутствие «дракона» не обязательно.

Да, эта музыка [прежний русский рок – С.С.] ещё для кого-то актуальна, и не только из-за какой-нибудь ностальгии, а ещё по причине *присутствия в русском роке, так называемых «вечных песен»* [курсив наш – С.С.]. Ну есть у Кинчева песня «Мы вместе», но у него ведь есть ещё и «Дождь», и «Театр», и про «Жили под лестницей крыса и пёс» и т.д. «Нау» я люблю не только за «Скованных одной цепью» и «Черных птиц», а за «Утро Полины», «Человека на луне». Киношная «Пачка сигарет» и «Электричка» – тоже, на мой взгляд, не совсем на тему борьбы с режимом. Да, *тут конфликт есть, но он другого рода, он вроде как безвременный*, больше внутренний, ну или социальный, но совсем не политический. И он, конечно, актуален и до сих пор... [24].

¹ В форуме процитировано с подписью «Роман Пономарёв». Пользователь Drummer. 27.09.2007. Большая цитата частично совпадает с цитированным выше текстом блогера NeoFormaL и с большой вероятностью взята из более раннего варианта этого текста (о существовании этого варианта упоминается в тексте Неоформала).

² В контексте контркультурных аксиологем новой чувственности и свободы [14, с. 87-98].

Рок не раз демонстрировал способность переживать «года глухие» (например, неоконсервативные 1980-е), благодаря многосоставности питающей его энергии противостояния. «Рок возник из сознания невыносимой отчуждённости всех традиционных форм общественности, науки, религии, искусства от жизни, от повседневного существования обычного простого человека. <...> Между тем протест против отчуждения культуры составляет одну из фундаментальных её черт, сопутствующих ей на протяжении веков и тысячелетий» [9, с. 35-36]. Актуальность рока в его основе определяется масштабными оппозициями культуры, и лишь исторически она подкрепляется преходящими социальными коллизиями. Его эстетический базис – не социополитический протест в конкретном смысле, а «живительное напряжение противостояния» [9, с. 46], несогласия с любым мейнстримом, с самоуверенным, самоосвящённым истеблишментом, лишённым динамики, обесмысленным и стагнирующим. Рок остро реагирует на его успех и столь же обострённо протестует, создавая иной мир в своем креолизованном художественном языке.

Тематическое пространство этих столкновений ничем не ограничено. «Нулевые» годы выдвинули новый русский рок, который в глубинной основе не так уж отличается от «старого», но иначе понимает и иначе артикулирует те конфликты, в которых фокусируется «энергия противостояния». Новая коллизия ведёт к формированию новой поэтики. Далее мы будем говорить только о ней, оставив в стороне и вопросы метарефлексии, и социальные либо субкультурные функции и коннотации рок-текста.

2. Субъект – мир – диалог

Рок-поэзия в целом имеет в своей основе инвариантную структуру, определяемую отношениями между «я» / «ты» / «мы» на одной стороне и прочим миром («они» / «оно») – на другой. Эта базовая оппозиция проявляет себя в том или ином конфликте, той или иной системе взаимодействий, то есть может формировать самые различные структуры на уровне текста, в зависимости от художественной системы автора и конкретных творческих задач. При этом поэтика рок-песни «героического периода» и новая поэтика, сформировавшаяся к концу 1990-х, характеризуются каждая своим обобщенным вариантом данной структуры. Сформулируем это различие пока что в порядке гипотезы.

Рок-поэзия 1980–1990-х гг. представляет «я» и «мир» в активном конфликтном взаимодействии, при этом отношения «я» – «ты» иерархически подчинены отношениям «я» – «мир», а также включённости «я» в коллективное, надличное «мы». Герой сталкивается с миром несвободы и принуждения, этот конфликт отодвигает на второй план его личные эмоциональные коллизии; индивидуальное бытие герой ощущает как трагичное, а выход из экзистенциального одиночества находит в причастности к «мы» как духовной общности свободных людей, альтернативной миру принуждения и необходимости (либо не находит его вообще).

Рок-поэзия 2000-х гг. изображает конфликт «я» и «мира» как лишённый наступательной активности, реализующийся скорее в отчуждении,

нежели в борьбе. Отношение «я – ты» стоит иерархически выше отношения «я – мир». При этом «мир» внешний описывается как иномерный тому пространству, к которому принадлежат «я» и «ты». И если герой ощущает своё существование как драму, то выход из неё связывается с другим человеком, с «ты».

Проецируясь в плоскость художественного выражения, эти базовые структуры определяют поэтические доминанты, различающие «старую» и «новую» рок-песню.

Конфликтность рок-поэзии 1980-1990-х годов очевидна и не нуждается в иллюстрациях, поэтому мы не станем останавливаться на демонстративно антитетических и социально насыщенных текстах, таких как «Некому берёзу заломати» А. Башлачёва или «Хлоп-хлоп» В. Бутусова. Интереснее заметить, что надличное «мы» и / или «они» вовлекается в дискурс рок-поэзии даже и без явной сюжетной мотивации. Например, в песне И. Кормильцева «Я хочу быть с тобой» (1987)¹, тематически не выходящей за рамки любовной лирики: «пьяный врач мне сказал что тебя больше нет / пожарный выдал мне справку что дом твой сгорел» [1, с. 139]. Хотя бы в условно-образном плане, но в лирический текст вовлечены два государственных ведомства. Конфликт между «мы» и «они» – исходный пункт каждой ситуации, текстопорождающее условие, «ген», которым определяется решение лирической темы. При этом «мы», «они» и суть конфликта не обязательно конкретизировать: противоречие субстанциально, оно проявляется повсеместно, участвует в самых, казалось бы, личных переживаниях. В той же песне страдания героя от любви и разлуки внезапно превращаются в претензию к людям, причём адресную, в буквальном смысле *личную*: «я смотрел в эти лица и не мог им простить / того что у них нет тебя и они могут жить» [1, с. 139].

Интересным образом универсальный характер конфликта демонстрирует «описательная» лирика, свободная от нарративности и драматизации, обращённая к «чистому» моделированию мира и субъекта. Примером здесь может послужить песня Ю. Шевчука «Ни шагу назад» (1985):

Кардиограммы ночных фонарей,
Всхлипы сердечно-сосудистых грёз,
Рыбы скелеты осенних берёз
В парандже развращённых восточных дождей.

Серое пламя асфальтовых рек,
Канализационный взгляд
Люков, впаянных в этот век,
Сквозь них только вниз, но не назад!

¹ Композиции датируются по выходу официальных или неофициальных релизов, если нет иной информации о времени создания текста.

Ни шагу назад, только вперед,
Это с тобою нас ночь зовёт.
Куда полетим: вверх или вниз –
Это ответит нам наш карниз.

Небо пришито к нам сталью антенн,
Ему никуда уже не убежать.
Ветер загнан в метро. Автомат – импотент.
Мы не за контроль, но так обидно терять.

Мы любим пластмассу, уран и бетон,
Едим фармацевтов и пьем керосин.
Вместо сирени – одеколон,
Из любого дерьма выжмем чистый бензин!..

Осень настала, желтеют дома,
Облетают печально сухими людьми.
Повернулась к нам задом старушка Луна,
На морде её – след от чьей-то ноги.

Что светит нам завтра, что греет сейчас,
Насколько удобней литованный крест?
За эти вопросы нам Пушкин воздаст,
Родня нас не выдаст, а Рейган не съест¹.

Текст этой песни средствами (казалось бы) пейзажного описания выражает глубокое неприятие обыденного бытия. Перед нами мозаичная панорама города, сложенная из броских и раздражающих метафорических образов. Песня избегает конкретности. Город не назван ни прямо, ни косвенно, действенный конфликт отсутствует, сам лирический сюжет складывается почти исключительно как цепь острающих тропов. Обобщённым выступает и субъектное «мы», оно характеризуется только неприятием городской реальности и готовностью к бегству. Ни протагонист, ни антагонист этой эмоциональной коллизии не может и не должен быть очерчен более конкретным образом.

Описание антагониста противоречиво:

а) Он *бездействует*. В характеристике города преобладают пассивные причастия – семантические «отпечатки» перенесённых воздействий («небо пришито», «ветер загнан», *впаянный, развращённый*), немногочисленные «безобъектные» глаголы обозначают скорее процессы, чем действия (*желтеют, облетают*).

б) Но в то же время он *живой*. Описание города сплошь биологично и физиологично, он – существо, представленное в аспекте тяжёлой, неодухотворённой телесности. Уже начальный образ, сопоставляющий отраже-

¹ Здесь и далее, если ссылка на источник художественного текста отсутствует, текст цитируется по фонограмме.

ния фонарей с линиями кардиограммы, отвергает расхожий поэтизм «сердца» и обозначает смещение языка от бесплотной символики в сторону материально-телесной выразительности. Ср. далее: деревья как скелеты, тротуарные люки как глаза, луна как «морда»; олицетворяющую логику поддерживают глаголы и эпитеты (небу «не убежать», «едим фармацевтов», «развращённый дождь», «автомат-импотент»). При этом телесная детализация вряд ли даёт возможность представить носителя злой силы антропоморфным; это монструозное существо, в сущности – некий футуристический дракон¹, сплав урбанистики и мифа. Естество становится жертвой цивилизации как гротескной искусственной жизни (пришитое небо, пленённый ветер, развращённая невинность природы), суевающейся в своей механической оживлённости, но способной лишь к ограничению и разрушению, а не к творческой реализации («автомат-импотент»).

Смысловый пуант песни – отрыв, страстное движение субъекта, желающего и готового разорвать неволящие его связи с механистическим миром необходимости. Но этот отрыв пока ещё не состоялся, он показан как возможность, намерение, дерзновение². Поэтому драматизм текста порождается не бегством, а теснотой и прочностью связи между «мы» и миром. О ней идёт речь постоянно: «небо пришито к нам», «мы любим пластмассу, уран и бетон» и т. д. Человеку «обидно терять» связь с комфортным пленом цивилизации, поэтому освобождение от него – отчасти борьба и с самими собой.

Финал песни вводит её в актуальный социально-исторический контекст. Последние четыре стиха содержат типичный для своего времени набор вопросов поэта-гражданина³. И таким образом конфликтная ситуация подключается к системе надличных общественно-исторических смыслов, что является практически обязательным для рок-поэзии 1980-х годов. Высказывание легитимируется, когда оно «прописано» в этой системе понятий, соотносено с доминантным конфликтом.

Русский рок 2000-х годов приходит с новой акцентировкой конфликта, с другим соотношением образов мира и субъекта. Эмоционально и экзистенциально напряженное бытие «я» она противопоставляет поверхностному, недоовлащённому и профанному бытию других, при этом общественное существование в какой-либо форме – государства, социума, народа, истории – исчезает из актуальной системы отношений либо ото-

¹ На таком иконическом прочтении невозможно настаивать, так как изображение всё же однозначной конкретизации не поддаётся. С другой стороны, монструозный образ подсказывается русской поэтической традицией химерических метафор города: от *Петрополя-тритона* у Пушкина до *улицы-змеи* у Маяковского, *хищного и бескрылого дракона* у Брюсова и т.п. Словарь поэтических образов даёт впечатляющий набор бестиарных, в том числе рептильных вариантов [15, с. 557–568]. В мифологическом тексте многие из них имеют хтоническую «прописку».

² Сходные мотивы разрабатывает песня А. Башалчёва «От винта», созданная также в 1985 году.

³ «Литованный» – значит утверждённый Главлитом, советским цензурным ведомством. В середине 1980-х Шевчук страдал от надзора и давления КГБ, и легализация (её возможность и перспектива) была для группы серьёзным вопросом.

двигается на второстепенную роль, низводится до ранга декорации. Рок-песня 80-х на обеих сторонах конфликта находила ту или иную надличную общность и питалась освободительной энергией. В новой рок-поэзии лирический субъект выступает как человек свободный (и нередко заброшенный), остро переживающий своё бытие как личное, как данную только ему всеобъемлющую проблему, но не ощущающий за собой никакого социального «мы» (даже неформального, альтернативного) и не нуждающийся в этом. Он находится в эмоциональном контакте с другим человеком (таким же, как он) или испытывает потребность в нём. Он приглашает слушателя к сопереживанию, к духовному союзничеству (эмоциональное вовлечение – неотъемлемый компонент эстетики рока), но апеллирует к нему тоже как к сознанию самоидентичному (часто уединённому или одинокому), не ищущему коллективистской мотивации.

Насколько вырастает в значении и в авторском внимании «я», настолько умалется в нём старый антагонист – внешний мир необходимости. Если рок-поэзия 80-х приписывала ему злое, тоталитарное могущество, то теперь он лишается зловещей и мрачной воли, он функционирует как онтологическое условие, данность, которая проявляет себя преимущественно в холодном безучастии, равнодушии и служит пассивным предметом отталкивания. Из зловещего «они» или «оно» внешний мир превращается в «ничто».

Его изображение, в силу названных причин, может редуцироваться до нескольких штрихов, сводиться к роли фона, декоративного задника, как, например, в популярной поп-роковой песне группы «Звери»:

Районы, кварталы. Жилые массивы.
Я ухожу, ухожу красиво.

Конечно, тексты «Зверей» – это парад поэтических клише. Но именно способность китча фиксировать тенденцию в рельефной форме стереотипа здесь оказывается полезной для нас, в частности, помогает увидеть, что бессердечная стратегия героя касается только отношений «я – ты», а до города или мира ему, в сущности, нет дела. Сходным образом город позиционирован и в текстах иного качественного уровня, например в песнях Земфиры «Лондон» или «Брызги»:

Брызги снега из-под колёс
В девушку разбитых витрин
Это не со мной
Это дежа-вю

Мы видим тот же номинативный стиль и ту же отчуждённость героя от городского «фона», только осложнённые дополнительными смыслами и поэтическими ходами. Дежа-вю – это ложный, субъективный эффект восприятия, и охарактеризованный этим эпитетом мир становится окказиональным, рецептивно обусловленным. Текст даёт возможность отожде-

ствить упомянутую девушку с субъектом речи, и тогда эффект усиливается видением себя со стороны, узнаванием-неузнаванием, раздвоением на «я» субъектное и объектное. Это «я» – сложное и неизъяснённое – становится предметом интраспективного познания, а кажущийся мир служит для него лишь рамой. Добавим, что мотив дежа-вю можно интерпретировать как сигнал интертекста и увидеть в приведённых стихах отсылку к знаковой песне русского рока 80-х – «На чёрный день» Яны Дягилевой. Сравним: «На провода *из-под колёс* да на три буквы *из-под асфальта*», «А за *осколками витрин* обрывки праздничных нарядов»¹. В таком случае «дежа-вю» действительно означает узнавание другого в себе («это не со мной»), а саморефлексия осложняется диалогом с тем самым поколением 80-х, мыслью о сходстве / различии образов мира и человека.

Мир внешний в «новой» рок-поэзии – уже не целое, обладающее злонамеренной волей (социум, история, тирания, всесильное «оно», «дракон» и т.п.), а просто обиталище *других*, незнакомцев, мир безразличный, необъяснимый, иноязычный и непереводаемый. Таким предстает и образ города, репрезентирующий обновленное видение мира.

В этом можно убедиться, сопоставляя рассмотренный текст Ю. Шевчука и песню А. Васильева «Мы сидели и курили»:

Шли над городом притихшим
Шли по улицам и крышам
по карнизам, переулкам
подшипникам и втулкам
Где-то появилось солнце, значит, где-то появилась тень
Мы сидели и курили...
Начинался новый день...

Шли «красавицы на тройку»
Шли рабочие на стройку
трамваи по проспекту
арабы строим в Мекку
Шли парламентарёв, шли монтеры, шли легко и без затей
Мы сидели и курили...
сидели и курили...
Начинался новый день...

Годы шли и шли недели
Шли, пока не надоели
недели, дни и годы
вступления и коды
солдаты в рукопашный
часы на Спасской башне
открытки и конверты
Деньги шли и документы

¹ Цитатные переключки с Дягилевой типичны для ранних песен Земфиры. См.: [20].

Все ушли, остались двое в мире самых чокнутых людей
Мы сидели и курили...
сидели и курили...
Начинался новый день...

В основе этого текста лежит оппозиция *движения* («шли») и *покоя* («сидели»), модифицированная инверсией привычных значений: движение предстаёт как *отсутствие*, покой – как *наличие*; движение расценено как *бессмысленное, пустое*, а покой – как *осмысленный, наполненный*. Каждую строфу замыкает рефрен «Начинался новый день», делающий смысловым детерминантом ситуации онтологическое время.

Песня имеет обезличенный зачин: первые четыре стиха – это параллельные конструкции, содержащие глагол «шли» без указания его субъекта, но с длинным, избыточным перечислением мест. В результате действие опредмечивается и универсализируется. И когда в дальнейшем перечислительном ряду у предиката «шли» появляются различные подлежащие, они все, будь то знаки культур, общества, государства, истории или онтологии, воспринимаются как заместители позиции субъекта при самодостаточном действии – позиции, которая только что замещалась нулём, то есть становятся эквивалентами нуля. «Шли» – действие, происходящее *везде само по себе* и нивелирующее деятеля.

Лирический субъект («мы» – вероятно, двое), напротив, целен в своей персональности. Местоимение «мы» в роли подлежащего – в полной мере реализует соответствующее грамматическое значение [3, с. 570-571]. А вот предикаты «сидеть» и «курить» – по сути, глагольные номинации покоя. Действию без субъекта противопоставлен субъект без действия. Но его недеяние наполняется смыслом на фоне суетной, семантически выхоленной активности социума. Созерцательное недеяние постулируется в песне Васильева как альтернативное мироотношение, как иное, неконвенциональное участие в «начале нового дня», иная, более подлинная, форма включённости человека в универсум.

Город у Васильева, в отличие от текста Шевчука, лишён мрачной одухотворённости. Он не существо, а только пространство. Лидер «Сплина» делает другой поэтический акцент. Он изображает городской мир как системный, классифицированный, бинарный, но его упорядоченность оказывается мнимой формой, способной генерировать лишь бессмыслицу и зло (что близко к растаманскому образу «Вавилона»)¹. Остраняющим взглядом лирического субъекта движение города регистрируется как бессмысленная суета; история – форма этой суеты («недели, дни и годы / вступления и коды / солдаты... / ча-

¹ «Где-то появилось солнце, значит, где-то появилась тень» – формула, акцентированная «длинным», выбивающимся из ритмического ряда стихом – служит обобщающей формулой этой критики. Вероятно, она ориентирована на понимание света и тени как добра и зла (ср. прецедентную реплику Волаанда: «...Что бы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли тени?» – гл. 29). Таким образом, бинарность выступает причиной зла и конфликта.

сы на Спасской башне»), то же и государство («деньги», «документы», башня Кремля, армия). Характерно, что внешний мир никак не угрожает субъекту и даже не апеллирует к нему, они не «пришиты» друг к другу, между ними нет связи, кроме спонтанной зрительной фиксации происходящего. В отличие от персонажей Шевчука, герой Васильева никуда не бежит, потому что его антагонист находится в иной бытийной плоскости, освобождение от него – проблема внутреннего порядка.

«Дзенская» или «растаманская» свобода от социума были популярной темой и в рок-поэзии «подпольного» периода. Однако сличение сопоставимых примеров вновь выявит различие разновременных поэтических стратегий.

«Аристократ» – песня Б. Гребенщикова, вошедшая в альбом «Аквариума» «Табу» (1982).

О, они идут на зелёный свет.
О, они идут на зелёный свет.
Они не скажут им «нет»,
Когда идут на зелёный свет.
Я мог бы дать им совет,
Дать им досужий совет,
Но они знают, где масло, где хлеб,
Когда они идут на зелёный свет.

Я сижу на крыше, и я очень рад,
Я сижу на крыше, и я очень рад.
Потребляю сенсимилью, как аристократ.
Я сижу на крыше...

Я не вижу смысла скандалить со мной,
Я не вижу смысла ругаться со мной,
Я не вижу смысла даже ссориться со мной.
Ты можешь ругаться со своей женой.
Ты можешь ругаться со своей женой,
Ты можешь скандалить со своей женой,
А у меня есть свой собственный хой –
Я не вижу смысла скандалить со мной.

Я сижу на крыше и я очень рад.
Я сижу на крыше и я истинно рад.
Потребляю сенсимилью, как аристократ.
Я сижу на крыше... [6, С. 109]

Как и у Васильева, герой этой песни свысока (буквально: с некой высокой точки) смотрит на суету окружающей жизни и принципиально отказывается от участия в ней. Но в тексте «Сплина» соединённое внутренней связью «мы» противопоставлено безличному «они», которое лишено контакта с субъектом. Иначе у Гребенщикова: уединенное «я» противопоставлено прочим благодаря нахождению всех в единой системе отношений.

Маргинальная стратегия культурного «подполья» возможна только в соотнесённости с семантическим центром и в диалоге / конфликте с ним. Само понятие «аристократ» репрезентирует системную иерархию, пусть и в ироническом ключе.

Герой Гребенщикова находится в речевом контакте с оппонентом. Да, этот контакт отображён в ирреальной модальности, герой его отрицает: «не вижу смысла скандалить со мной» – но тем самым создаёт его представление, и не только признаёт его возможность, но и обращается к своему предполагаемому критику, фактически вводя его в мир текста. Суетный мир, от которого отстранился лирический герой, остаётся доступным для его понимания, комментирования и даже вмешательства.

Васильев даёт внешнему пространству описание, превращающее системность в фикцию (остранение – намеренный отказ от регистрации очевидных связей, разыгранное непонимание). Герой Гребенщикова, напротив, комментирует наблюдаемые связи и даже готов вмешаться в их расклад. Текст начинается с упоминания компактной знаковой системы – уличного светофора, он весь базируется на условных бинарных взаимосвязях сигналов и действий: подразумеваются красный и зелёный сигналы, подразумевается одна и другая стороны улицы, оппозицию составляют масло и хлеб, оппозицию составляют «они» и другие «они», иерархически возвышенные над первыми («они не скажут *им* нет, когда они идут на зелёный свет»). Герой является по отношению к этой «сети» значимостей не только наблюдателем, но – что принципиально важно! – субъектом метаописания. В другой ситуации он мог бы в неё вмешаться, конструкция мира такой возможности не исключает. Герой Гребенщикова видит, понимает, объясняет – и в известном смысле конституирует систему своей дескрипцией. Герой Васильева – воплощает её своим остранным непонимающим взглядом.

Отмеченные свойства песни «Аквариума» программируют её прочтение в конкретно-историческом плане, позволяют видеть в ней очерк музыкально-сценической жизни. Первые «они» – это приспособленцы, ради успеха соглашающиеся на условия и требования власти, вторые «они» – сама власть¹. Оказывается, что даже в иронично-эскапистской песне «подпольного периода» субъект находится в конфликтном взаимодействии с миром, подтверждая общее правило. При этом отношения «я» с другим «я» не имеют какого-либо отдельного значения.

В стихах песни «Мы сидели» А. Васильева всё наоборот: взаимодействие с наблюдаемым миром отсутствует даже гипотетически, он воспринимается как иномерный, на языке субъекта ничего не значащий. Его движение уводит прочь из бытия, его активность ведёт к самоустранению: «*все ушли*». Существенна только ось отношения «я–ты»: «*остались двое*». Успешной стратегией оказывается покой, никуда из бытия не уводящий.

¹ Быт и творчество подпольного музыканта – одна из центральных тем альбома «Табу», в который входит песня «Аристократ».

3. Я – ты – они

Одновременно с трансформацией и ослаблением доминантного конфликта рок-поэзии 80-х «я/мы–мир» усиливается и выступает на первый план ось отношений «я» и «ты». Текст фокусируется на соединённости двоих: эмоциональной, физической (объятие, соединение рук, синхронное действие и т.п.), субъектной («мы»). Их единством определяется их собственное пространство, противопоставленное внешнему миру прочих, даже при отсутствии зримой границы.

Данное обобщение верно, в частности, для текстов, которые мы приводили в пример выше.

Ты спросишь: какие танцы?
На улице минус двадцать!
Отвечу: Бери вазелин
Бежим целоваться!
Земфира, «Брызги».

И танец, и поцелуй – формы такого пространственного соединения, при котором двое образуют *нару* – единую структуру взаимодействующих тел, или пластический текст, естественным образом отграниченный от внешнего континуума (такое отграничение – универсальное свойство текста).

Мне приснилось небо Лондона
В нём приснился долгий поцелуй
Мы летели вовсе не держась
Земфира, «Лондон»

Здесь поцелуй играет аналогичную роль, причём пластическое единство образа усилено шагаловскими ассоциациями. В песне А. Васильева «Мы сидели» «*двое... чокнутых людей*» соединены общей номинацией и общими предикатами («сидели и курили»), их действия воспринимаются как параллельные, противопоставляющие *двоих* прочим: (прочие *шли*, мы – *сидели*). Вероятно, изображено утро влюблённых, и именно любовь даёт им совместное бытие, отличающее и отделяющее их от майи социума.

Во всех рассмотренных примерах пластическое единство образа двоих служит означаемым их бытийного единства, органической неразрывной связи как формы существования. Этот мотив становится константой новой рок-песни; реализуясь в богатом разнообразии вариантов, оказывая организующее влияние на поэтическую систему текста. Он служит разработке одного из центральных концептуальных положений рок-поэзии 2000-х: только духовная соединённость двух людей может быть противопоставлена бессердечию окружающего мира, только она даёт человеку подлинное существование, причастное бытию и смыслу.

Новая поэтическая стратегия наглядно отражается в субъектной структуре текста. В рок-поэзии 2000-х годов заметно снижается актив-

ность субъектного «мы» и одновременно растёт частотность апеллирующих речевых форм с местоимением «ты». Особенно ясно эта закономерность выступает, если учитывать не только употребительность местоимений, но и их значение в контексте.

В русском языке возможны несколько различных значений местоимения «мы», в частности:

а) конкретное, закрытое значение, предполагающее только партнера по коммуникации («мы = я+ты»).

б) обобщённое, открытое значение, включающее также иных лиц, в коммуникации не участвующих («мы = я+ты+кто-либо ещё») [3, с. 573-574].

Первое можно определить как «*мы-dualis*», а второе – как «*мы-pluralis*».

В рок-поэзии 1980-х характерно частотным оказывается вариант «б»: «Этот поезд в огне, / и нам не на что больше жать» [6, с. 222], «Мы молчали, как цуцики, пока шла торговля всем...» [6, с. 197], «Мы ждём перемены», «Дальше действовать будем мы» (В. Цой) и т.п. «Новая» поэтика в значительной мере отступает от «мы-pluralis» и актуализирует значение «а» (ср. песни «Сплина»: «Мы сидели и курили», «Мое сердце», «Мы легли на дно»; песни Земфиры «Метро» и др.). Закрытый характер этого значения способствует косвенному созданию образа другого, даже если тот никак иначе не обозначен. Но нередко вместе с подобным «мы» употребляется и «ты» в текстовом или даже фразовом контексте: «К нам первые крылья вернулись... <...> А в забытом *тобою* отрезке / мне всё было ново и всё интересно», «*Мы с тобою* в железной коробке», «*Мы с тобой* / ещё немного и взорвемся» (Земфира).

Местоимения «ты» также выступает в двух разных значениях, которые связаны с повествовательной структурой художественного текста:

а) в первом, конкретном значении «ты» указывает на внутритекстового адресата, присутствующего в диэгесисе [16, с. 209–210];

б) во втором значении «ты» подразумевает «внешнего» адресата [16, с. 209], который ассоциируется с читателем (слушателем¹). Поскольку слушатель – лицо переменное, значение «ты» в этом случае теряет конкретность и приближается к тому значению, которое имел в виду А. Пешковский, находя у местоимения «ты» в определённой ситуации употребления «обобщающий оттенок, отнимающий... определённый характер» [17, с. 373–374]².

Для рок-поэзии 1980-х более характерно значение типа «б»: «Если ты думаешь так же, как я, / мы с тобой похожи точь-в-точь», «Я пришёл помешать тебе спать» (К. Кинчев); «Ты должен быть сильным, иначе зачем тебе быть» (В. Цой) и т.п. Новая рок-поэзия в значительной мере теряет

¹ Мы говорим о *слушателе*, имея в виду не особые условия рок-песни, а родовые условия лирики, сближающие её с разговорной речью [16, с. 208–209].

² А. Пешковский приводит пример из Гоголя: «...у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет».

интерес к подобного рода апелляциям и возвращается к традиционному для лирики значению «а», адресуется к конкретному человеку – партнёру: не только по коммуникации, но и по бытию¹.

Снова обратимся к примеру, которым послужит песня Земфиры «Прогулка»:

Я держу тебя за руку
И всё расплывается
Успокой меня заново
Мне ужасно нравится
Как ты выглядишь в этой
Нелепой шапочке

Предлагаю не прятать
И уж точно не прятаться
Если верить киношникам
Мы загружены в Матрицу
Фонари зажигаются
Я держу тебя за руку

Случайно падали звёзды
В мои пустые карманы
И оставляли надежды
Мои колени замёрзли
Ты был счастливый и пьяный
И что-то важное между

Я держу тебя за руку
Чтобы вдруг не похитили
В переулках скрываются
На волгах вредители
Телефонные будки
В них согреемся может быть

Эта грустная сага
Никогда не закончится
Мне не надо и надо
Ты моё одиночество
Я не драматизирую
Я держу тебя за руку

Два персонажа этой песни обозначены как «я» и «ты», соединение рук связывает их в единое пластическое целое. Пространство «прогулки» формально не отделено от контекста, но в песне всё же есть мотив физической

¹ Эта закономерность не абсолютная. В рок-поэзии обоих периодов встречается и конкретное, и обобщённое значение «ты», тем более что вариант «а» повсеместно распространён в лирике. Обобщённое «ты» вновь может активизироваться под влиянием поэтики рэпа (ср. «Украины» А. Васильева).

изоляции: «Телефонные будки / В них согреемся, может быть». Заметим, что металлический ящик¹ устаревшей (даже для 2005 года) будки уличного автомата – не просто тесное приватное пространство, но место, где герои спасаются от внешнего холода собственным теплом². В то же время отсутствие стен, формальная открытость пространственной структуры принципиально важны, как условие сюжета («предлагаю... не прятаться»), проблемная завязка песни: единство двоих нуждается в защите от внешнего мира, причём героиня ощущает себя ответственной за эту защиту – не «мы держимся за руки», а «я держу тебя». Внешний мир охарактеризован как опасный, способный похитить человека из интимного пространства *двоих*. Однако угроза вряд ли реальна, поскольку внешний мир – иллюзия. Решение «не прятаться» мотивируется тем, что «мы загружены в Матрицу», то есть находимся в искусственной реальности. После этого замечания все слова об опасностях города звучат как перечень «киношных» стереотипов. Это фантазия, иллюзион. Изображение мира в «Прогулке» субъективно, подчинено видению: «всё расплывается» – не только знак неопределённости, но и эффект взгляда сквозь слёзы. Всё, что не входит в интимный мир двоих – это «Матрица», майя. Действительной остается только прогулка в пространстве, которое на самом деле пусто, холодно и нестрашно (т.к. его тревоги иллюзорны), единственной важной проблемой являются отношения «я–ты», единственной дисгармонией – их неразрешённость и неразрешимость («Мне не надо и надо / Ты моё одиночество»). Рефрен песни красноречив, как афоризм: важное – *между*. Действительно, и в тексте «Прогулки», и в новой рок-поэзии в целом самое главное происходит *между* «ты» и «я», в пространстве их эмоционального, любовного, духовного взаимодействия и совместного бытия, которое единственно *важно* и поэтому отделено от мира других.

В «Прогулке» ирреальность внешнего мира конкретизирована как его текстуальность («Матрица» – не только синоним иллюзии, но и эксплицитная цитата: «если верить киношникам...»). Данный постмодернистский мотив весьма характерен для А. Васильева³. Мир *других* характеризуется в песнях «Сплина» как искусственный, художественно-иллюзорный, нарративный (картинка, фильм, экран, цитата); например: «Всё это ложь... / что-то случилось, но нам ничего не сказали / Женщину в зрительном зале / бросило в дрожь»; в известной песне пространство постулировано как находящееся «в одном из неснятых фильмов Федерико Феллини» – то есть многократно ирреальное («Феллини»). Характерны случаи, когда окно, увиденное изнутри помещения, кажется картиной в раме или кинокадром: «...Не отразит в том купе вечеринку / Окно, где всё время меняют картинку»; «Там, за окном, / завертелся чужой вертолет». В последнем примере «картинка» опо-

¹ Ср. с песней Земфиры «График»: «Мы с тобою в железной коробке».

² Использование телефонной будки как убежища также подчёркивает её ненужность для коммуникации.

³ О постмодернистских чертах поэтики Васильева см.: [18].

знаётся как книжный (или экранный) образ из романа Дж. Оруэлла «1984». Поэтому он не пугает героя, а в конце песни безвредно «испаряется».

Привилегированному положению «своего» мира соответствует его пространственная локализация вверху, выше мира *прочих*: на крыше, на высоком этаже, в восходящем полете – (ср. у Васильева «Девятиэтажный дом», «Мы сидели и курили», «Чердак», «Колокол»; у Земфиры – «Небо Лондона», «Непошное», «Самолет» и др.¹). Причём, в отличие от персонажей 1980-х годов, которые, «улетая» от мира, не прерывали диалога с ним («Мы летим, а вы ползете / Чудаки вы, чудаки» – Г. Самойлов), новый герой апеллирует лишь к своему единственному «ты», а мир внизу перестаёт быть существенным.

Завязкой песни А. Васильева «Моё сердце» становится случайная встреча «на большой высоте», после которой в жизни героя происходит нечто вроде перезагрузки («моё сердце остановилось... и снова пошло»). Его новое бытие связано с обособленным миром двоих, который представляется как некое замкнутое пространство: салон самолета («соседние кресла на большой высоте»), квартиры, комната с задёрнутыми шторами. Этот мир образуется соединённым присутствием двоих, их нераздельность – его условие и его свойство: «...мы просыпаемся вместе, / Даже если уснули в разных местах». Благодаря этому внутреннее пространство одухотворено, обжито, по-настоящему бытийно, а всё прочее в сравнении с ним обнаруживает свою несущественность, суётность («мы *болтались* по свету, земле и воде»). Реальность внешнего мира сомнительна, его можно и должно игнорировать.

В «старой» рок-поэзии интимное уединение двоих со всех сторон обступает бытием других, стоящим у порога, за фанерной дверью, за тонкими стенками. Уединение – результат то ли соглашения, то ли зыбкого перемирия с этим внешним бытием. В рок-поэзии 1990-х гг. любовь героя ощущает на себе безмолвное внимание и «ценностное отношение» недреманных соседей. «Все соседи просто ненавидят нас» – констатирует герой песни Башлачёва, затем примирительно продолжает: – «И пусть сосед извинит» [2, с. 81] (вспомним здесь также «Сталь» Б. Гребенщикова). Иначе у Васильева. Внешний мир представлен не субъектом, с которым можно вступить в некие взаимоотношения, а мозаикой медийных образов-симуляций. Отчуждённый герой может лишь принять их или отвергнуть (так телевизор может быть включен или выключен, но разговаривать с ним нельзя). И герой их отвергает. Внешний мир описывается серией отрицаний, перечеркивающих его ценности и статусы (восемь «не» в восьми стихах). Последним среди соблазнов отбрасывается имя на карте, то есть «прописка» в симулятивном пространстве, тексте, языке.

Затронув мотив недовольных соседей, нельзя не вспомнить ставшие «мемом» строки Земфиры: «Хочешь, я убью соседей / что мешают спать». Ситуация песни «Хочешь» целиком основана на ценности слитного бытия

¹ Вид города с высокой точки как минимум дважды использован в дизайне релизов Земфиры – альбома «Прости меня, моя любовь» и тура «Маленький человек».

двоих. Один здесь равняется двум, два – одному («Пожалуйста, не умирай / или мне придется тоже»). Максимальное сближение двух людей столь же резко отодвигает от них мир внешний, делает его нерелевантным, заслоняет его образом, нарративом («рассказов длинных», «море с парусами», «музык новых самых»). И когда из традиции недавнего прошлого всплывает образ беспокойных соседей, он имеет шанс стать только плоской тенью на ширме, а не живой коммуникативной реальностью. Так же, как образы из песни Васильева «Моё сердце», его можно «отключить». Отсюда и берётся простота страшноватой акции: «Хочешь, я убью соседей?».

Выводы

Мы рассмотрели несколько компонентов поэтической системы русской рок-поэзии на ограниченном материале. Обобщение всегда универсализирует некое типовое положение вещей, вынужденно оставляя в стороне периферию предметного поля. В частности, мы не ставили вопрос о продолжении традиции «классического» русского рока в новом десятилетии, не рассматривали маргинальные и экспериментальные поэтики и т.п.

Всё же сказанное позволяет подвести некоторые итоги.

1. Два поколения русской рок-поэзии конца XX – начала XXI веков предложили две поэтики, различие которых регистрируется не только мифологизированным самописанием (изнутри контекста), но и средствами анализа. Миф о «смерти русского рока» сигнализирует о том, что данное различие имело критическое значение для системы в некоторых существенных аспектах.

2. Специфика рок-поэзии 2000-х годов в сопоставлении с предшествующим ей периодом определяется на уровне инвариантных поэтических структур, репрезентирующих различие мирообразов, представлений о положении человека в мире. Поэтическое обновление соответствует концептуальному обновлению.

3. В качестве дифференцирующих при этом могут быть указаны следующие базовые структурные отношения:

1) 1980-е – 1990-е	я+мы	↔	вы/они/мир
2) 2000-е	(я+ты)	–	мир

Поясним детали этой схемы:

- скобки обозначают специфическое единство двоих, их противоречивую слитность-раздельность;
- символ связи с двунаправленной стрелкой означает потенциальное и реальное взаимодействие между сторонами схемы, символ без стрелки – реальную невозможность (при той или иной степени потенциальной возможности) такого контакта;
- помещение в схему трёх обозначений со знаком альтернативы «вы/они/мир» подчёркивает, что в этом случае антагонист «читаем» на языке левой стороны схемы, во втором случае – «не читаем» (иноязычен) и поэтому его детализация невозможна, вернее не имеет значения.

Первый ряд обозначает противопоставление «мы-pluralis» историческому внешнему миру, единомерному с миром внутренним, допускающее и реализующее активный конфликт. Второй ряд обозначает противопоставление «мы-dualis» отчуждённому внешнему миру, разномерному с миром внутренним, не создающее по этой причине активного конфликта.

Для описания иных оппозитивных и неопозитивных различий в статье не хватило бы места. Представленные выводы могут (и должны) дополняться, детализироваться как в целом, так и в отношении отдельных авторов (упомянутых или не упомянутых нами), в отношении различных тематических и иных контекстов.

Литература

1. Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии [Текст]. – М.: «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1991. – 240 с.

2. Башлачёв А. Стихи [Текст] / А. Башлачёв – СПб., 1997. – 191 с.

3. Бондарко А. В. Теория значения в системе... функциональной грамматики. На материале русского языка [Текст] / А. В. Бондаренко. – М.: «Языки славянской культуры», 2002. – 736 с.

4. Гавриков В. А. Третья песенность [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2017. – Вып. 17. – С. 25-35.

5. Горбачёв А. Эпохи Земфиры и «Мумий-тролля» закончилась. Теперь всё иначе [Электронный ресурс] / А. Горбачёв // Медуза: [интернет-портал] – 2 января 2019. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2019/01/02/epoha-zemfiry-i-mumiy-trollya-zakonchilas-teper-vse-inache> (дата обращения: 12.01.2019).

6. Дело мастера Бо: сборник песен группы «Аквариум» [Текст]. – Л: Творческое тов-во «Сестра», 1991. – 319 с.

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

8. Земфира. «Я отвечаю...» [Электронный ресурс] // ВКонтакте: Земфира [официальная страница]. – 4 января 2019. – Режим доступа: https://vk.com/wall-23408047_184701 (дата обращения: 12.01.2019).

9. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры [Текст] / Г. С. Кнабе // Кнабе Г. С. Избранные труды. Теория и история культуры. – М.-СПб.: «Летний сад»; М.: «РОССПЭН», 2006. – С. 20-50.

10. Кожевникова Т. С. Этапы становления русской рок-поэзии в контексте обретения национального содержания [Текст] / Т. С. Кожевникова // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2009. – № 7 (188). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 41. – С. 73-77.

11. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю. М. Лотман. – М.: «Языки славянской культуры», 1999. – 464 с.

12. *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПб», 2000. – С. 546-556.

13. *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук. / Магомедова Д. М. – М., 1998.

14. *Набок И. Л.* Рок-культура как эстетический феномен [Текст]: дис. ... д-ра филос. наук. / Набок И. Л. – М., 1993.

15. *Павлович Н.* Словарь поэтических образов [Текст]: в 2 т. / Н. Павлович. – М., 2007. – Т. 2.

16. *Падучева Е. В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива [Текст] / Е. В. Падучева. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.

17. *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении [Текст] / А. М. Пешковский. – М.: «Языки славянской культуры», 2001.

18. *Пилоте Ю. Э.* Постмодернизм в творчестве А. Васильева (группа «Сплин»). На примере альбома «Реверсивная хроника событий» [Текст] / Ю. Э. Пилоте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 194-201.

19. *Пушкарёва Т. В.* Рок-культура [Текст] / Т. В. Пушкарёва, И. В. Смирнов // Культурология. XX век: энцикл.: в 2 т. – СПб.: «Университетская книга»; ООО «Алетейя», 1998. – Т. 2. – С. 178-179.

20. *Свиридов С. В.* Янка, Земфира: две концепции любви [Текст] / С. В. Свиридов // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины: материалы конференции «Толерантность в условиях многоукладности российской культуры» 29-30 мая 2001 г. – Екатеринбург, 2001. – С. 124-129.

21. *Смирнов И.* Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока [Текст] / И. Смирнов – М.: «ИНТО», 1994. – 263 с.

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

23. Уральская кочегарка [Электронный ресурс]: Интернет-форум. – Режим доступа: <http://forum.kizel.ru/index.php?showtopic=1908> (дата обращения: 04.02.2018).

24. *NeoFormaL.* Смерть русского рока и его испражнения сегодняшнего дня... [Электронный ресурс] // NeoFormaL: [блог на платформе Livejournal]. – 07.05.2007. – Режим доступа: <https://neoformal.livejournal.com/10563.html> (дата обращения: 04.02.2018).