

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 19

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2019

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

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 19

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2019

УДК 821.161-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45
Р66

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

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

Р66 Русская рок-поэзия: текст и контекст [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург ; Тверь, 2019. – Вып. 19. – 396 с.

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

ISSN 2414-0791 (онлайн версия)
ISSN 2413-8703 (печатная версия)

УДК 821.161-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ
Выпуск 19.

Подписано в печать XX.XX.2019. Формат 60x84/16.
Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.
Усл. печ. л. – XXX. Тираж 500 экз. Заказ XXXX
Издается ФГБОУ ВО «Урал. гос. пед. ун-т».
Журнал подготовлен в редакционно-издательском отделе
Уральского государственного педагогического университета
620017, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 106.

© Русская рок-поэзия:
текст и контекст, 2019
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

С. В. Свиридов Калининград	Все ушли – остались двое: о русской рок-поэзии 2000-х годов	6
А. Н. Ярко Севастополь	Диалогические отношения в русском роке	27
Н. В. Бабченко Киев	Хронотоп и его взаимосвязь с типом лирического героя в рок-поэзии	38
И. А. Авдеенко Комсомольск-на- Амуре	Семантика символа крыло в языке русской рок-поэзии	48
М. Н. Крылова Зерноград	Сравнение как элемент образной структурой русского рок-текста	56
Е. В. Михальчи Москва	Изучение символизма бытового сюжета в отечественных рок-произведениях	65
Е. А. Гидревич Санкт-Петербург	Концепт «Кто ты?» и его развитие в поэзии русского рока	74
А. С. Колесник Москва	Фантастическая тематика в российской хеви-метал музыке 1980-1990-х гг.	81
А. С. Светлова Краков	Феномен квартирного рок-концерта в СССР и в современной русской культуре	89
Ю. В. Доманский Москва	Рок-театр сейчас: к проблеме идентификации и описания	100
Е. Э. Никитина Тверь	«Революции портят репутации»: влияние политики на репутации рок-музыкантов	133
Л. А. Наумов Санкт-Петербург	Поэт и идол. Мифологизация и канонизация как поздние этапы формирования литературной репутации	141
В. А. Гавриков Брянск	Ранний Башлачёв – поздний Башлачёв: заимствование мотивно-сюжетных матриц и автоцитация	148

К. Ю. Пауэр Москва	Рок-репутация Янки Дягилевой	156
А. В. Кузнецов, Тюмень	«Особый резон» Янки Дягилевой: попытка интерпретации	175
К. Ю. Пауэр Москва		
З. Г. Станкович Казань	Рефлексия собственной жизни и смерти в текстах произведений Егора Летова	182
С. А. Петрова Санкт-Петербург	В. Цой и Е. Летов: «План такой» или «Всё идёт по плану»?	188
Н. Ю. Плеханова Москва	Субъектно-объектные отношения в рок-поэзии Виктора Цоя: проблема лирического героя	194
Б. В. Орехов Москва	«Праздник урожая во дворце труда» в контексте поэтики Б. Гребенщикова	204
Т. С. Кожевникова Карабаш	Путь лирического героя из плена на свободу в альбоме БГ «Время N»	210
А. Э. Скворцов Казань	Русский блюз Евгения Маргулиса	220
В. А. Курская Москва	Хаос или порядок: ещё раз о топосе города в творчестве Эдмунда Шклярского (группа «Пикник»)	231
Г. А. Шпилевая, Д. А. Скobelев Воронеж	О поэтике А. Л. Хвостенко: на материале стихотворения «Голый город Москва»	236
Д. М. Наумова Новосибирск	Лирический субъект в поэтике группы «АукциоБон» (на примере текста «Глаза» Дмитрия Озерского)	245
Д. И. Иванов Сиань	Специфика трансформации когнитивного сознания К. Кинчева: преодоление деструктивных стратегий	251
Е. И. Шаджанова Иваново		

А. В. Лексина Коломна	Постмодернистские аспекты мифологического контекста в альбоме группы «Выход» «Популярный психоанализ»	261
О. Э. Никитина Тверь	Сказочные эпизоды лирического романа «Агата Кристи». Часть 3	269
Н. А. Шуркалина, А. С. Афанасьев Казань	Образ города в творчестве Земфиры Рамазановой	282
А. С. Афанасьев Казань	Сафический дискурс в творчестве Светланы Сургановой	288
Д. О. Ступников Москва	«Имя твоё назову» (антропонимические стратегии Дельфина)	295
Г. В. Шостак Брест	Михаил Елизоров и русский рок: художественная рецепция	304
Д. Л. Карпов Ярославль	Ярославский текст русского рока	312
А. С. Наден Горловка	Человек и родина в творчестве донбасского рок-барда Грина Лазовского	322
А. В. Логутов Москва	Прагматика голоса в рок-композиции: «A hard rain's a-gonna fall» Боба Дилана	329
Е. Н. Лысенко Москва	Рецепция идей Вальтера Беньямина в творчестве группы «Einstuerzende Neubauten»	340
Т. М. Михалева Москва	Концепция пути и путешествия в текстах немецкой металл-группы «Unheilig»	349
Приложения		
Л. А. Наумов Санкт-Петербург	Словарь Александра Башлачёва	358
Д. О. Ступников Москва	Песни-посвящения Егору Летову	372

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(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 ХХ и ХХI 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 истэблишментом. Уже о поколении Земфиры и Лагутенко говорят как о потерявшем актуальность¹. Однако и предыдущая смена генераций русской рок-поэзии, произошедшая на рубеже XX и XXI веков, в историческом плане ещё недостаточно осмысlena. 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 самоописание, носящее легендарный и героизированный характер. Оно высказывается наиболее явным образом не в поэтических произведениях, а в различного рода метатекстах и «устном предании» контруктуры. Это предание транслирует своеобразный саморефлексивный «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 действиях рока угадываются черты культурных героев, защищающих свой «народ» от хтонических сил, а в их антагонистах – черты архетипического дракона. Называя этот нарратив контруктурным, нужно учитывать, что рок-музыка в 1980-е получила широкий резонанс, который вышел далеко за пределы круга посвящённых. Самоописание, созданное авторитетным ядрам 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 нeliшним 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-хроникиры 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]. Этую 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 исполнительный пресс, ситуация была проста как диод: играешь ты на “да” или на “нет”, и в такой ситуации мы знали, что делать. Много-вариантный 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, перввертное, подверженное профессиональной и моральной деградации:

«Эта “другая музыка” сформировывается на обломках Русского рока. Она является его испражнением... <...> Много ли надо сейчас сделать, чтобы 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 некого иного рока, основанного на неком 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. «Ная» 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 невынослимой 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, обессмыслившим и стагнирующим. Рок остро реагирует на его успех и столько 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 каждой 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 разворачённых 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 вперёд,
Это с тобою нас ночь зовёт.
Куда полетим: вверх или вниз –
Это ответит нам наш карнис.

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 дерьяма 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 остранных 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 (*желтят, 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 *дракон*¹, сплав урбанистики и мифа. Естество становится жертвой цивилизации как гротескной искусственной жизни (пришитое небо, пленённый ветер, развращённая невинность природы), суетящейся в своей механической оживлённости, но способной лишь к ограничению и разрушению, а не к творческой реализации («автомат-импотент»).

Смысловой пуант песни – отрыв, страстное движение субъекта, желающего и готового разорвать неволяющие 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 комфорtnым 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-пoэзии 1980-х годов. Высказывание легитимируется, когда оно «прописано» в этой системе понятий, соотнесено 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, недовоплощённому 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 подсказываетя 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 утвержденный 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 ощащающий 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 одионокому), не ищущему коллективистской мотивации.

Насколько вырастает в значении и в авторском внимании «я», настолько умаляется 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-

ствовать 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 неизъясненное – 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 непереводимый. Таким предстает и образ города, презентирующий 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
рабы строем в Мекку
Шли парламентёры, шли монтёры, 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 переклички 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 строфию 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 определяется 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 нулюм, то есть становится 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 суэтной, семантически выхолощенной 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. Остранным взглядом лирического субъекта движение города регистрируется как бессмысленная суэта; история – форма этой суэты («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 Воланда: «...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» «Габу» (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 сенсимилю, 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 сенсимилю, 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. Суэтный 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 – развоплощает её своим остранённым непонимающим взглядом.

Отмеченные свойства песни «Аквариума» программируют её прочтение в конкретно-историческом плане, позволяют видеть в ней очерк музикально-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 самоустраниению: «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 зrimой 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 *пару* – единую структуру взаимодействующих тел, или пластический текст, естественным образом ограниченный от внешнего континуума (такое ограничение – 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» «двоё... чокнутых людей» соединены общей номинацией и общими предикатами («сидели и курили»), их действия воспринимаются как параллельные, противопоставляющие *двоих* прочим: (прочие *или*, 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 цуки, пока шла торговля всем...» [6, с. 197], «Мы ждём перемен», «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).

Местоимение «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 диегесисе [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... определённо-личный 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 същет».

интерес к подобного рода апелляциям и возвращается к традиционному для лирики значению «я», 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 «я» повсеместно распространён в лирике. Обобщённое «ты» вновь может активизироваться под влиянием поэтики рэпа (ср. «Окраины» 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 героя 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, иллюзия. 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 вертолёт». В последнем примере «картинка» опо-

¹ Ср. с песней Земфиры «Трафик»: «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», «Непошлое», «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 («мое 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»), квартира, 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, сущность («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 обступается 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-символий. 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 самоописанием (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 неоппозитивных 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 отвечу...» [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. *Пилюте Ю. Э.* Постмодернизм в творчестве А. Васильева (группа «Сплин»). На примере альбома «Реверсивная хроника событий» [Текст] / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 194-201.
19. *Пушкирова Т. В.* Рок-культура [Текст] / Т. В. Пушкирова, 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).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)6-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.29

А. Н. ЯРКО

Севастополь

ДИАЛОГИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В РУССКОМ РОКЕ

Аннотация. В статье рассматриваются три пары произведений, лексическое совпадение названий которых позволяет их сопоставление: «Домой!» В. В. Маяковского и Янки Дягилевой, «Следы на снегу» Б. Л. Пастернака и Егора Летова, «Остановите самолёт – я слезу!» Эфраима Севелы и «Самолёт» группы «Аукцыон». В каждом из трёх случаев между произведениями устанавливаются диалогические отношения, по-своему трансформирующие смысл каждого из них за счёт актуализации тех или иных аспектов.

Ключевые слова: русский рок, диалоги, поэтические тексты, русские поэты.

Сведения об авторе: Ярко Александра Николаевна, к. ф. н., доцент кафедры русского языка и литературы Филиала МГУ им. М.В. Ломоносова в г. Севастополе.

Контакты: 299038, г. Севастополь, ул. А. Кесаева, д. 5/2,
mysunok@gmail.com

A. N. YARKO

Sevastopol

DIALOG IN RUSSIAN ROCK

Abstract. The article discusses three pairs of works, the lexical coincidence of the names of which allows their comparison: «To home!» by V. V. Mayakovskiy and Yanka Dyagileva, «Footprints in the snow» by B. L. Pasternak and Yegor Letov, «Stop the plain – I will get off» by Efraim Sevela and «Plane» by «AuktsYon» band. In each of the three cases dialogic relations are established between the works, transforming in their own way the meaning of each of them through the actualization of certain aspects.

Keywords: Russian rock, dialogues, poetic texts, Russian poets.

About the author: Yarko Alexandra Nikolaevna, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Philology of the Branch of Lomonosov Moscow State University in Sevastopol.

На протяжении изучения рок-поэзии одной из главных проблем, попадающих в поле зрения филологов, остаётся диалог рока с классикой. Как представляется, уже излишне доказывать, что «русская рок-поэзия на уровне слова продолжает традицию русской литературы» [4, с. 76], и, учи-

тывая, что «в каждом конкретном случае анализ взаимодействия рок-песен и их литературных источников позволяет увидеть смыслы не только этих песен, но и произведений русской литературы, к которым обращаются рокеры» [4, с. 76], без продолжения теоретических рефлексий по этому поводу, стоит обратиться к конкретному их анализу. Ниже пойдёт речь о трёх «диалогах с классикой».

В 1975 г. писатель Эфраим Севела написал повесть с названием «Остановите самолёт – я слезу!». В 1990 г. группа «АукциоИон» выпустила альбом «Жопа», девятой песней которого была песня «Самолёт» с рефреном «Остановите самолёт, я слезу» (в 2002 г. эта песня войдёт и в альбом «Это мама»). Автор текста, Олег Гаркуша, по-разному комментирует появление этой фразы [11]. В целом же подытожить эти высказывания можно так: повесть Севелы повлияла на появление песни, но не напрямую; песня написана потому, сам Олег Гаркуша боится летать на самолёте, и песня передаёт его состояние.

Вместе с тем, вне зависимости от авторского комментария (хоть и в безусловной корреляции с ним) диалог текстов при абсолютном лексическом совпадении фраз очевиден. Рассмотрим, как строится этот диалог при условии не только разных родов литературы, но и разных видов искусства.

Начнём с самой фразы, представляющей собой сложное предложение, первая часть которого – императив «остановите самолёт!» – предполагает экстренную ситуацию. Вместе с тем просьба остановить самолёт может прозвучать и в ситуации, в которой она не выполнима – когда самолёт находится в воздухе, что придаёт ей либо абсурдистское звучание, либо крайнюю степень паники субъекта, её произносящего.

Вторая часть сложного предложения содержит то, что произойдёт после остановки самолёта, и включает в себя просторечное слово «слезу» (с самолёта сходят, из самолёта выходят, но никак не слезают). Просторечие может маркировать как необразованность субъекта речи, так и его нервозность, а также и то, и другое. Если же фраза звучит в момент, когда самолёт находится в воздухе, то она равносильна обозначению суицидальных намерений, причём в достаточно нелепой форме.

Синтаксическая конструкция, объединяющая два рассматриваемых произведения, – сложное бессоюзное предложение, первая часть которого просит осуществить действие, после которого субъект сможет осуществить действие, содержащееся во второй, – необычна для названия эпического произведения, для которых более привычно использование в качестве заглавий номинативных конструкций. И если «заглавие играет особую роль в готовности читателя к пониманию, служа соединительным звеном между читателем и внетекстовой действительностью с одной стороны, между читателем и текстом – с другой» [2, с. 106], то название повести Севелы должно подготовить читателя к тому, что ему будет поведана история человека, попавшего, как минимум, в нетривиальную ситуацию, причём нетривиальную настолько, что он просит остановить самолёт (возможно, в воздухе), собирается «слезть» с него (возможно, в возду-

хе), и автор считает это настолько значимым, что выносит в заглавие, которое «обычно <...> будучи элементом композиции, служит своеобразным ключом к его художественному миру» [14, с. 18].

Вместе с тем одним из свойств заглавия является его «принципиальная полисемантичность» [2, с. 106]. Парадоксальность изложенной в названии просьбы в сочетании с необычностью её оформления, передающие состояние предельного напряжения, приводящее к желанию «покинуть самолёт», могут быть рассмотрены как метафора желания покинуть этот мир в силу неприятия его абсурдности. В пользу подобного прочтения, точнее – предпонимания, говорит и эпиграф повести: «Красивая, 23 года, тугухая, говорит немножко на русском, грузинском и иврите. ХОЧЕТ познакомиться с подходящим молодым человеком – тугухим или глухонемым с целью замужства. (Из объявлений в израильской газете на русском языке “Наша страна”») [13, с. 4]. Абсурдное объявление в абсурдном издании преподносится как настоящее, в результате чего самолёт может рассматриваться и как метафора абсурдного мира, и как метафора абсурдной страны, контекст же творчества Севелы делает более вероятным второе прочтение. Однако следующие слова, обозначающие место действия, делают более вероятным прямую интерпретацию названия: «Международный аэропорт им. Дж.-Ф. Кеннеди в Нью-Йорке. Борт самолёта ТУ-144 авиакомпании “Аэрофлот”. Температура воздуха за бортом +28 С» [13, с. 4]. Двукратное упоминание американских реалий в сочетании с двукратным же – советских нивелируется обозначением нормальной температуры: ничто не предвещает ситуации, в которой можно захотеть с этого самолёта сойти.

Далее повествование представляет собой монолог героя, прерываемый вставками обозначения пролетаемого им и его слушателем места.

Начинается собственно монолог героя после всех описанных элементов заголовочно-финального комплекса с фразы «здравствуй, жопа, новый год!», что перекликается с названием альбома группы «АукциОн», в который впервые вошла рассматриваемая песня: авторы эпатируют реципиента (особенно с учётом времени создания текстов), ставя в сильную позицию нецензурное слово. В повести Севелы же эта фраза, контрастирующая по форме и содержанию с предыдущим описанием американского аэропорта, знакомит нас с героем: человеком, сформировавшимся в советском контексте и обладающим жизнерадостностью, непосредственностью и незамысловатым чувством юмора.

Герой, парикмахер Аркадий Соломонович Рубинчик, летит из Нью-Йорка в Москву – возвращается из эмиграции в Советский Союз. Вместо блондинки, для которой он держал место, рядом с ним садится некий мужчина, и с первых строк повести выясняется, что он станет невольным слушателем Аркадия, для читателя же будет выполнять функцию эксплицированного реципиента, потому что в разговоре участвует исключительно пассивно причём настолько, что это отмечает и сам рассказчик: «...удовольствия общаться с таким чутким собеседником. Чего греха таить, в наше время найти человека, который слушает и не перебивает и не лезет со своими историями

в самом интересном месте рассказа, – это подарок судьбы» [13, с. 114]. Молчаливость соседа Рубинчика может быть расценена как условность его фигуры, позволяющая сделать монолог рассказчика непрерываемым, однако в finale повести его «чуткость» обретёт логическое объяснение: слушатель окажется сотрудником с Лубянки, все четырнадцать часов записывавшем антисоветские размышления Аркадия, по его собственным словам, за годы эмиграции потерявшего иммунитет и обретшего недержание речи.

Не троньте меня! Отпустите мои руки! Зачем вы так стягиваете ремни? Мне больно! Я не хочу сидеть! Я хочу стоять!

Остановите самолёт! Не давайте посадки!

Не хочу в Москву! Боже мой! Я ведь всё забыл. Пока я болтался за границей, потерял иммунитет, и у меня теперь недержание речи. Я разучился держать язык за зубами. Я приучился болтать всё, что вздумается. Теперь мне в Москве – крышка.

Не хочу в лагерь! Не хочу в тюрьму! Никуда не хочу!

Ни вперёд, ни назад! Не надо садиться на землю. Для меня там места нет.

Ну, сделайте мне одолжение – –

Мне, Аркадию Соломоновичу Рубинчику – –

Инвалиду Отечественной войны – –

Парикмахеру первого класса – –

Бывшему гражданину СССР – –

Бывшему гражданину Израиля – –

Бывшему обладателю американской грин-карты, а это почти что паспорт – –

Я никому ничего плохого не сделал – –

Я только хотел жить как человек, а вышло совсем по-другому – –

Я очень устал – –

Сделайте мне одолжение – –

Остановите самолёт – я слезу! [13, с. 89]

Последнее предложение не только формирует кольцевую композицию, но и разрешает интригу: фраза прочитывается вполне реалистически, является последней отчаянной попыткой героя избежать наказания за антисоветские высказывания.

Вместе с тем в тексте повести есть основания и для метафорического прочтения названия. Герой пересказывает слова одного из своих клиентов:

А знаете, Рубинчик, на что похожа советская власть, наша обожаемая страна, родина всего прогрессивного человечества? На самолёт. Современный авиалайнер. Обтекаемой, самой модной формы. И всё у этого самолёта такое же, как у его капиталистического собрата. Как, скажем, у французской «каравеллы» или у американского «боинга». И крылья стрелой, и хвост – только держись, и фюзеляж-сигара. На одно лишь ума и силёнок не хватило – мотора не поставили. И вот взвалили эту алюминиевую дурру на плечи трудящихся, те кряхтят, шатаются, но держат, не дают упасть на землю. А начальство победою орёт на весь мир: «Смотрите! Летит!» И все делают вид, что действительно верят: действительно, мол, летит. От земли оторвался и весь устремлён вперёд, к сияющим вершинам. А как же иначе? Не поверишь – научат. Для того и Сибирь у нас с морозами. Одна прогулка под конвоем – и всю дурь из башки выдует. Ещё как заорёшь вместе со всеми: «Летит! Летит! Дальше

всех! Выше всех! Быстрее всех!» Вот так, брат Рубинчик, летим мы в светлое будущее, без мотора, на желудочных газах. Рухнем, много вони будет [13, с. 150].

В этом контексте вся повесть может быть рассмотрена как развёрнутая метафора советского государства, в котором герой, при первом взгляде казавшийся довольно примитивным, не просто раскрывается в диалоге, а открывает душу в ситуации, когда, судя по всему, «чутких» собеседников в его жизни не так и много, а человек этот, на протяжении четырнадцати часов слушавший всё возрастающие откровенности Рубинчика, оказывается шпионом.

Лирический сюжет песни «Аукцыона» вполне укладывается в авторскую интерпретацию, указанную выше: лирический субъект испытывает аэрофобию и рассказывает о своих переживаниях от начала до посадки. Причём состояние его на протяжении песни меняется, что коррелирует и с музыкальным субтекстом. Примечательно, что начинается песня с «мы», тогда как дальше будет только субъект первого лица, а также с позитивного пейзажа: «яркие звёзды, груда облаков». Субъектно-объектная природа усложняется за счёт того, что в середине песни при вербально сохраняющемся единственном числе в исполнительском субтексте звучит несколько голосов. Далее следует рефрен, объединяющий два близких, но разных состояния лирического субъекта «мне было плохо» и «мне было грустно» общим знаменателем «я нездоров», разностью грамматических времён («мне было грустно», «мне было плохо» – прошедшее; «я нездоров» – настоящее) актуализирующее паническое состояние лирического субъекта: непонятно, когда он переживает описываемое состояние, возможно, этого не понимает и он сам. Этот вербальный рефрен сочетается с различными музыкальными субтекстами, в результате чего получаются различные градации плохого состояния лирического героя. То же – с рефреном «остановите самолёт, я слезу». Первая же просьба – «взорвите салон» – своей алогичностью передаёт крайнее состояние паники, когда человек просит не о спасении жизни, а о любом способе изменить сложившееся положение. Состояние лирического субъекта идёт по пути успокоения: от просьбы взорвать салон до просьбы разрешить курить – и вновь прерывается констатацией нездоровья. Далее лирический субъект из милости к людям – «людей пожалейте» – предлагает способы их отвлечь:

Пожалейте людей,
Дайте покушать,
Дайте журналы,
Девочек дайте,

Вслух почитайте –
Надо подумать,
Что будет дальше,
Быстрее решайте.
Остановите самолёт, я слезу.
Остановите самолёт, я слезу.

Далее песня описывает физические неудобства:

Больше не могу,
Ноги в сиденье,
Локти как циркуль,
В голове только кость.

Запах блевоты –
Мешки не помогут, –

переходящие в нериторические вопросы:

Где же террористы,
Где стюардесса?

Где же взрывчатка,
Где пулемёты?
Где же жилеты,
Ну где же жилеты?

Причём последние из них предполагают падение самолёта и соответствующий поиск спасательных жилетов. В finale герой испытывает счастье не оттого, что выжил, а оттого, что прилетел – пытка самолётом кончилась. Впрочем, кончилась она только на вербальном уровне: после текста вновь возникает музыка, сопровождавшая пик паники в середине песни. Таким образом, несовпадение вербального и музыкального субтекстов могут породить следующие интерпретации композиции (вне зависимости от прямого или метафорического прочтения). При первой из них герой садится на самолёт, переживает панику, вызванную как спецификой его психики, так и тем, что самолёт падает. Всё заканчивается одновременно и хорошо, и плохо: самолёт падает в море, но герой выживает и этого достаточно для его счастья. Музыкальный субтекст вновь становится спокойным и коррелирует с вербальным – «вот оно, счастье, я прилетел». Однако – и это порождает вторую интерпретацию композиции – музыкальный субтекст возвращает нас к переживаниям лирического субъекта. Возможно, это предвестье того, что рано или поздно он всё равно сядет на самолёт и переживёт (или не переживёт) то же самое. Возможно, он и сейчас помнит об этом ощущении (вспомним о смешении грамматических времён). Возможно, оно выходит за рамки хронотопа самолёта. В любом случае, музыкальный субтекст провоцирует интерпретацию более широкую, чем описание аэрофобии. Особенно это актуально для варианта песни, вошедшего в альбом «Это я мама», в котором музыкальному и исполнительскому субтексту уделено больше внимания. Слова «вот оно счастье, я прилетел», во-первых, занимают менее сильную позицию, чем последующий за ним музыкальный фрагмент состояния паники, а во-вторых, интонационно звучат, скорее, с сомнением.

нием: «вот оно, счастье? Я прилетел?» – и музикальный субтекст, следующий за этим, отрицательно отвечает на вопрос о счастье.

Вместе с тем песня может быть рассмотрена как метафора жизненного пути, в котором на борт садятся все вместе, однако герой, испытывающий дискомфорт при полёте, который, с одной стороны, достаточно алогичен (не так велика опасность полёта, остальные пассажиры молчат) и выливаются в соответствующие формы, а с другой – вполне оправдан (не так редко падают самолёты), особенно с учётом финала. Этой амбивалентности соответствуют и просьбы лирического субъекта («Позовите террористов», «Разрешите курить»), соответствующие контексту самолёта, но изображающие смятённое состояние сознания. Парадокс заключается в том, что герой испытывает алогичную, но оправданную панику, воплощающуюся в требовании немедленно разрешить сложившуюся ситуацию, которой и является сам самолёт. Неоправданность (всё закончилось хорошо) и оправданность (если не считать того, что самолёт упал в море) переживаний сочетаются в песне с отчаянными просьбами героя спасти его.

Название повести Севелы не только формирует кольцевую композицию, но и на протяжении рассказа героя сохраняет интригу: что же заставило его произнести эту фразу? Почему он захотел вернуться в Америку?

Произведения Севелы и «Аукцыона» очень различны по многим параметрам: родовой природе, самой структуре произведений, тематике, автору и т. д. Объединяет их паническое состояние героя. В обоих произведениях магистральным является буквальное прочтение, все варианты метафорических интерпретаций стоит рассматривать как периферийные, однако укладывающиеся в текст обоих произведений. Диалог же этих текстов увеличивает количество интерпретаций, позволяя актуализировать те или иные аспекты.

Диалог стихотворения В. В. Маяковского [8] и песни Янки Дягилевой «Домой!» [5, с. 102–103] формируется за счёт восклицательного знака, редко встречающегося в названиях художественных произведений. Лирический герой стихотворения Маяковского не просто едет домой, он радостно возвращается в Советский Союз. Восклицательный знак в таком контексте актуализирует его радость, и без того достаточно эксплицированную в тексте.

«Домой» в песне Янки Дягилевой приобретает значение не места, в которое хочется вернуться, а направления, словесной формулы, которой изгоняют из своего пространства: «<Иди> домой!» («Протянет палец и покажет нам на двери / Отсюда – домой!»). Если в начале песни указывает на двери и отправляет домой «нелепая гармония пустого шара», то анафорическое «от» актуализирует в направлении «домой» не столько конечную, сколько отправную точку: песня построена на перечислении того, от чего лирической героине хочется уйти (что не отменяет того, что её «отсюда домой» отправляют):

Отсюда – домой...
От этих каменных систем в распухших головах,
Теоретических пророков, напечатанных богов,

От всей сверкающей звенящей и пылающей хуйни

Домой!

<...>

От голода и ветра, от холодного ума

От электрического смеха, безусловного рефлекса

От всех рождений смертей перерождений

«Домой!» Маяковского описывает то, куда так стремится лирический герой. «Домой!» Янки описывает то, откуда лирической героине хочется уйти. Вместе с тем, объект описания может быть рассмотрен как идентичный – Советский Союз, к которому лирические герои произведений испытывают столь полярные чувства. Такую интерпретацию позволяет не только контекст, обеспечиваемый тождественностью названия, но и просоветский / антисоветский контекст творчества поэтов (что не отменяет рассмотрения песни Янки как общего ощущения дискомфорта, воплощаемого в предельно нетерпеливом желании отправиться «домой!», что тоже соответствует контексту творчества автора).

Диалог стихотворения Б. Л. Пастернака [10] и песни Егора Летова [7] «Следы на снегу» за счёт не столь необычно оформленного названия не столь же очевиден, однако же возможен.

Как представляется, в обоих случаях название задаёт интригу, как и его денотат, – кто субъект, оставивший на снегу следы? В стихотворении Пастернака эта интрига, как кажется, разрешается уже во второй строчке:

Полями наискось к закату

Уходят девушек следы.

Далее описывается луч солнца, вмёрзший в льдину, и сани, пытающиеся догнать луну. Объединяющее эти картины название «Следы на снегу» может быть интерпретировано как метафора фиксации движения: соединение солнца и снега, движения и его запечатления как метафоры жизни. В художественном мире Б. Л. Пастернака встречаются различные виды соединения света и снега, начиная с хрестоматийной свечи, горящей в зимнюю ночь и являющейся одним из ключевых символов романа «Доктор Живаго». В том же романе герой, участвуя в общей уборке снега, вновь любуется этим парадоксальным соединением: «А солнце зажигало снежную гладь таким белым блеском, что от белизны снега можно было ослепнуть» [9, с. 712]. К слову, героя эта картина наводит на воспоминания о детстве: «Как напоминало эти дни далёкого детства», – лирического героя стихотворения «Следы на снегу» – на параллели с ребёнком и матерью: «А вот ребёнок жался к мамке».

И следы девушек, и след саней, и след солнца могут быть рассмотрены как метонимии движения, по сути и являющейся жизнью. Так, попадая в лесной лагерь, Юрий Живаго размышляет о том, какие разные виды транспорта функционировали здесь на фоне стоящих лесов: «В далёком

прошлом, до прокладки железной дороги через Ходатское, проносились по тракту почтовые тройки. Тянулись в одну сторону обозы с чаями, хлебом и железом фабричной выделки, а в другую прогоняли под конвоем по этапу пешие партии арестантов. Шагали в ногу, все разом позывая железом накандальников, пропащие, отчаянные головушки, страшные, как молнии небесные. И леса шумели кругом, тёмные, непроходимые» [9, с. 778]. Непостоянная деятельность человека и постоянное бездействие природы у Пастернака не противопоставляются друг другу с отдачей предпочтения второму, как, например, в «Царь-рыбे» В. П. Астафьева, а в синтезе своим являются жизнью – как разного вида следы на снегу.

В песне Егора Летова противоположным по отношению к следам на снегу оказывается не только их носитель, но и его действие: у Пастернака девушки оставляют следы на снегу, лирический герой Летова – не оставляет. Рефлексия по поводу жизни как движения (как представляется, гендерный маркер в стихотворении Пастернака может быть рассмотрен как обозначение движения к любви, соответствующее контексту творчества поэта) и его фиксации сменяется радостью по поводу обладания свойством, позволяющим успешно уходить от погони.

В статье «Рок-искусство в контексте исторической поэтики» В. А. Гавриков писал о том, что, включённая в два разных альбома группы «Гражданская оборона», «в зависимости от альбомного контекста песня «Следы на снегу» приобретает совершенно различный смысл» [3, с. 29]. Соглашаясь с исследователем в трактовке функции контекста альбома при вариантообразовании, позволим себе не согласиться с его категоричностью. Действительно, включение песни в разные альбомы актуализирует те или иные аспекты, делает более вероятным то или иное прочтение, однако же вряд ли смысл становится совершенно иным. Так, песня «Следы на снегу» в обоих своих контекстах – альбоме «Мышеловка» и альбоме «Сто лет одиночества» – содержит обе указанные автором статьи интерпретации: умение уходить от органов госбезопасности и его принадлежность к потустороннему миру. Как и в случае с «Домой!» Янки, сложно (и вряд ли нужно) отделить неприятие советской действительности от неприятия мира вообще: лирический герой Летова, как и лирическая героиня Янки, не представлен в иной социальной ситуации, поэтому не может ответить на вопрос, является ли его разлад следствием социального устройства или специфической чертой его внутреннего мира.

Как представляется, вне зависимости от контекста альбома, магистральным в песне Летова остаётся прочтение следов на снегу как того, что могло бы помешать уйти лирическому герою от преследования (утверждение о том, что в альбоме «Сто лет одиночества» нет «ни тени социально-политической проблематики» [3, с. 30] тоже представляется излишне категоричным). В отличие от стихотворения Пастернака, следы на снегу – это не повод к размышлению о жизни, это практический элемент момента ухода от погони (что не отменяет его метафорической интерпретации). Так, луна, которая в «Кавказских пленниках» А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова яв-

ляется частью романтического пейзажа, в «Кавказском пленнике» Л. Н. Толстого становится потенциальной помехой побегу Жилина.

Последняя литературная параллель приведена не случайно. «Кавказские пленники» русской культуры не только участвовали в формировании кавказского текста, но и, рассмотренные в совокупности, создают культурный диалог, в котором первое произведение с таким названием, а следовательно, единственное, написанное без оглядки на претекст, – поэма А. С. Пушкина – отнюдь не является в этом диалоге главенствующим. Скорее, наоборот: каждое следующее произведение оказывается сложнее предыдущего, потому что, с одной стороны, включает в себе смыслы предшественников, а с другой – вносит новые. Однако такой культурный диалог, как, по мысли М. М. Бахтина, и любой диалог в принципе, возможен при несовпадении сознаний и при их равноправии.

Вяч. Вс. Иванов писал об исследовании «целой совокупности текстов с целью выявления лежащего в их основе набора порождающих правил» [6, с. 128] в противовес субъективизму анализа одного произведения. Попытка вывести один общий закон смыслопорождения в русском роке через интертекст примитивизирует объект исследования. Как представляется, специфика выстраиваемых диалогических отношений в каждом отдельном случае определяется особенностями текстов, в этом диалоге участвующих.

Повышенное внимание к интертекстуальности русского рока обосновано не столько спецификой именно этого культурного явления, сколько вообще спецификой культуры. «Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом <...>, между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур <...> При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, но они взаимно обогащаются» [1, с. 354]. За годы своего существования и изучения русский рок перестал быть периферийным явлением, вынужденным доказывать своё право на существование, а его изучение – попыткой обосновать включение в рамки филологических штудий. Диалог рока с литературой сегодня – это не продолжение традиций, а их формирование, в котором русский рок функционирует на равных.

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1986. – 445 с.
2. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Веселова Н. А. – Тверь, 1998.
3. Гавриков В. А. Рок-искусство в свете исторической поэтики [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 22-31.
4. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский – М.: Intrada – Издательство Кулагиной. – 232 с.

5. Дягилева Я. Домой! [Текст] / Я. Дягилева // Дягилева Я. Выше ноги от земли. – Выгород, 2018. – 176 с.
6. Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры [Текст] / В. В. Иванов // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение / Ин-т мировой культуры МГУ. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 122-142.
7. Летов Е. Следы на снегу [Электронный ресурс] / Е. Летов // «Гражданская оборона»: официальный сайт группы. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056918678.html> (дата обращения: 01.04.2019).
8. Маяковский В. В. Домой! [Текст] / В. В. Маяковский // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961. – Т. 7. Стихотворения второй половины 1925 года – 1926 года и очерки об Америке. – 1957. – С. 92-95.
9. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго [Текст] / Б. Л. Пастернак // Пастернак Б. Л. Сочинения: Хроника жизни и творчества. Стихотворения и поэмы. Переводы. Доктор Живаго. Повести. – М.: «Книжная палата», 2001. – 1168 с.
10. Пастернак Б. Л. Следы на снегу [Текст] / Б. Л. Пастернак // Пастернак Б. Л. Сочинения: Хроника жизни и творчества. Стихотворения и поэмы. Переводы. Доктор Живаго. Повести. – М.: «Книжная палата», 2001. – 1168 с. – С. 392.
11. «Самолёт». Группа «Аукцион» [Электронный ресурс] // Время Z. – Режим доступа <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2083> (дата обращения: 29.03.2019)
12. «Самолёт» («Жопа») [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Аукцион». – Режим доступа <http://www.auktion.ru/> (дата обращения: 29.03.2019).
13. Севела Э. Остановите самолёт – я слезу! [Текст] / Э. Севела // Севела Э. Остановите самолёт – я слезу! – М.: Жизнь, 1992. – 190 с.
14. Тюпа В. И. Архитектоника и композиция [Текст] / В. И. Тюпа // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: коллективная монография / под ред. В. И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – С. 7-40.

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Н. В. БАБЧЕНКО

Киев

ХРОНОТОП И ЕГО ВЗАИМОСВЯЗЬ С ТИПОМ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РОК-ПОЭЗИИ

Аннотация. В статье лирический герой рассматривается в контексте особенностей хронотопа рок-текста. Исследуются сходства сюжета и хронотопа в рыцарском романе и творчестве русских рок-групп «Наутилус Помпилиус», «Агата Кристи», «The Matrixx» и других, позволяющие сделать предположение об отзеркаливании этапов развития мировой литературы текстами русского рока.

Ключевые слова: хронотопы, лирические герои, русский рок, рыцарские романы, рок-поэзия, рок-музыка, рок-группы.

Сведения об авторе: Бабченко Надежда Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, методист образовательного центра «Эй-Би-Си».

Контакты: 01133, г. Киев, бульв. Леси Украинки, д. 9-в, n_babchenko@ukr.net.

N. V. BABCHENKO

Kiev

CHRONOTOPES AND HIS RELATIONSHIP WITH THE TYPE OF LYRICAL HERO IN ROCK POETRY

Abstract. The article considers the lyrical hero in the context of the features of the chronotope of the rock text. The similarities of the plot and chronotope in the chivalric romance and the works of Russian rock bands «Nautilus Pompilius», «Agatha Christie», «The Matrixx» and others are investigated, what allows to make an assumption that the stages of the development of world literature are mirrored by Russian rock texts.

Keywords: chronotopes, lyric heroes, Russian rock, chivalry, rock poetry, rock music, rock bands.

About the author: Babchenko Nadezhda Vladimirovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Methodist of A.B.C. Educational Center.

Хронотоп является важной эстетической составляющей песенного текста. В данном исследовании рассматривается его способность отражать мировоззрение автора и его взаимосвязь с другими художественными образами.

Объектом исследования являются элементы рок-текста, описывающие время и пространство, в которых происходит действие. Предметом исследования стала взаимозависимость хронотопа с лирическим «я» автора или

лирическим героем. Материалом исследования стали рок-тексты конца XX – начала XXI века, в первую очередь – тексты групп «Наутилус Помпилиус», «Агата Кристи» и «The Matrixx».

Граница тысячелетий в русском роке отмечена сменой типа рок-героя. Исследователь русской рок-поэзии О. Э. Никитина так и называет свой доклад на научной конференции: «“Больше героев нет”, или Предчувствие времени без героя в русском роке» [6]. Инактуализация биографического мифа о рок-герое возникает из объективных причин (рок-музыкант перестаёт быть глашатаем, вестником, проповедником новых социальных форм жизни за отсутствием их изменения) и получает выражение в особенностях построения рок-текста. До конца XX века авторы, за немногими исключениями, старались придерживаться исторической достоверности или же обыгрывали внесённые изменения как художественный вымысел, фантастику. Но в художественных произведениях конца XX – начала XXI века появляется разрушенный хронотоп как художественный приём. Тексты русского рока широко используют пространственно-временную дезорганизацию произведения (включая исторический и биографический хронотопы). В песне «Титаник» группы «Наутилус Помпилиус» имеется отсылка к реальным событиям, которые должны были бы определять хронотоп. Однако некоторые детали сознательно изменены:

Матросы продали винт эскимосам за бочку вина,
И судья со священником спорят всю ночь,
Выясняя, чья это вина [3].

Совершенно очевидно, что ни виноградников, ни бочки вина у эскимосов нет и быть не может, – но это и неважно, так же, как неважно, эскимосы они или нет. Матросы и эскимосы – в равной степени «маленькие, незначительные люди», и автором не зря выбраны слова, схожие по звучанию.

И судья говорит, что всё дело в законе,
А священник – что дело в любви,
Но при свете молний становится ясно –
У каждого руки в крови [3].

Вина распределяется на всех, будь то представители элиты (судья, священник) или люди попроще. Никто не остаётся незапятнанным, такая возможность исключена, независимо от места в обществе, намерений, дарований конкретного человека. Это важный момент для понимания образа лирического героя. Неважно, какими способностями он наделён, – он только человек, он не всесилен и не совершенен, он «один из всех». У него отнимается определяющая черта «героя» – способность преодолевать, побеждать в любой ситуации. Теперь окружающий мир больше и сильнее героя, а не наоборот. Приходит понимание, что предыдущие «победы»

рок-героев не были только их личной заслугой, но результатом того, что они оказались в нужное время в нужном месте.

Когда исторический и культурный контекст фактически предрешают судьбу героя, нарушения хронотопа повествования вырывают событие из конкретного времени и места, помещая его «вне» и даже «над» временем и пространством, концентрируя внимание на важности события именно в трансцендентном смысле. Внимание авторов уделяется не героическому акту, а рефлексии о возможностях конкретного человека, оказавшегося в тех или иных обстоятельствах и делающего свой моральный, духовный выбор. Своеобразным ресурсом становится тот факт, что история повторяется по спирали и нечто подобное всегда где-то с кем-то было.

Нарушения хронотопа мы находим и в текстах Глеба Самойлова (периода группы «Агата Кристи»). «Истанбул и Париж», куда попадает моряк, несмотря на то, что Париж не морской портовый город, отсутствие конкретного места, где происходят события – очень часто герой помещается в условное, фантастическое пространство («Огоньки», «Сказочная тайга»), место действия никак не обозначено или обозначены только отдельные детали («Бэсса мэ»), герой постоянно перемещается во времени и пространстве («В такси», «Полетаем», «Опиум для никого»), время не обозначено, вернее, обозначено так, что неважность конкретного времени для данного действия подчёркнута («Я помню раз навеселе влетел в твоё окно» [12]), происходит смешение эпох («Декаданс»). Хронотоп образовывает пространство, которое одновременно «сейчас и тогда», «не там и не здесь» («Ни там ни тут»).

В отличие от лирического героя Ильи Кормильцева, этот герой ещё не делает свой экзистенциальный выбор. Позиционирование героя вне времени и пространства служит эскапистским тенденциям и является способом убежать от проблем в свой бурлескный, опереточный, порой пугающий, но всё же искусственный воображаемый мир.

Проводя параллели с другими литературными формами, можно допустить, что русский рок XX века прожил свой «героический этап» подобно тому, как мировая литература переживала период героического эпоса, на смену которому пришёл рыцарский роман. Тематика и организация хронотопа рыцарского романа имеют немало общего с современной рок-поэзией. Содержание рыцарской лирики состояло в основном из отражения чувств и интересов. Видное место в рыцарском романе занимает монолог, в котором анализируются душевные переживания героя. Это прежде всего тема любви (любовь – не самое часто упоминаемое, но очень значимое чувство в рок-лирике: именно на это чувство возлагаются ожидания метанойи, именно в нём ищут опору: см. «Матерь богов», «Колёса любви» группы «Наутилус Помпилиус»). Для рыцарского романа характерен сложный хронотоп, зачастую – слияние двух эпох или наличие сказочного, волшебного пространства.

Исследователи выделяют три типа рыцарского романа: античные сюжеты, бретонские повести и византийские романы [1]. Герои романов перво-

го типа помещены в античность, сюжеты заимствованы также из античности – но герои ведут себя и мыслят как современники авторов рыцарского романа. Романы превратностей, или приключений, также называемые византийскими, заимствуют сюжеты из византийских или позднегреческих повестей. В основном это кораблекрушения, похищение пиратами, узнавания, разлука и счастливая встреча любящих и тому подобные перипетии [1].

Античные рыцарские романы и византийские романы с их «морской» и «пиратской» тематикой несложно соотнести по формальным характеристикам с песенной лирикой «Наутилус Помпилиус» и «Агаты Кристи», а мы попытаемся найти сходное и различное между бретонскими повестями и лирикой группы «The Matrixx».

Среди бретонских повестей наибольший интерес для нашего исследования представляет цикл романов о святом Граале. В этих романах ведущим является мотив путешествия. Романы о святом Граале являются ярким примером путешествия-поиска и путешествия-служения. Герой, способный удостоиться чудес Святого Грааля, должен обладать особыми качествами, среди которых не сила, не смелость и не ловкость – на первом месте. Главное качество, которое требуется от нового типа героя, – добродетель.

Итак, Грааль одновременно везде и нигде, он может оказаться там, где находится достойный, и скрыться от недостойного претендента. Или наоборот: недостойный не может достигнуть того места, где хранится Святой Грааль. Таким образом, время и пространство находятся во взаимозависимости с душевным, духовным состоянием героя.

Подобные качества хронотопа встречаются и в текстах группы «The Matrixx». Земля, небо, ад и рай, наша планета и другие планеты образуют пространственный континуум, и герой может мгновенно оказаться в другой его точке или быть в нескольких точках одновременно, так как перечисленные пространства существуют, превращаются одно в другое, являются по видимости – раem, а по сути – адом и так далее. Пространство может сжиматься до небольшой точки на карте (Москва-река) или расширяться до пределов Космоса.

Фактически в лирике группы «The Matrixx» перечисленные картины рая и ада, а также разных мест на планете и за её пределами являются лишь картой внутреннего мира героя. Для хронотопа текстов, созданных Глебом Самойловым в рамках этой группы, свойственны многие черты хронотопа рыцарского романа, в котором время и его связь с пространством являются абстрактно-техничными [2]. Время распадается на ряд отрезков, позволяющих случайную одновременность и разновременность явлений, игру далью и близостью. Хронотоп рыцарского романа, как и хронотоп текстов группы «The Matrixx», – «разнообразно чужой и несколько абстрактный мир» [2]:

А где-то бог другой планеты... [13].

Так же, как и в рыцарском романе, «герой и тот чудесный мир, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними нет расхождения» [2].

«Весь пространственно-временной мир подвергается здесь символическому осмыслинию. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено. Ведь это “видение”, длящееся в реальном времени очень недолго, смысл же самого видимого вневременен (хотя и имеет отношение к времени)» [2]:

а что, уже миг ушёл
что, уже жизнь позади
никто не вспомнит потом
что мы с тобой короли
а король – король до конца
а конец – всего лишь слово
гильотина – начало сна
другого, и снова, и снова [10].

Хронотопу как текстов «The Matrixx», так и рыцарского романа свойственна чистая одновременность всего (или «существование всего в вечности»): «Только в чистой одновременности, или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, – время – лишено подлинной реальности и осмысливающей силы» [2]:

Когда и зачем, непонятно, с меня осыпалась броня... [11].

Всё никогда не напрасно! [11].

В текстах «The Matrixx» время и место уже фактически исчезают, действие разворачивается вне времени и никак не зависит от временных рамок. Вертикальный хронотоп Глеба Самойлова создаёт огромное напряжение. Лирический герой, находящийся в этом времени и пространстве, обуславливающий их и обусловленный ими одновременно – уже не трибун, не глашатай, не вождь толпы, но скорее тот, на кого возлагаются надежды слушателей, тот, кто берёт на себя определённую миссию.

Миссия лирического героя «The Matrixx» – поиск высших ценностей в далёком от совершенства мире, в котором не просто «не то время, нет, теперь не то небо», как в «Агате Кристи», но уже и «лучшее всё позади». Приобщение к этим ценностям должно чудесным образом изменить и героя, и слушателя. Это своего рода поиск Святого Грааля.

Перемещения героя в ирреальном фантастическом хронотопе лирики «The Matrixx», его постоянные попытки самосовершенствоваться, перемежаемые жёсткой самоиронией и самокритикой, становятся тем самым путешествием-служением, путешествием-поиском.

В альбоме «Здравствуй» герой обретает высший смысл, встретившись со смертью и посмотрев на жизнь с точки зрения её конечности:

Теперь я непобедим! [11].

Непобедим, конечно же, не с точки зрения реальных возможностей, а с экзистенциальной точки зрения – ведь тот, кто осмеливается принять вызов определённо более сильного противника, уже победил. В альбоме есть даже намёк на своего рода обретение героям бессмертия – это композиция «Послушайте!».

В рыцарском романе повсеместно присутствует испытание героев на тождество и связанные с идеей тождества сюжеты: «...мнимые смерти, узнавание – неузнавание, перемена имён и др. (и более сложная игра с тождеством, например две Изольды – любимая и нелюбимая в «Тристане»), ...всякого рода очарования, временно выключающие человека из событий, переносящие его в иной мир» [2].

Испытание героя на тождество (соответствие «статусу героя») – своего рода обязательный элемент в русском роке, причём признаком хорошего тона является непризнание себя героем, и фактическое соответствие этому статусу [5].

По сравнению с цитируемыми О. Э. Никитиной высказываниями рок-поэтов, общее содержание которых можно резюмировать как «нет, я не герой, эпоха героев ушла» [5], лирический герой «The Matrixx» самоопределяется радикально и довольно своеобразно:

Я не герой, я мразь и педераст! [14].

Я сам себе фюрер, анархофашист! [9].

В то же время герой выполняет свою функцию – поиск экзистенциального смысла (Грааля), который, как известно, недостойным обретён быть не может. Причина такой двойственной идентичности может заключаться в игре с тождественностью героя, который одновременно представляет собой отрицательных и положительных персонажей. Поскольку хронотоп лирики «The Matrixx» – внутренний мир героя, он объединяет в себе, в своём ментальном мире и хорошее и плохое, и героя-рыцаря и злого волшебника Мерлина, и поэта и анархофашиста. Как в театре одного актёра, герой «играет все роли одновременно». Благодаря этому отрицательный и положительный герой, являясь антагонистами, имеют общие черты, как любимая и нелюбимая Изольда. Мнимая смерть шута, который позже воскреснет в обновлённом образе (песня «Дурачок»), также относится к обыгрыванию идентичности героя «The Matrixx».

Таким образом мы приходим к выводу, что поэзия русского рока в определённом смысле повторяет этапы развития мировой литературы: героический эпос и рыцарский роман. Особенно ярко их сходство прослеживается в таких составляющих художественного текста, как хронотоп и ли-

рический герой. Последний в представлении слушателей зачастую отождествляется с образом исполнителя, рок-героя.

Большинство ярких представителей первой волны русского рока получили статус проповедников, трибунов, глашатаев – словом, рок-героев, и разрушить этот биографический миф зачастую было невозможно даже силами самих музыкантов, которые от этого образа старательно откращивались. Как сообщает исследователь О. Э. Никитина, «на сегодняшний день реконструированы мифообразующие семы биографических мифов о рок-поэтах: Борисе Гребенщикова (Бог), Михаиле Науменко (Рок-звезда), Викторе Цое (Герой), Александре Башлачёве (Поэт), Александре Аксёнове (Воин)» [5, с. 326].

В чём же причина того, что один рок-поэт согласно мифу – воин или герой, а другой – поэт? Башлачёв, Летов и Дягилева ушли из жизни молодыми, что является серьёзной предпосылкой для создания биографического мифа героя, а лирика двух последних к тому же протестная по содержанию – однако их имена имеют ореол святости, а не героизма.

Причина в том, что хронотоп их произведений, «сделанный» по образцу рыцарского романа, а не героического эпоса, позволяет увидеть тип героя как добродетельного искателя святого Грааля, а не богатыря-победителя, который «способен дотянуться до звёзд, не считая, что это сон». Отличительными чертами такого хронотопа являются наличие мотива путешествия (причём целью путешествия будет поиск или изредка служение) и ирреальность пространства. Обе эти черты в полной мере присущи лирике Александра Башлачёва, Егора Летова и Янки Дягилевой, по мнению исследователя К. Ю. Пауэр [8].

То же самое можно сказать о поэте свердловской школы рока Илье Кормильцеве. А вот Глеб Самойлов («Агата Кристи», затем – «The Matrixx»), хотя в его лирике и преобладает хронотоп по типу рыцарского романа, находится в стороне от вышеперечисленных со своим уникальным для русского рока биографическим мифом, который у него до недавних пор был один на двоих с братом, Вадимом Самойловым. Согласно исследованию О. Э. Никитиной и Е. Э. Никитиной, это особый тип биографического мифа, копирующий схему архаического близнечного мифа [7]. Кстати, авторское примечание к этой статье буквально гласит: «Что-то не приходилось слышать, чтобы кто-нибудь когда-нибудь перепутал Михаила и Алексея Горшенёвых, хотя они больше похожи друг на друга, чем братья Самойловы» [7, с. 158].

К перечисленным авторами причинам возникновения этого мифа можно добавить характерные для текстов Глеба Самойлова обыгрывания идентичности лирического героя и отличительную черту его творчества – «театр одного актёра», в котором один герой выступает от имени всех, будучи сам себе антагонистом. Следует отметить, что в 2005 году, на момент написания статьи О. Э. Никитиной и Е. Э. Никитиной, рок-поэзия Глеба Самойлова ограничивалась творчеством в рамках «Агаты Кристи», в которой песни исполнялись двумя разными вокалистами, которые, каза-

лось, олицетворяли двух разных героев. На данный момент, когда в рамках группы «The Matrixx» творчество Глеба Самойлова получило дальнейшее развитие, можно с большой уверенностью сделать вывод о наличии лишь одного лирического героя, который сам себе антагонист.

Примечательно, что массовый слушатель, вряд ли знакомый с теорией литературы (есть сомнения и в том, что сам Глеб Самойлов и его коллеги зачитывались средневековой прозой), улавливает эту особенность лирики. Свидетельством тому является как «близнечный миф» времён «Агаты Кристи» с путаницей не слишком похожих рок-исполнителей, так и уверенность ряда поклонников времён «The Matrixx», что в текстах этой группы есть партии, «предназначенные для Вадима» и «творчество посвящено Вадиму».

В действительности же это просто свойственное рыцарским романам обыгрывание тождественности, получившее своё развитие в современной рок-поэзии. Если для попадания в иной мир в современной фантастической прозе используются образы-порталы, такие как окна, зеркала, ста-ринные часы и многие другие [4], то в творчестве Глеба Самойлова лирический герой – сам себе портал в иные миры, в которые он попадает иногда по своей воле, а порой не желая того.

Портал отчасти управляет им, отчасти работает, подчиняясь законам того волшебного пространства, в котором он находится, – ведь он, так же как и герой рыцарского романа, по слову М. Бахтина, сделан из того же куска, что и его волшебный мир. Собственно, окружающий его мир – это проекция его внутреннего мира.

Если в литературе эпохи реализма природа согласовывается с внутренним состоянием героя преимущественно в рамках такого художественного приёма, как обрамление, то в рок-лирике Глеба Самойлова в зависимости от состояния героя местность легко превращается в рай или ад. Поскольку мир – это герой, а герой – это весь мир, то силы добра и силы зла являются не более чем его частями.

Отсюда редкость оппозиции между героями и её расплывчатость, необозначенность антагониста. В настоящее время можно говорить о наметившейся тенденции к изменению биографического мифа братьев Самойловых: постепенный отход от близнечного мифа в пользу мифа Лицедея, постоянно меняющего маски, – по крайней мере, в случае Глеба Самойлова.

Подводя итоги, можно сказать, что рок-поэты Александр Башлачёв, Егор Летов и Янка Дягилева использовали мотив путешествия-поиска, но в то же время пространство в их лирике строго организовано и основано на оппозициях. Илья Кормильцев использовал вертикальный хронотоп «вне времени и пространства». Это позволяет условно соотнести их лирического героя с Рыцарем в поисках Граала.

Наиболее интересное развитие получил лирический герой в творчестве Глеба Самойлова – «долгожителя» среди перечисленных рок-поэтов. В рамках «Агаты Кристи» тенденции развития героя вначале лишь угадывались, затем постепенно обозначились – от архаического мифа к героическому, от героического мифа к хронотопу рыцарского романа – и вот в

рамках группы «The Matrixx» герой, будучи неразрывно связан с хронотопом, становится метагероем, который включает в себя всё пространство, все образы и всех действующих лиц рок-произведения.

Таким образом, художественные элементы героического эпоса и рыцарского романа не только используются в русском роке там, где это уместно, но и получают своё развитие, тем самым вписываясь в циклический ход развития литературы.

Литература

1. Алексеев М. П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение [Текст] / М. П. Алексеев. – Издание 4-е, исправленное и дополненное. – М.: Высшая школа, 1987. – 415 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Сайт «Philologos». – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop5.html> (дата обращения: 01.05.2019).
3. Кормильцев И. Титаник [Электронный ресурс] / И. Кормильцев // Музыкальный портал «Megalyrics». – Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/nautilus-pompilius/titanik.htm> (дата обращения: 01.05.2019).
4. Мельникова А. Ю. Образы-порталы в художественной виртуальности (на примере романа В. Пелевина «Чапаев и пустота») [Электронный ресурс] / А. Ю. Мельникова // Научная электронная библиотека «Киберленинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/obrazy-portaly-v-hudozhestvennoy-virtualnosti-na-primerre-romana-v-pelevina-chapaev-i-pustota> (дата обращения: 01.05.2019).
5. Никитина О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах [Текст] / О. Э. Никитина. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2011. – 350 с.
6. Никитина О. Э. «Больше героев нет», или Предчувствие времени без героя в русском роке» [Электронный ресурс] / О. Э. Никитина // Научная электронная библиотека ELibrary.ru. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25332563> (дата обращения: 01.05.2019).
7. Никитина О. Э. Опыт анализа близнечного мифа [Текст] / О. Э. Никитина, Е. Э. Никитина. – Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. трудов. – Тверь, 2005. – Вып. 8. – С. 158-163.
8. Пауэр К. Ю. Мотив пути в русской рок-поэзии (на примере творчества Александра Башлачёва, Егора Летова и Янки Дягилевой) [Текст] / К. Ю. Пауэр // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2017. – № 4 (79). – С. 82-89.
9. Самойлов Г. Р. Грех [Электронный ресурс] / Г. Самойлов // Музыкальный портал «Одуванчик». – Режим доступа: https://www.oduvanchik.net/view_song.php?id=12527 (дата обращения: 01.05.2019).
10. Самойлов Г. Р. Жить всегда [Электронный ресурс] / Г. Самойлов // Музыкальный портал «Megalyrics». – Режим доступа:

<http://www.megalyrics.ru/lyric/glieb-samoilov-i-the-m/zhit-vsieghda.htm> (дата обращения: 01.05.2019).

11. *Самойлов Г. Р.* Здравствуй [Электронный ресурс] / Г. Самойлов // Официальный сайт «Агата Кристи». – Режим доступа: <https://agata.rip/news/premera-pesni-zdrastvuj.php> (дата обращения: 01.05.2019).

12. *Самойлов Г. Р.* Навеселе [Электронный ресурс] / Г. Самойлов // Музыкальный портал «Megalyrics». – Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/aghata-kristi/naviesielie.htm> (дата обращения: 01.05.2019).

13. *Самойлов Г. Р.* Никто не выжил [Электронный ресурс] / Г. Самойлов // Музыкальный портал «Megalyrics». – Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/glieb-samoilov-and-the-m/nikto-nie-vyzhil-mp3-you-dot-ru.htm> (дата обращения: 01.05.2019).

14. *Самойлов Г. Р.* Один из вас [Электронный ресурс] / Г. Самойлов // Музыкальный портал «Одуванчик». – Режим доступа: https://www.oduvanchik.net/view_song.php?id=8392 (дата обращения: 01.05.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.02.01
ГРНТИ 17.07.41

И. А. АВДЕЕНКО

Комсомольск-на-Амуре

СЕМАНТИКА СИМВОЛА КРЫЛО В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

Аннотация. В статье приведены результаты качественно-количественного контент-анализа символа КРЫЛО в языке русской рок-поэзии. Лексическая сочетаемость данного символа позволяет выделить такие компоненты его семантики, как ‘связь’, ‘актуальный центр мира’, ‘средоточие всего существующего и потенциального, духовного и материального, бытия и небытия, конечности и бесконечности’. Отношения единства между противоположностями благодатны и трагичны: стремление к свободе, духовности, достижению цели, реализации смысла жизни ведет к утрате иллюзий, обманутым надеждам, реальной опасности.

Ключевые слова: символы, лексическая семантика, русский рок, рок-поэзия, крылья, контент-анализ.

Сведения об авторе: Авдеенко Иван Анатольевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет».

Контакты: 601000, г. Комсомольск-на-Амуре, ул. Кирова, д. 17, корп. 2, iavdeenko@mail.ru.

I. A. AVDEENKO

Komsomolsk-on-Amur

SEMANTICS OF THE SYMBOL WING IN THE LANGUAGE OF RUSSIAN ROCK-POETRY

Abstract. The article presents the results of the qualitative and quantitative content analysis of the symbol WING in the language of Russian rock-poetry. The lexical compatibility of this symbol makes it possible to distinguish such components of its semantics as ‘connection’, ‘actual center of the world’, ‘centre of all existing and potential, spiritual and material, being and non-being, finiteness and infinity’. The relations of unity between opposites are favourable and tragic: the desire for freedom, spirituality, achievement of the goal, the realization of the meaning of life leads to a loss of illusions, disappointed expectations, real danger.

Keywords: characters, lexical semantics, Russian rock, rock poetry, wings, content analysis.

About the author: Avdeenko Ivan Anatolievich, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature Studies of the Amur State University of Humanities and Pedagogy.

Символ КРЫЛО, пожалуй, один из самых важных для рок-культуры. Это выражается в регулярном использовании этого символа в текстах, названиях, на обложках альбомов.

Целью данной работы является описание семантики символа КРЫЛО в русской рок-поэзии. При этом символ понимается как особый вид знака, который выражает комплекс смыслов, возникающих вследствие его специфической интертекстуальной (символ аккумулирует в себе смыслы, в которых он так или иначе использовался) и интратекстуальной (символ интегрирует в себе значения тех знаков, совместно с которыми он использован в общем контексте) природы.

Материалом для исследования послужили 207 текстов наиболее известных русскоязычных рок-групп: «Воскресенье» (далее В.), «Аквариум» (Ак.), «Алиса» (Ал.), «Крематорий» (Кр.), «Кино» (К.), «Машина Времени» (МВ), «NAUTILUS POMPILUS» (НП), «Звуки Му» (ЗМ), «Зоопарк» (З.), «Чайф» (Ч.), «ДДТ». Полный список текстов см. в [4, с. 132-133].

Сплошная выборка предложений с использованием слова «крыло» позволила обнаружить следующие контексты упоминания одноимённого символа (на порядковый номер в данном перечне даются ссылки в классификации ассоциаций): (1) «Бульвары распахнулись, словно крылья» (В.: «Случилось»). (2) «Привяжи мне бумажные крылья, свободу и совесть, / Но не оставь меня в бурю и в штиль упаси от беды» (В.: «Научи меня жить»). (3) «О том, что завтра в путь неблизкий, расправив крылья, полетит» (В.: «Ночная птица»). (4) «Отпусти мне грехи первым взмахом крыла» (Ак.: «Бурлак»). (5) «Ты гори, Серафим, золотые крыла – / Гори, не стесняйся, путеводной звездой» (Ак.: «Бурлак»). (6) «А там неизвестный для нас (нам), но похожий / На ястреба с ясным крылом / Глядит на себя и на нас / Из сияющей пустоты» (Ак.: «Из сияющей пустоты»). (7) «Весело лететь ласточке / Над золотым проводом – / Восемь тысяч вольт / Под каждым крылом» (Ак.: «Звёздочка»). (8) «Пёстрый, как перья павлины, / Как наконечник стрелы, / Холодом мёрзлые крылья / Я вколоочу в твои дни» (ЗМ: «Курочка ряба»). (9) «В трясину-хлябь / На крыльях солнце несли» (Ал.: «Шабаш 1»). (10) «На крыле ангела (ха!) / Вспыхнула жесть» (Ал.: «Бес паники»). (11) «Глаза твои – крылья» (З.: «Фрагмент»). (12) «Мы – ястребиная пара: / Устало крыльями машем / И уносимся в осень» (НП: «Лето прошло»). (13) «Дерзко звеня / Молодыми крылами, / Мы улетаем, изгнанники лета, / И остановимся в осени где-то, / Впившись любовно друг в друга когтями» (НП: «Лето прошло»). (14) «Ты манишь на свет всех крылатых в ночи, / Но не хочешь согреть никого этим светом» (НП: «Казанова»). (15) «Простая синица с подбитым крылом» (Ч.: «Религия»). (16) «Ведь были же крылья, да надломили» (Ч.: «Всему своё время»). (17) «Нет у времени стоп-крана, / Нету крыльев на руках» (Ч.: «Я рисую на окне»). (18) «И как хлопало крыльями чёрное племя ворон» (К.: «Легенда»). (19) 2И билет на самолёт с серебристым крылом, / Что, взлетая, оставляет земле лишь тень» (К.: «Если есть в кармане пачка

сигарет»). (20) «И только небо тебя поманит синим взмахом её крыла» (МВ: «Синяя птица»). (21) «О, картонные крылья – / Это крылья любви» (МВ: «Картонные крылья любви»).

Общее число контекстов указывает, что символ КРЫЛО эксплицитно актуализируется почти в каждом десятом тексте русского рока.

Анализ распределения слов, использованных в данных контекстах совместно с символом КРЫЛО, по семантическим классам [1] показывает следующее (сокращение «Н.» соответствует термину «номинации»):

1. Объектные ассоциации: **1.1.** Н. существ: человек (мужчина (нет), женщина (нет), группа (племя (18)); животные (дикие (нет); домашние (нет), группа (нет)); птицы (особь (ястреб (6), ласточка (7), синица (15), вороны (18)), группа (ястребиная пара (12)); мифические (Серафим (5), ангел (10)). **1.2.** Н. частей и особенностей строения тела: голова (глаза (11)), корпус (нет), конечность (когти (13), руки (17)), покров (перья (8)), повреждение (нет). **1.3.** Н. растений (нет). **1.4.** Н. предметов: дома и его частей (нет), одежды (нет), орудий труда (нет), оружия (наконечник (8), стрела (8)), украшений (нет), приборов и приспособлений (провод (7), стоп-кран (17)), наград (нет), пищи (нет), денег (нет), столовых приборов (нет), транспортных средств (самолёт (19)), обрядовых предметов (нет), построек (нет). **1.5.** Н. явлений природы: временных (нет), климатических (буря (2), штиль (2)), физических (нет). **1.6.** Номинации географических объектов: населённых пунктов (нет), не населённых пунктов (трясины-хлебы (9)), территорий (бульвары (1), путь (3), небо (20), земля (19)). **1.7.** Н. космических объектов: звезда (5), солнце (9). **1.8.** Н. единиц измерения: вольт (7). **1.9.** Н. форм предметов: тень (19). **1.10.** Н. веществ: твёрдых (жесть (10)), жидких (нет), сыпучих (нет), газообразных (нет). **1.11.** Н. абстрактных сущностей: свобода (2), совесть (2), грех (4). **1.12.** Н. коммуникативных единиц и знаковых систем: билет (19). **1.13.** Н. мыслительных форм (нет).

2. Атрибутивные ассоциации: **2.1.** Н. признаков температуры: холод (8), мёрзлый (8). **2.2.** Н. признаков состава: ясный (6), пустота (6). **2.3.** Н. вертикальных и горизонтальных ориентиров: неблизкий (3). **2.4.** Н. признаков цвета: пёстрый (8), чёрный (18), синий (20), серебристый (19). **2.5.** Н. признаков времени: завтра (3), день (8), ночь (14), осень (12, 13), лето (13), времена (17). **2.6.** Н. признаков интенсивности звука и света: сияющий (6). **2.7.** Н. признаков скорости (нет). **2.8.** Н. признаков размера (нет). **2.9.** Н. признаков количества: первый (4), восемь тысяч (7), каждый <из двух крыльев> (7), пара (12). **2.10.** Н. признаков принадлежности: павлины (8). **2.11.** Н. признаков вещества: бумажный (2), золотой (5, 7), картонный (21). **2.12.** Н. признаков вкуса (нет). **2.13.** Н. признаков силы (нет). **2.14.** Н. признаков стабильности (трясины-хлебы (9)). **2.15.** Н. характера человека (нет). **2.16.** Н. психических состояний человека: беда (2), весело (7). **2.17.** Н. обобщённых качеств (нет). **2.18.** Н. отношения: дерзко (13), изгнаник (13), любовно (13), любовь (20). **2.19.** Н. физиологических свойств: устало (12), молодой (13), подбитый (15). **2.20.** Н. эстетических свойств

(нет). **2.21.** Н. признаков чёткости восприятия (нет). **2.22.** Н. функций объекта в понимании человека: путеводный (5). **2.23.** Н. идентификационных характеристик: неизвестный (6), похожий (6).

3. Процессуальные ассоциации: **3.1.** Н. физических процессов: горения (гореть (5)), свечения (вспыхнуть (10), свет (14)), кипения (нет). **3.2.** Н. перемещения: полететь (3), лететь (7), уноситься (12), улетать (13), взлетать (19). **3.3.** Н. креационных процессов (нет). **3.4.** Н. изменения физических или психических состояний: распахнуться (1), расправить (3), остановиться (13), подбить (15), надломить (16). **3.5.** Н. процессов расположения в пространстве: привязать (2), вкототить (8), нести (9), впиться (13). **3.6.** Н. физиологических процессов: взмах (4), махать (12), взмах (19). **3.7.** Н. процессов восприятия: зрительного (глядеть (6)), слухового (нет), обонятельного (нет), осязательного (нет). **3.8.** Н. эстетически ценных действий (нет). **3.9.** Н. сигнально-коммуникативных действий: звенеть (13), манить (14), хлопать (18), поманить (19). **3.10.** Н. речевых действий (нет). **3.11.** Н. выражения отношений: не оставить (2), оставлять (19), упасти (2), отпустить <грехи> (4), не стесняться (5), согреть (14). **3.12.** Н. отношений: не хотеть (14). **3.13.** Н. интеллектуальных действий (нет).

Анализ распределения контекстных ассоциаций, противопоставления ассоциатов внутри групп и закономерностей их соотношения между группами показывает следующее.

Среди объектных ассоциаций символа КРЫЛО доминируют номинации живых существ, которые представлены группами номинаций птиц и мифических существ (с человеком прямо связывается номинация «племя», которая используется в составе метафоры «племя ворон»). Частные представители компонентов «птичьей» семантики символа КРЫЛО – ястреб, ласточка, синица, вороны. Все они имеют сильно развитую символичность в различных культурах, но их объединяет семантика воплощения души человека и связи между мирами (небом и землёй, жизнью и смертью, мужским и женским, божественным и мирским) [9]. При этом символика птиц соотносима с символикой ангелов [5]. Из этого следует, что семантика символа КРЫЛО в русской рок-поэзии актуализирует компоненты связи миров, воплощения души человека.

Символика связи миров существенно дополняется компонентом амбивалентности (отмечаящейся в символике птиц – ястреба и вороны – и ангелов), выражаемым оппозитивно маркированными ассоциациями в группах номинаций явлений природы (буря, но штиль), географических объектов (трясина-хлябь, но бульвары, путь; небо, но земля), абстрактных сущностей (совесть, но грех), космических объектов (звезда, но солнце [4, с. 30-45]). При этом наряду с амбивалентностью посредством ассоциирования с пером и стрелой в семантике символа КРЫЛО выражена направленность к небесному, нематериальному. Перо – символ истины, лёгкости, неба, высоты, скорости, простора, души, выхода в другие миры, магической связи с миром духов, божественной власти и покровительства. В христианстве – молитвы, веры и созерцания [10]. Стрела как символ

имеет значения как связанные с символикой птичьего пера (скорость, лёгкость), так и определяемые свойствами оружия (пронизывание цели, в том числе светом, солнцем, любовью): болезнь, полёт, восхождение к небесному, сила, война, охота, возмездие, неотвратимость. В шаманизме и астрологии СТРЕЛА символизирует выход за пределы земного бытия. В психологии соотносится с мужским началом [12]. Соотношение с символикой пера и стрелы выражает и семантику связи миров, актуализированную ассоциациями с существами.

Кроме того, важным компонентом семантики символа КРЫЛО является агрессивность, воинственность, определяемая ассоциациями с хищными птицами (ястребом), ангелами (небесным воинством), оружием (стрела, наконечник), веществами (жесть).

Семантика связывания миров выражается в ассоциациях с частями тела. Глаз символизирует связь внутреннего и внешнего мира, магическое влияние, разум, видение, понимание, а также созидательное и разрушительное воздействие [6]. Коготь символизирует связь с тотемным животным [13], а также аналогично стреле ассоциативно связан с проникновением. Семантикой связи социального и природного мира характеризуется и символ РУКА [2]. Семантика связи выражается также ассоциациями с проводом и самолётом.

Связь семантики символа КРЫЛО с категориями нематериального, духовного, небесного актуализируется доминантой нулевых ассоциаций среди номинаций предметов (дома и его частей, одежды, орудий труда, украшений, наград, пищи, денег, столовых приборов, построек). Причём эта связь не предполагает посредников, что отражается в отсутствии ассоциаций с обрядовыми предметами.

Вместе с тем, символ КРЫЛО выражает связь в пределах материального мира. Отсюда ассоциации с тенью, проводом, стоп-краном, билетом, самолётом. В случае со стоп-краном и билетом актуализируется семантика регулируемости свойств этой связи человеком или социальными установками.

Среди атрибутивных ассоциаций доминирует группа номинаций признаков времени. При этом их подавляющее большинство (исключение составляет единичная номинация «время») связано с дискретными отрезками (завтра, день, ночь, осень, лето). С учётом семантики связи, отмечаемой в составе объектных ассоциаций, это указывает на то, что КРЫЛО понимается как символ не только связи в пределах пространства, но и связи времён. Следует отметить, что наиболее значима в этом отношении связь элементов центральной оппозиции системы темпоральных символов (ДЕНЬ – НОЧЬ) [3], ориентированная в будущее (завтра). Кроме того, среди ассоциаций символа КРЫЛО с признаками времени отсутствуют символы ЗИМА и ВЕСНА, актуальные для системы темпоральных символов [3], но имеют место ассоциации с осенью и летом, что актуализирует семантику связи альтернативных видений мира, перехода к зрелости.

Вместе с тем, перспективная ориентированность связей, символизируемых словом КРЫЛО, сопрягается не столько с пониманием (ясный),

прозрением (сияющий), ценностью (золотой), наполненностью экзистенциальным смыслом (путеводный) и т. д., но и со стагнацией (холод, мерзлый, трясины-хлябы), опустошением (пустота), призрачностью и искусственностью (бумажный, картонный), труднодостижимостью (неблизкий), напыщенностю (павлины), усталостью (устало), ранами (подбитый). Противоречивость отношения к прогнозируемому опыту выражается в амбивалентности контекстных ассоциаций (дерзко, изгнаник / любовно, любовь; беда / весело; неизвестный / похожий). Таким образом, перспектива ясности в будущем, актуализируемая символом КРЫЛО, в русской рок-поэзии представляется смутной, что подтверждается ассоциативными лакунами в составе номинаций признаков скорости, размера, вкуса, силы, характера человека, эстетических свойств, признаков чёткости восприятия. Вместе с тем, она активно переживается человеком.

Особо следует остановиться на номинациях признаков количества, объединяющих единичность, парность и тотальность (первый, каждый <из двух крыльев>, пара, восемь тысяч). В. М. Рошаль отмечает, что единица символизирует первопричину, начало, порождающее множественность. Появление пары предполагает расщепление единства. Поскольку всё едино, двойственность – это отражение единицы в себе самой. Пары противоположностей (свет – тьма, огонь – вода) оказываются парадоксальными проявлениями единства. Число 8 символизирует бесконечность мира и связь его духовной и материальной составляющих, своенравности (анархичности, революционности) и религиозности (философского отношения к жизни, фатализма), совершенство, духовное обновление. Нули, троекратно входящие в число 8000, символизируют небытие, космический хаос и в этом смысле бесконечность, сам себя завершающий круг мира, единство бытия и небытия [11]. Актуализация этих компонентов в семантике символа КРЫЛО определяет его как символ панрелятивности – связи всего сущего, потенциального и исчезнувшего, единства противоположностей.

Среди процессуальных ассоциаций преобладают номинации выражения отношения (не оставить (быть вместе), оставлять (след), упасти, отпустить <грехи>, не стесняться, согреть), что, с одной стороны, подчёркивает наличие связи, а с другой – эмоциональность. Последнее определяет и отсутствие ассоциаций с интеллектуальными действиями. Все из номинаций данной группы характеризуются семантикой близости, родственности.

Вместе с тем наблюдается противопоставление групп номинаций перемещения, вполне предсказуемо связанных с полётом (полететь, лететь, уноситься, улетать, взлетать), преимущественно объединённых компонентами свободы, начала движения и центробежности относительно точки начала, и номинаций расположения в пространстве (привязать, вкототить, нести, впиться), которые характеризуются компонентами неразделимости, жёсткости соединения, несвободы. В составе номинаций изменения физических или психических состояний это противопоставление выражается как парадоксальное единство свободы, движения (распахнуться, расправить) и её утраты (остановиться, подбить, надломить). Тем самым актуали-

зируется семантика неоправданных ожиданий: стремление к свободе приводит к ещё большей её утрате (в этом отношении следует вернуться к атрибутивной ассоциации «трясины-хлябь»: попытка вырваться грозит ещё большим увязанием).

Также предсказуемы ассоциации с физиологическими процессами (махать, взмах). Однако, кроме прямой понятийной семантики, взмах имеет ряд символических смыслов. С одной стороны, он символизирует (в первую очередь как взмах крыла бабочки) мелкие изменения в системе, влекущие за собой цепочку событий, имеющие большие и непредсказуемые последствия. Аналогичную семантику имеет взмах рукой или волшебной палочкой: это действие, которое означает подтверждение воли, транслируемой через сакральные сферы, своеобразное нажатие кнопки «пуск».

С другой стороны, взмах как ассоциация символа КРЫЛО в исследуемых контекстах связан с физическими процессами (гореть, вспыхнуть, свет) и сигнально-коммуникативными действиями (звенеть, (по)манить, хлопать). На фоне отсутствия ассоциаций с речевыми и эстетически ценными действиями, а также со стагнацией, опустошением, призрачностью и искусственностью, труднодостижимостью в составе атрибутивных ассоциаций такая связь актуализирует семантику надежды (света в конце тоннеля), при чём данной извне, что в свою очередь возвращает к семантике коммуникативного посредничества, выраженной символикой птиц и ангелов.

Анализ состава контекстных ассоциаций позволяет дать следующее описание семантики символа КРЫЛО в языке русской рок-поэзии: КРЫЛО символизирует актуальный центр мира, средоточие всего существующего и потенциального, а также духовного и материального, бытия и небытия, конечности и бесконечности. Эта связь устанавливает отношения единства между противоположностями, воспринимаемые одновременно как благодатные и трагические: стремление к свободе, духовности, достижению цели, реализации смысла жизни оборачивается утраченными иллюзиями, обманутыми надеждами, сопрягается с реальной опасностью. Вместе с тем, тотальная связь ориентирована на хотя и предопределённое, но будущее и близка человеческому существу.

Сопоставление полученного описания семантики символа КРЫЛО в языке русской рок-поэзии с дефинициями словарей символов [7, 14] и других источников [8] показывает, что, хотя семантика символа КРЫЛО в языке русской рок-поэзии не противоречит традиции, она существенно дополнена компонентами ‘центр схождения всего сущего’ и ‘обратная сторона устремлений’.

Литература

1. Авдеенко И. А. Контекстные ассоциации и их интерпретация при описании семантики символа [Текст] / И. А. Авдеенко // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2010. – № 2-2(3). – С. 67-74.

2. Авдеенко И. А. Пространственные символы русской рок-поэзии [Текст] / И. А. Авдеенко. – Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПГУ, 2014. – 144 с.
3. Авдеенко И. А. Семантика символа РУКА в языке русской рок-поэзии [Текст] / И. А. Авдеенко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2018. – Вып. 10 – С. 256-263.
4. Авдеенко И. А. Темпоральные символы русской рок-поэзии [Текст] / И. А. Авдеенко. – Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПГУ, 2016. – 145 с.
5. Ангелы // Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.symbolarium.ru/index.php/Ангелы#cite_note-14 (дата обращения: 07.02.2019).
6. Глаза // Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Глаза> (дата обращения: 14.02.2019).
7. Керлот Х. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ [Электронный ресурс] / Х. Керлот. – Режим доступа: http://lib100.com/psychoanalisis/dictionary_characters/pdf/ (дата обращения: 14.02.2019).
8. Пинежанинова Н. П. Концепт ‘крыла’ в поэзии Марины Цветаевой [Текст] / Н. П. Пинежанинова // Борисоглебье Марины Цветаевой. Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция: сборник докладов. – М., 1999. – С. 218-229.
9. Птицы // Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Птицы> (дата обращения: 02.02.2019).
10. Птицы перья // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://megabook.ru/article/Птицы+перья+\(символ\)](https://megabook.ru/article/Птицы+перья+(символ)) (дата обращения: 02.02.2019).
11. Рощаль В. М. Полная энциклопедия символов [Текст] / В. М. Рощаль. – М.: АСТ, Сова, 2006.
12. Стрела // Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Стрела> (дата обращения: 14.02.2019).
13. Татуировка коготь [Электронный ресурс] // Отатуировках.ру. – Режим доступа: <http://otatuirovkah.ru/tatuirovka-kogot/> (дата обращения: 14.02.2019).
14. Трессидер Дж. Словарь символов [Электронный ресурс] / Дж. Трессидер. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/57311/Tresidder_-_Slovar%27_simvolov.html#label1 (дата обращения: 14.02.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.51

М. Н. КРЫЛОВА

Зерноград

СРАВНЕНИЕ КАК ЭЛЕМЕНТ ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЫ РУССКОГО РОК-ТЕКСТА

Аннотация. В статье рассмотрены сравнительные конструкции в текстах рок-поэтов К. Кинчева, А. Башлачёва, Я. Дягилевой, Э. Шклярского, Е. Летова, В. Цоя, Ю. Шевчука. Выделены сравнения различных типов: полные и неполные сравнительные придаточные, сравнительные обороты, сравнения в форме сказуемого, сравнения с помощью предлога и многие другие. Отмечается особенная выразительность имплицитных сравнений – генитивных конструкций, творительного сравнения, сравнения в форме приложения. Выделяются развёрнутые конструкции, цепочки сравнений, насыщение текста сравнениями разных типов и т. д. Для содержательной стороны сравнения характерно использование неожиданных и оригинальных образов, внимание к звуковым и зрительным образам, стилистическое разнообразие образов и редкое использование устойчивых сравнений.

Ключевые слова: рок-поэзия, русский рок, поэтические тексты, сравнительные конструкции, рок-музыканты, эксплицитные сравнения, имплицитные сравнения, образ сравнения.

Сведения об авторе: Крылова Мария Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных дисциплин и иностранных языков, Азово-Черноморский инженерный институт ФГБОУ ВО Донской ГАУ.

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

M. N. Krylova

Zernograd

COMPARISON AS AN ELEMENT OF A IMAGING STRUCTURE OF RUSSIAN ROCK TEXT

Abstract. The article describes comparative constructions in the texts of rock poets K. Kinchev, A. Bashlachev, Ja. Diagileva, E. Shklyarskiy, E. Letov, V. Tsoy, Yu. Shevchuk. Comparisons of various types are highlighted: complete and incomplete comparative subordinate clauses, comparative turnovers, comparisons in the form of predicate, comparisons with the help of preposition, and many others. There is a special expressiveness of implicit comparisons – genitive constructions, comparison with instrumental case, comparison in the form of an application. Expanded constructions, chains of comparisons, text satur-

tion with comparisons of various types, etc. are distinguished. The content side of the comparison is characterized by the use of unexpected and original images, attention to sound and visual images, their stylistic diversity and the rare use of stable comparisons.

Keywords: rock poetry, russian rock, poetic texts, comparative constructions, rock musicians, explicit comparisons, implicit comparisons, image of comparison.

About the author: Krylova Maria Nikolaevna, Candidate of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Humanitarian Sciences and Foreign Languages, Azov-Black Sea Engineering Institute Don State Agrarian University.

Русский рок дал русской поэзии прекрасные образцы художественных текстов и способствовал интенсивному развитию русской поэзии на данном этапе её существования. Образность и выразительность языка рок-текстов неоднократно отмечались исследователями. Е. О. Тоболкина анализирует эпитеты в текстах рок-песен: «Эпитеты в рок-музыке самые разнообразные, красочные, живые, выразительные и яркие» [13, с. 135]. С. В. Свиридов обращает внимание на гиперболу и гиперболизацию, говоря в связи с этим даже о гиперболическом дискурсе рок-поэзии [7]. М. Б. Шинкаренкова отмечает в рок-поэзии «метафорическое моделирование художественного мира» [15, с. 1]. К. В. Западная анализирует выразительность используемых рок-поэтами заимствованных слов [3]. И. В. Нефёдов и Е. В. Огрызко рассматривают синтаксические средства экспрессивности, отмечая среди них анафоры, синтаксический параллелизм, риторические вопросы и др. [5].

Сравнительные конструкции в текстах рок-песен нельзя назвать глубоко исследованными; обращение к ним, как правило, фрагментарно. М. К. Джамалова и С. Ш. Чупалаева анализируют в языке рок-поэзии «синтаксические средства стилистической интенсификации» и отмечают, что «средства синтаксической экспрессии сочетаются с другими стилистическими приёмами: с метафорой, антitezой, анафорой, сравнением» [2, с. 511]. При анализе идиостиля того или иного рок-поэта отмечается использование им сравнения в числе прочих языковых средств. Например, С.В. Чайковская упоминает сравнения в идиостиле Н. О'Шей («Мельница») [14], Т. В. Курякова называет его средиalogичных тропов Д. Озерского («Аукционы») [4].

Цель статьи – рассмотреть сравнительные конструкции как элементы образности текста в современной рок-поэзии. Материалом для исследования стали рок-тексты Константина Кинчева («Алиса») [1], Александра Башлачёва [8], Виктора Цоя («Кино») [9], Егора Летова («Гражданская оборона») [10], Юрия Шевчука («ДДТ») [11], Янки Дягилевой [12], Эдмунда Шклярского («Пикник») [6].

Сравнительная конструкция имеет план содержания и план выражения. На уровне выражения сравнение представляет собой конструкцию, состоящую как минимум из трёх элементов – субъекта сравнения (того,

что сравнивается), объекта сравнения (того, с чем сравнивается) и оператора сравнения – союза, предлога и т. п., служащего для создания конструкции. Кроме того, в структуре сравнения может присутствовать основание сопоставления – тот признак (явление), на основе которого устанавливается сходство. На этом уровне важен выбор поэтом способа сравнения – лексического, морфологического, синтаксического. На содержательном уровне для создания сравнительной конструкции имеют значение те образы, которые подбираются поэтами в качестве объектов сравнения.

Структура сравнений, используемых рок-поэтами, очень разнообразна. Назовём основные встречающиеся в рок-дискурсе разновидности сравнительных конструкций:

1. Полные придаточные предложения сравнительной семантики: «*Ходит он потерянный, / Ходит он ненайденный, / Будто что не велено, / Будто что украдено*» (Э. Шклярский). Эта разновидность представляет собой классический тип сравнения. В рок-текстах она встречается нечасто, так как по своей сути предназначена для обстоятельной и подробной характеристики чего-либо, а рок-тексты отличаются рваным синтаксисом и смысловой недосказанностью.

2. Неполные придаточные предложения сравнительной семантики: «*И душу с душком, словно тело в тележке, / Катал я*» (А. Башлачёв), «*Завтра звонок поднимет нас, как рваные флаги*» (В. Цой). От полных придаточных они отличаются пропуском каких-либо элементов, а значит – большей краткостью.

3. Сравнительные обороты. Наряду с неполными сравнительными придаточными, они являются самой распространённой в современном языке структурной разновидностью сравнения. Например: «*Снова кто-то назад пятится / И, как сорванный лист, дрожит*» (Э. Шклярский), «*Утром ночь затухает, как звезда*» (В. Цой). Сравнительный оборот может быть распространённым, например, адъективным оборотом: «*Я видел деревья / Они свисали с небес, как карманы, / полные мёртвых мышат*» (Е. Летов). Его функцией может стать усиление основной мысли текста: «*Мы хотим жить, мы живущи, как кошки*» (В. Цой).

4. Сравнения в форме сказуемого – одна из самых востребованных сравнительных форм, встречающаяся в тексте практически каждого автора: «*Луна словно рена, а звёзды фасоль*» (Е. Летов), «*Костер как плата за бенефис*» (К. Кинчев). У сравнения в форме сказуемого яркий характеризующий потенциал.

5. Сравнения с помощью прилагательного *похож* (*похожий*) и предлога *на*: «*Крестом и нулём запечатанный северный день, / Похожий на замкнутый в стенах семейный скандал*» (Я. Дягилева), «*Гроза похожа на взгляд палача, / Ливень похож на нож*» (К. Кинчев).

6. Сравнения с помощью предлогов. К сравнительным предлогам относятся *подобен* и *вроде*. В текстах рок-песен встречается в основном первый как свойственный книжной речи, придающий сравнению торжественное или лирическое звучание. Хотя стилистическая окраска может быть и более слож-

ной: «*Любовь подобна гонорею, / Поскольку лечится она!*» (А. Башлачёв). В данном примере мы видим стилистический контраст: книжная окраска сравнительного предлога противоречит разговорной окраске и вульгарному характеру объекта сравнения. Парадоксально здесь и основание сравнения – «поскольку лечится она», с помощью которого неожиданно связываются между собой такие субъект и объект, как *любовь* и *гонорея*.

7. Сравнительная степень имени прилагательного в сочетании с родительным падежом объекта сравнения: «*Мы бы могли / Стать чище снегов*» (К. Кинчев), «*И свет окном разбавленный / Был нам милее солнышка*» (Ю. Шевчук). С грамматической точки зрения сравнительная степень представляет собой ядро функционально-семантической категории сравнения, однако в современном языке более распространёнными являются союзные типы сравнения.

8. Сравнения с помощью указательных слов: «*А деньги – что ж, это те же гвозди, / И так же тянутся к нашим рукам*» (А. Башлачёв).

Сравнения, в структуре которых присутствуют все элементы – субъект, объект, оператор и основание, – являются эксплицитными; конструкции, в которых какие-то элементы (оператор, основание) отсутствуют, – имплицитные. Их образность выше по сравнению с эксплицитными, так как адресат сам достраивает недостающие элементы, включая своё воображение. Имплицитные сравнения представляют собой явления переходного типа, сочетающие свойства сравнения и метафоры. Выше приведены типы эксплицитных конструкций, рассмотрим далее имплицитные разновидности сравнения в рок-тексте.

9. Сравнения в форме творительного падежа: «*Табором по свету / Мнём траву, планету...*» (К. Кинчев), «*Листва упала пустым мешком*» (Я. Дягилева), «*А Луна отразится в пруду / Серебристой утопленницей*» (Э. Шклярский), «*Птицей стучится в жилах кровь*» (В. Цой). Сравнения данного типа сочетают разговорный характер с поэтичностью. Как все имплицитные разновидности, они неявны, встроены в структуру текста и поэтому выглядят естественным, внутренним его элементом.

10. Генитивные сравнения – это конструкции, в которых субъект сравнения выражен формой родительного падежа, а объект – именем существительным, которое этой формой управляет: «*Невинный апельсин сновидений*» (Е. Летов), «*Как собрали солнце в одном луче / Зеркала озер пылью трёх дорог*» (К. Кинчев), «*Мы прячем глаза за шторами век*» (В. Цой). Генитивные сравнения представляют сравнительную семантику неявно и непривычно для слушателя, они близки метафоре, но отличаются от неё тем, что оба компонента – и субъект, и объект сравнения – названы. Особенно сильным является стилистический эффект генитивных конструкций, объект сравнения в которых неожиданен: «*Коридором меж заборов через трупы веков*» (Я. Дягилева). Хотя большинство генитивных сравнений используются в лирическом тексте и выступают как знак поэтической речи: «*И рассеет серых туч войска*» (В. Цой).

11. Сравнение в форме приложения: *«Ах, река-рука, поведи крылом»* (Ю. Шевчук). Чаще всего такие сравнения встречаются в стихах Ю. Шевчука.

В текстах рок-песен нередки цепочки сравнений, являющиеся частным случаем синтаксического параллелизма: *«Вино – как порох, любовь – как яд...»* (К. Кинчев). Компонентами цепочки сравнений являются сравнительные конструкции одного структурного типа: *«Серая грязь от Луны до креста. / Затопила дома как кошмарные сны. / Как голодная шлюха после поста»* (Ю. Шевчук). Сравнение при этом выходит на уровень текста и служит текстообразующим элементом:

Сосны-виселицы. Дождь-потоп.
Разлука-беда уже на крыльце (Ю. Шевчук).

В пределах одного стихотворного фрагмента можно увидеть несколько разнообразных по форме сравнений:

И тревожит огнями даль,
Что, **как свечки**, колышет лес.
Отлетает душа-печаль
Птицей серою в дым небес (К. Кинчев).

Здесь сочетаются сравнительный оборот, сравнение в форме приложения и творительный сравнения. В результате формируется яркий, насыщенный образ, способный оказать сильное влияние на восприятие слушателя.

Содержание сравнительных конструкций, встречающихся в рок-поэзии, нередко включает неожиданные, необычные, привлекающие внимание слушателя образы. Это могут быть, к примеру, объекты, стилистически не соответствующие субъектам: *«...И глаза их блестели на солнце / как грязные жирные пальцы»* (Е. Летов) – блеск глаз сравнивается с блеском жирных пальцев. Оригинальный объект сравнения – это не тот, который ожидаем для адресата в каждом конкретном случае. Например: *«Снег в дырах, как память»* (Ю. Шевчук). Ожидаемый образ – *«в дырах, как сыр»*, ассоциация же *«как память»* неожиданна, заставляет задуматься о том, почему память в дырах, осмыслить сначала эту метафору, а только затем – собственно сравнение. Ещё один пример: *«Неприступна, как “Кресты” да банки»* (Ю. Шевчук). Сравнение женщины с тюрьмой выглядит оригинально, выделяется в смысловой структуре текста. Конструкции такого типа деавтоматизируют восприятие, стимулируют мыслительную активность слушателя.

Образ сравнения может быть звуковым (слуховым), нацеленным на создание у слушателя устойчивой звуковой ассоциации, которая помогает понять состояние лирического героя песни: *«И скрип пера по бумаге как предсмертный хрип»* (М. Науменко), *«Ломая посуду диковинных фраз»* (Е. Летов). Встречаются и зрительные образы, способствующие от-

чётливой внешней характеристике явления и формирующие зрительные ассоциации: «*Как туман, растают дни*» (Э. Шклярский).

Образы могут уводить в духовную сферу: «*Будто маленький ангел, / Пролетит он над нами*» («Мотылёк», Э. Шклярский) или быть приземлёнными, грубыми: «*Чует новые запахи стерва-страна! /*» (Ю. Шевчук). В любом случае это в первую очередь яркие авторские сравнения, а устойчивые конструкции в текстах рок-песен не востребованы.

Итак, сравнительные конструкции в рок-поэзии характеризуются разнообразием в структурном и содержательном плане. Поэты стремятся ввести в текст сравнения самых разных структурных типов – эксплицитные (полные и неполные придаточные, сравнительные обороты, сравнения в форме сказуемого, сравнения с помощью прилагательного *похож* (*похожий*) и предлога *на*, сравнения с помощью предлогов, сравнительная степень имени прилагательного в сочетании с родительным падежом объекта сравнения, сравнения с помощью указательных слов) и имплицитные (сравнения в форме творительного падежа, генитивные сравнения, сравнения в форме приложения). Выстраиваются цепочки сравнений, используются развёрнутые сравнительные конструкции. Образная сфера сравнений отличается оригинальным подбором различных образов – от лирических до парадоксальных и грубых. Современный рок-поэт испытывает потребность в сравнении как языковом средстве, открывающем богатые возможности для эмоционального и интеллектуального воздействия на адресата.

Литература

1. Алиса – тексты песен и информация о группе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tekstygruppy.ru/alisa/> (дата обращения: 12.12.2018).
2. Джамалова М. К. Стилистические интенсивы синтаксиса в языке отечественной рок-поэзии [Текст] / М. К. Джамалова, С. Ш. Чупалаева // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 6 (67). – С. 511-513.
3. Западная К. В. Заемствованные языковые единицы в современной рок-поэзии: структурно-семантический и функционально-стилистический аспекты [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Западная К. В. – Ростов-на-Дону, 2010. – 22 с.
4. Кудрякова Т. В. Интерпретация алогичных тропов Д. Озерского [Текст] / Т. В. Кудрякова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2018. – Вып. 18. – С. 119-125.
5. Нефёдов И. В. Синтаксические средства экспрессивности в контркультурной рок-поэзии [Текст] / И. В. Нефёдов, Е. В. Огрызко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 4-1 (46). – С. 128-134.
6. Пикник. Официальный сайт группы. Песни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://piknik.info/lyrics/index/song/232> (дата обращения: 13.12.2018).
7. Свиридов С. В. Гипербола и гиперболизм в поэтике русского рока [Текст] / С. В. Свиридов // Практики и интерпретации: журнал филологии

гических, образовательных и культурных исследований. – 2017. – Т. 2. – № 3. – С. 120-133.

8. Тексты песен Александра Башлачёва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lyricshare.net/ru/aleksandr-bashlachev/> (дата обращения: 13.12.2018).

9. Тексты песен Виктора Цоя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lyricshare.net/ru/kino-viktor-soy> (дата обращения: 13.12.2018).

10. Тексты песен Егора Летова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lyricshare.net/ru/egor-letov/> (дата обращения: 13.12.2018).

11. Тексты песен Юрия Шевчука [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lyricshare.net/ru/ddt-yuriy-shevchuk> (дата обращения: 13.12.2018).

12. Тексты песен Янки Дягилевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lyricshare.net/ru/yanka-dyagileva/> (дата обращения: 13.12.2018).

13. Тоболкина Е. О. Функционирование эпитетов в текстах песен советских и российских исполнителей [Текст] / Е. О. Тоболкина // Вестник молодых ученых и специалистов Самарского государственного университета. – 2015. – № 2 (7). – С. 132-135.

14. Чайковская С. В. Идиостиль современного отечественного рок-поэта (на материале творчества Н. А. О’Шей) [Текст] / С. В. Чайковская // Русская речевая культура и текст: мат. X Междунар. научн. конф. / под общ. ред. Н. С. Болотновой. – Томск: Томский центр науч.-техн. инф., 2018. – С. 109-115.

15. Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Б. Шинкаренкова. – Екатеринбург, 2005. – 24 с.

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.31

Е. В. МИХАЛЬЧИ

Москва

ИЗУЧЕНИЕ СИМВОЛИЗМА БЫТОВОГО СЮЖЕТА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Аннотация. В статье рассмотрены композиции отечественных рок-музыкантов и групп, написанные в период с 1980 по 1991 гг., в которых содержится описания городов и урбанистических пейзажей, зданий, домов и отдельных помещений, интерьеров и бытовых предметов. Автор рассматривает подходы к раскрытию бытового сюжета и проводит изучение символизма в употреблении описаний бытовых предметов в рок-поэзии, отображает динамику использования бытового сюжета в рок-музыке того времени.

Ключевые слова: символизм, бытовые сюжеты, рок-композиции, рок-музыка, рок-поэзия, рок-музыканты.

Сведения об авторе: Михальчи Екатерина Владимировна, старший преподаватель Института бизнеса и делового администрирования Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС).

Контакты: 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, missi-ice@rambler.ru.

E. V. MIKHALCHI

Moscow

STUDYING THE SYMBOLISM OF A DOMESTIC PLOT IN RUSSIAN ROCK-SONGS

Abstract. The article describes the compositions of domestic rock musicians and groups, written from 1980 to 1991, which contain descriptions of cities and urban landscapes, buildings, houses and individual rooms, interiors and household items. The author examines approaches to the disclosure of domestic plot and conducts a study of symbolism in the use of descriptions of domestic objects in rock poetry, displays the dynamics of the use of domestic plot in rock music of that time.

Keywords: symbolism, domestic scenes, rock songs, rock music, rock poetry, rock musicians.

About the author: Mikhalchi Ekaterina Vladimirovna, Senior Lecturer of International Business School of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Рок-поэзия, как словесное выражение рок-культуры, имеет «народные корни», в которых отражены история, этнические черты, география, социально-психологические характеристики определенного социума. Эти атрибуты связывают и выражают через литературное творчество быт данного народа.

В рок-произведениях присутствуют разные по направлениям и функциями сюжеты: лирический, армейский, дорожный, юмористический, сатирический, социальный, патриотический, анималистический, а также бытовой, включающий в себя описания урбанистических объектов, зданий, домов, квартир и отдельных помещений, интерьеров и предметов домашнего обихода. Бытовой сюжет свойственен рок-поэзии, как и другим направлениям в искусстве: живописи, скульптуре, архитектуре, художественной литературе, народному творчеству и т. д.

В рок-поэзии бытовой сюжет часто используется как инструмент выражения чувств и состояний лирического героя, описания пространственной и временной композиции произведения, характеристики социальных условий и уровня жизни, кодирования и символизации замысла автора, исторических и социально-психологических процессов и свойственных им атрибутов и проявлений, и редко как самостоятельное, отдельное средство отражения окружающей действительности.

Целями данной статьи являются изучение и анализ символизма бытового сюжета в отечественной рок-поэзии. Для проведения исследования были выбраны рок-произведения отечественных музыкантов и групп, написанные в период с 1980 по 1991 гг.

Под символизмом в рок-поэзии будет пониматься «представление о двух мирах, утверждение особой роли символа, звукопись и т. п.» [2, с. 3]. Как отмечает И. А. Буйнов: «Ни с чем несравнимый символизм текстов был порождён изначальной подпольностью советского рока» [2, с. 3].

Для изучения особенностей описания бытовых картин и их отдельных элементов, а также интерпретации символов, закодированных авторами, были отобраны произведения следующих групп, относящихся к ленинградскому року: «Аквариум», «Зоопарк», «Кино». Далее будут рассмотрены образы городов и урбанистических объектов, зданий, домов и квартир, интерьеров и их атрибутов в произведениях данных групп.

Тема города получила достаточное отражение в поэзии Б. Б. Гребенщикова, основного автора и исполнителя композиций группы «Аквариум» [3]. «Это и естественно, поскольку рок – явление исключительно городское и вне определённых городских характеристик просто немыслим» [9, с. 7]:

Она придёт ко мне по тысяче ветров,
Пройдя по радуге над *городом мостов*.
Алмазы звёзд в её руках.
Она их бросит в полночь.

«Другая» (1974)

Мне кажется, нам не уйти далеко,
Похоже, что мы взаперти.
У каждого есть *свой город и дом*,
И мы пойманы в этой сети;

«Гость» (1981)

Ему свойственно определять город и своё отношение к нему через употребление сложных эпитетов и метафор: «*мой город лежит прозрачный*» («Охота на единорогов» (1987)), «*город нервных сердец и запертых глаз*» («Если бы не ты» (1997)), «*город скрипящих статуй*» («Миша из города скрипящих статуй» (1981)) и т. д. Б. Б. Гребенщиков в своих произведениях часто обращается к образам своего родного города, представляя его в разных климатических и временных состояниях и отражая через эти определения эмоциональные состояния героев.

Города состоят из «сети» домов, которые являются центрами притяжения и психологическими «оазисами» для автора и его героев:

Из города в город, из дома в дом,

По квартирам чужих друзей.

Наверное, когда я вернусь *домой* – это будет
музей.

«Сегодня ночь» (1982)

Я люблю *свои стены*,

Я называю их «*дом*».

«Пепел» (1982)

В представленных произведениях не встречается подробное описание дома как строения, не рассматриваются его местоположение, размеры и другие характеристики. Концепт «дом» воспринимается в значении очага и пристанища. Он используется для выражения внутреннего мира, мыслей, сомнений и переживаний героя – «*у каждого дома есть окна вверх*» («Электричество»), «*мне кажется – мой дом уже не дом*» («С той стороны зеркального стекла»).

В своих произведениях Б. Б. Гребенщиков переносит слушателей внутрь «дома», где выделяются два помещения – кухня и ванная комната. В дальнейшем они будут традиционно возникать в произведениях других авторов отечественной рок-музыки.

Кухня является самым «тёплым» местом в доме или в квартире, где чаще всего собираются друзья или близкие люди; местом для общения и встреч; местом, где исполнялись впервые композиции музыкантов и групп и, наконец, местом для приёма пищи.

Ванная комната является помещением, где человек может раздеться и оставаться «с самим собой наедине». Погружение в тёплую воду вызывает выработку гормона эндорфина у человека, что может способствовать ощущению счастья и нахождению творческих решений; вода очищает как тело, так и душу, избавляя от напряжения и негативных эмоций.

Поэтому обращение к описанию кухни, ванной комнаты и предметов, сопровождающих процесс мытья, встречается у ряда авторов рок-произведений, выросших и развивающихся на композициях Б. Б. Гребенщикова:

И мы несем свою вахту в прокуренной
кухне,
В шляпах из перьев и трусах из свинца,
И если кто-то издох от удушья,
То отряд не заметил потери бойца.

Хочу я всех мочалок застебать,
Нажав ногой своей на мощный фуз,
И я пою крутую песнь свою,
Мочалкин блуз.
«Мочалкин блуз» (1981)

И сплоченность рядов есть свидетельство дружбы
Или страха сделать свой собственный шаг.
И над кухней-замком возвышенно реет
Похожий на плавки и пахнущий плесенью флаг.

«Электрический пёс» (1981)

Он живет на Петроградской,
В коммунальном коридоре,
Междур ванной и уборной,
И уборная всегда полным полна.

«Иванов» (1982)

Обращение Б. Б. Гребенщикова к бытовой теме отражено в рок-композиции «Песня для нового быта»:

Эй, вы, как живётся там?
У вас есть гиппопотам,
А мы в чулане
С дырой в кармане,
Но здесь забавно,
Здесь так забавно...
И вот путь, ведущий вниз,
А вот – вода из крана;
Вот кто-то влез на карниз –
Не чтобы прыгнуть, а просто спяну.

«Песня для нового быта» (1982)

В своих стихах автор противопоставляет людей «старого быта», которые пребывают в чулане – некой узкой, тёмной, без окон комнате, которая может вызывать страх у человека, но в данном случае вызывает ощущения веселья и забавы, и людей «нового быта», у которых есть коммунальные блага и удобства – «вода из крана». Вода является и символом очищения и новой жизни, и в тоже время утекающей действительности, которая бездумно расходуется. Также у людей «нового быта» есть карниз, а значит и окна, как символ открытости, гласности, свободы, который можно использовать, чтобы спрыгнуть спяну вниз и прекратить бессмысленное существование в новых условиях комфорта.

Включение элементов бытового сюжета в свои рок-произведения лидером группы «Аквариум» получило динамичное развитие и преобразование в творчестве близких по времени существования и направлениям исполнения композиций групп, таких как «Зоопарк» и «Кино».

В стихах Майка Науменко присутствуют изучаемые концепты «город», «дом» и описания бытовых предметов, которые будут рассмотрены далее.

Как отмечают исследователи: «Оба рокера (Б. Б. Гребеников и Майк Науменко – Е. М.) сформировались в городе, и урбанизм им в высшей степени свойствен» [9, с. 3]. В поэзии М. В. Науменко тема города присутствует явно или скрыто с большой частотой. Автор населяет этот «город-зоопарк» героями и через состояние города передает их чувства и порывы:

«этот город – сумасшедший дом». Город у М. В. Науменко «абстрактен и обобщён, он не воспринимается как родной, свой» [1, с. 40]:

О, город – это забавное место.
Он похож на цирк, он похож на зоопарк.
Здесь свои шуты, и свои святые,
Свои Оскары Уайльды, свои Жанны д'Арк.
<...>
А я, я возвращаюсь домой,
Всю ночь ревились опять.

«6 утра» (1982) [6]

Этот город странен, этот город непрост.
Жизнь бьёт здесь ключом.
Здесь всё непривычно, здесь всё вверх ногами,
Этот город – сумасшедший дом!
<...>
В гостях хорошо, но дома лучше.
Итак, нам пора по домам.

«Уездный город №» (1983)

Майк Науменко в своих стихах часто обращается и к концепту «дом». Концепт «дом» менее выражает эмоциональное состояние и принадлежность автора или его лирического героя, чем приведённое выше понятие «город» в его произведениях. Дом – это то место, куда герой возвращается, несмотря на то, что его «там не ждут» и он никому не нужен. Дом не передаёт чувств автора, это обезличенное и обездушенное понятие, используемое с холодными интонациями. Дом как символом некой точки для героя.

В «доме» одним из значимых помещений для М. В. Науменко является ванная комната, что отражено в его сатирической композиции «Ода ванной комнате».

Ванная – место, где можно оставаться совсем одному,
Сбросить груз забот, растворить их в воде.
Дверь заперта, и сюда не войти уже никому,
Ты, наконец, один в этой белой пустоте.
Ванная – место, где можно раздеться совсем донага
Вместе с одеждой сбросить улыбки, страх и лесть.
И зеркало, твой лучший друг, плюнет тебе в глаза,
Но вода всё простит и примет тебя таким, как ты есть.
<...>
Ванная – место, где так легко проникнуть в суть вещей,
Поверить, что ты знаешь где, правда, а где ложь,
А главное – никто не видит, чем ты занят здесь –
То ли режешь вены, то ли просто блоешь.

«Ода ванной комнате» (1980)

В этом произведении при описании ощущений человека в ванной комнате отражён психологизм Майка Науменко, который будет усиливаться в его более поздних композициях. «Однако употребляемые при этом обороты приобретают дополнительный смысл, возникает эффект “двойного дна”» [9, с. 8]. Ванная комната выступает не просто одним из удобств в квартире. Она рассматривается, как место, где человек может очиститься физически и душевно, оставаться одним и снять маски, смыть

«груз забот». Ванная выступает символом очищения от негативных переживаний, обновления и начала новой жизни, а также прообразом места для самоубийства и окончания «никчёмной» жизни. Таким образом, в одной композиции представлена двоякая символика этого помещения в квартире.

В поэзии М. В. Науменко редко можно встретить примеры описания бытовых предметов и интерьеров. Это может быть связано с личностными характеристиками автора, низкой степенью его привязанности к домашней жизни и абстрагированию от ведения хозяйства. Одной из композиций, где автор обращается к бытовой теме, является «*Я возвращаюсь домой*»:

Я возвращаюсь домой...
Я не был там так давно,
Меня не ждут там, и всё равно
Я возвращаюсь домой...
Сладкое слово «домой».
<...>
Я возвращаюсь домой
К грязным полам и немытой посуде,
К холодным простыням и увядшим цветам.
Я возвращаюсь домой
К холодным сарделькам и яйцам вкрутую,
К пустым бутылкам и разбитым пластинкам.
«Я возвращаюсь домой» (1980)

Бытовая сторона жизни, описанная в данном произведении, показывает низкий уровень ведения хозяйства и поддержания порядка, холодность и грязь, отсутствие уюта и тепла, семьи и хозяйствки в доме. Однако дом притягивает героя, это его укрытие от внешней среды, для него это «сладкое слово» – дом.

Иное развитие получила бытовая тема в композициях друга М. В. Науменко и лидера группы «Кино». У В. Р. Цоя бытовая тема присутствует и выражается через описание дома, его устройства и интерьера, образов бытовых предметов, отражающих и усиливающих внутреннее состояние и эмоции лирического героя, историческую действительность, нарастающие социальные изменения, дух того времени. Поэзия В. Р. Цоя по сути «бытовая» и включает описание жизни «простого человека», которому суждено стать «последним героем».

Автор выражает свою любовь к родному городу – так часто «серому и мокрому» («Моё настроение») – через свои стихи и музыку. Он посвящает ему композицию «*Город*» [10]:

Фонари за окном горят почти целый день
В это время я не верю глазам
Я верю часам
<...>
Я люблю этот город, но зима здесь слишком длинна.

Я люблю этот город, но зима здесь слишком темна.
Я люблю этот город, но так страшно здесь быть одному.
И за красивыми узорами льда мертвa чистота окна.
«Город» (1985)

Местом жизнедеятельности лирического героя В. Р. Цоя является «город», без названия и точных определений, но любимый и родной. Его описание, характеристики и фон присутствуют в стихах автора:

Тёмные улицы тянут меня к себе.
Я люблю этот *город*, как женщину Икс.
«Жизнь в стёклах» (1985)

Город в дорожной петле.
А над городом плывут облака,
Закрывая небесный свет.
А над городом – жёлтый дым.
Городу две тысячи лет.
«Звезда по имени Солнце» (1989)

Обратимся к описанию В. Р. Цоем «дома», которое включено в большую часть его стихов в явной или в скрытой форме:

На холодной земле стоит город
большой.
Там горят фонари и машины гудят.
А над *городом* – ночь.
<...>
Дом стоит, свет горит.
Из окна видна даль.
«Печаль» (1989)

В моём *доме* не видно стены.
В моём небе не видно луны.
«Дождь для нас» (1983)

Пришел *домой* и как всегда опять
один.
Мой дом пустой, но зазвонит вдруг
телефон.
«Мои друзья» (1980)

«Дом» является «маленьким мирком» для лирического героя, в это мирке герой может отдохнуть, восстановить свои силы, встретить друзей или побывать в одиночестве. Описания дома в поэзии В. Р. Цоя в основном сдержаны, но при этом ощущаются «тёплые» интонации, значение слова для героя. Гораздо враждебнее предстаёт окружающая среда, находящаяся вне дома:

Соседи приходят, им слышится стук копыт.
Мешает уснуть, тревожит их сон.
«Спокойная ночь» (1986)

Местом притяжения в доме для героев стихов В. Р. Цоя является кухня. Это отражение и бытовой действительности и собственной жизнедеятельности автора стихов: «Цой попал уже в другой круг общения... А раньше они у Майка ночевали *на кухне*. Майк же для них божеством был, когда они были молодые» [4, с. 14]; «в один из обычных, прекрасных вечеров у “Свина”, когда все, выпив, принялись удивлять друг друга своими музыкальными произведениями, я и басист “Палаты” сидели *на кухне* и

наблюдали за тем, чтобы три бутылки сухого, лежащие в духовке, не нагрелись до кипения и не лопнули раньше времени – наиболее любимая нами температура напитка составляла градусов 40–60 по Цельсию» [5, с. 35].

У меня на *кухне* из крана вода.
У меня есть рана, но нет бинта.
«Место для шага вперёд» (1989)

Но на *кухне* синим цветком горит газ.
«Перемен» (1989)

Разреши мне посидеть с тобой на *кухне*.
Разреши мне заглянуть в твои глаза.
«Разреши мне» (1982)

Ты выходишь на *кухню*,
Но вода здесь горька.
«Последний герой» (1984)

Отдельно «кухонные» начала раннего творчества группы «Кино» и ирония к «кухонной философии» общества того времени представлены в композиции «На кухне»:

Ночь... День... Спать лень...
Есть дым... А, черт с ним!..
Сна нет... Есть сон лет...
Кино кончилось давно...
Мой дом... Я в нём...
Сижу пень-пнем...
Есть свет... Сна нет...
Есть ночь, уже уходит прочь...
Стоит таз... Горит газ...
Щелчок, и газ погас...
Пора спать... В кровать...
Вставать, завтра вставать.
«На кухне» (1980)

В. Р. Цой часто обращается к описанию источников света. У него в стихах встречаются два света, отличающиеся по качеству и источнику: «свет природный, естественный (небесных светил, живого огня) – символ истины, духовности – окутан аурой романтики» [7, с. 148] и электрический свет, который символизирует пространство земное, материальное.

Электрический свет продолжает наш
день
И коробка от спичек пуста
«Перемен» (1989)

И эта ночь и её электрический свет
Бьёт мне в глаза
«Ночь» (1986)

«Электрический свет – примета урбанистического пейзажа. Улицы города освещены фонарями, этот свет придаёт романтический ореол уличному миру героя. Горящие фонари встречаются в целом ряде песен: «Восьмиклассница», «Прогулка романтика», «Город», «Печаль»» [7, с. 145].

При описании быта В. Р. Цой часто упоминает в своих стихах телефонный аппарат:

Пришёл домой и как всегда опять один.
Мой дом пустой, но зазвонит вдруг
телефон.

«Мои друзья» (1980)

И молчит *телефон*,
Отключён.
Снова солнца на небе нет.
Снова бой – каждый сам за себя
«Сказка» (1989)

Утром ты стремишься скорее уйти.
Телефонный звонок как команда – вперед!

«Последний герой» (1984)

Струн провода, ток по рукам,
Телефон на все голоса говорит: «Пока!
Пора!»

«Пора» (1983)

Телефонный аппарат является предметом комфортной жизни и находится в каждой квартире, делает доступной связь с отдаленным субъектом, объединяет «через провода» влюблённых, что передаёт В. Р. Цой в своих лирических стихах («Твой номер», «Уходи»). Часто звонок телефона сравнивается автором с сигналом для старта героя, начала его деятельности, а отсутствие звонка телефона – «молчание» – символ одиночества и ненужности, окружающей тишины и безучастности других людей. В поэзии В. Р. Цоя один и тот же бытовой предмет часто является символом двух противоположных явлений.

Характерным символом той эпохи является появившийся во многих квартирах бытовой газ, который имеет определённые коннотации в поэзии В. Цоя:

Я помню прозрачность
воды моря.
Я вижу прозрачность
горящего газа.
«Стань птицей» (1989)

И коробка от спичек
пуста.
Но на кухне синим
цветком горит газ.
«Последний герой»
(1984)

Стоит таз, горит газ.
Щелчок и газ погас.
«На кухне» (1980)

В. Р. Цой показывает своё отношение к бытовому газу, как к невидимому источнику тепла, который быстро зажигается и гаснет «по щелчку», сгорает «синим цветком», согрев пищу и не оставляя следов после себя. Также газ упоминается в ранней композиции группы «Кино» «Бошетун-май», в которой подробно описан характерный для того периода быт и устройство жизни жителей «старых квартир», представителей основной группы населения, имеющих определённый набор советских благ и уровень комфорта, высмеиваемый поэтами «нового времени»:

Мы пьём чай в старых квартирах,
Ждем лета в старых квартирах,
В старых квартирах, где есть свет,
Газ, телефон, горячая вода,

Радиоточка, пол – паркет,
Санузел раздельный, дом кирпичный,
Одна семья, две семьи, три семьи...
Много подсобных помещений,
Первый и последний – не предлагать,
Рядом с метро, центр...
«Бошетунмай» (1988)

Описание «старой квартиры» демонстрирует слушателям устои прежней жизни, ушедшего быта, лишённого внутреннего смысла. При этом автор включает в описание квартиры современные блага и удобства: газ, свет, телефон, горячую воду, отдельный туалет, большое количество подсобных помещений. Текст композиции частично выстроен в стиле рекламного объявления: *«Первый и последний – не предлагать, / Рядом с метро, центр...»*. Такая контаминация художественного и публицистического текстов усиливает ощущение «показушки», обезличенности квартир и бездушности их жителей. «Нагнетание бытовых элементов усиливает абсурдность создаваемого пространства “старых квартир”, которое доходит до “опасной зоны”» [8, с. 67].

Поэзии В. Р. Цоя свойственно повторение предметов домашнего обихода и использование «бытовой» символики. Через них передаётся восприятие окружающей реальности главным героем и характеристики исторического событийного периода, в котором разворачивается действие композиции.

Бытовой сюжет в отечественных рок-произведениях используется для передачи чувств и настроений автора и лирического героя, атмосферы исторической действительности и жизни простых людей, включения скрытого значения бытовых предметов и символизма урбанистических картин в контекст. Рассмотренные авторы использовали в своих композициях описания городов, зданий и домов, различных помещений, интерьеров и предметов домашнего обихода.

«Городская» тема присуща творчеству Б. Б. Гребенщикова и развита в его дальнейших произведениях. Поэзии Майка Науменко присуще использование концепта «дом», который не имеет у него особой личностной окраски, но является некой точкой притяжения героя, символом очага и пристанища. В. Р. Цой в своих композициях часто использует, повторяет и наделяет двойными значениями бытовые атрибуты и коммунальные удобства (бытовой газ, водопроводную воду, стеклянный стакан, телефон, часы и т.д.). Среди стихов рассматриваемых авторов поэзия В. Р. Цоя чаще всего включает в себя «бытовые» описания, которые используются для передачи символических смыслов и усиления ощущения присутствия вплоть до «тактильного» контакта с той обстановкой.

Бытовой сюжет получил распространения в произведениях других авторов и рок-групп (Ю. Ю. Шевчука, Э. М. Шклярского, А. Г. Васильева и др.). В связи с чем продолжением данного исследования может быть изу-

чение его смыслового наполнения и динамики использования символов в композициях современных рок-музыкантов и групп.

Литература

1. *Авдеенко И. А.* Пространственные символы в языковой картине миры русской рок-поэзии [Текст] / И. А. Авдеенко // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университете. – 2012. – Вып. 3. – С. 39-42.
2. *Буйнов И. А.* Эстетическая концепция рок-поэзии [Текст] / И. А. Буйнов // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия: Филологические науки. – 2010. – № 2. – С. 11-16.
3. *Гребенщиков Б. Б.* Книга песен [Текст] / Б. Б. Гребенщиков – М.: «Олма медиагрупп», 2006.
4. *Калгин В. Н.* Виктор Цой. Последний герой современного мифа [Текст] / В. Н. Калгин. – М.: «Музыкальное право», «РИПОА классик», 2016. – 14 с.
5. *Калгин В. Н.* Виктор Цой [Текст] / В. Н. Калгин – М.: Молодая гвардия, 2015. – 35 с.
6. *Михаил «Майк» Науменко.* Песни и стихи [Текст] / М. В. Науменко. – М.: «Сокол», 2000.
7. *Нежданова Н. К.* «Крест» и «звезда» Виктора Цоя [Текст] / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 142-151.
8. *Петрова С. А.* Ум и безумие в текстах В. Р. Цоя [Текст] / С. А. Петрова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2017. – Вып. 17 – С. 65-69.
9. *Скворцов А. Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко [Текст] / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 1-9.
10. *Цой В. Р.* Звезда по имени Солнце [Текст] / В. Р. Цой. – М.: Эксмо-пресс, 2000.

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.29

Е. А. ГИДРЕВИЧ

Санкт-Петербург

КОНЦЕПТ «КТО ТЫ?» И ЕГО РАЗВИТИЕ В ПОЭЗИИ РУССКОГО РОКА

Аннотация. В данной статье рассматривается пример изменения концепта «Кто ты?» со времён литературы Серебряного века и его эволюция в поэзии русского рока. В рамках данного исследования формируется вывод, что поэты русского рока, задаваясь вопросом «Кто ты?», не отвечают на него и не ждут ответа, таким образом вопрос остаётся риторическим.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, рок-музыканты, концепты, поэтические тексты.

Сведения об авторе: Гидревич Евгений Андрианович, аспирант кафедры литературы и русского языка ЛГУ им. А. С. Пушкина, преподаватель ГБПОУ «Некрасовский педколледж № 1»

Контакты: 196247, г. Санкт-Петербург, ул. Кубинская, д. 32, master19872008@yandex.ru

E. A. GIDREVICHE

Saint-Petersburg

THE CONCEPT OF «WHO ARE YOU?» AND ITS DEVELOPMENT IN THE POETRY OF RUSSIAN ROCK

Abstract. This article presents an example of a change in the concept of «Who are you?» From the time of the Silver Age literature and a change in the concept in Russian rock poetry. As part of this study, a conclusion is formed that the poets of Russian rock, wondering «Who are you?». Do not answer it and do not wait for an answer, thus the question remains rhetorical.

Keywords: Russian rock, rock poetry, rock musicians, concepts, poetic texts.

About the author: Gidrevich Yevgeny Andrianovich, Post-Graduate Student, Department of Literature and Russian Language, Leningrad State University A. S. Pushkin, teacher of Pedagogical College No. 1 named after N. A. Nekrasov.

Концепт «Кто ты?» формируется, как основополагающий вопрос жизни, когда человек определяется с её смыслом, стремится вписать себя в систему координат и духовные поиски начинается с этого вопроса. Поэты, обращаясь к онтологическим вопросам, задают этот вопрос оппоненту лирического героя, стараясь тем самым озвучить подобную мысль. Это напо-

минает некий разговор с самим собой, где собеседник – абстрактная фигура, способ выражения монолога.

Как утверждает С. В. Федотова, «во все времена именно человеческое мировосприятие определяет модус саморефлексии и понимания жизни, поэтому сама история философии является в этом смысле метатекстом о человеке и его взаимоотношениях с природой, социумом, культурой, Богом. Антропологический фактор, имплицитно присутствующий во всех культурных парадигмах – от античности до Нового времени, – резко выдвигается на первый план в конце XIX в. и предельно заостряется в философской мысли XX столетия» [9]. Концепт «Кто ты?» – естественный вопрос самоопределения человека.

Поэты Серебряного века задавались этим вопросом и тут же находили ответы: их незримый собеседник отвечал лирическим героям. В стихотворениях В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Д. С. Мережковского. В творчестве поэтов концепт приводится к божественной женственности, причём божество не всегда есть бог-творец. У символистов богом может быть и дьявол. Например, это заметно в отношении к любви, поскольку любовь – категория христианская. Но с точки зрения символистов, любовь и отношение к любви может быть иным. Как замечает О. Н. Денисова, «Считая себя людьми избранными, символисты утверждали и в быту, и в интимной жизни свободу от моральных и нравственных запретов, пропагандируя так называемую свободную любовь. Так, В. Брюсов, восторгаясь К. Бальмонтом, отмечал: “Он достиг свободы от всех внешностей и условностей. Его жизнь подчинена только прихоти его мгновения”» [2, с. 58]. Благодаря такому образу жизни перед символистами «открывались какие-то новые пропасти и провалы в стране любви, где, казалось, были нанесены на карту все малейшие неровности» [2, с. 58]. Пример тому – «тройственные союзы» Вяч. Иванова, Зиновьевой-Анибал и Сабашниковой, Мережковских и Философова и др. В результате на свет рождались «двойные чувства и мысли, не испытанные никем и никогда в предыдущих веках» [5, с. 155]. Однако, по мнению Пришвина, пол без Эроса не обладает глубиной, творческой силой и, в конце концов исчерпав себя, становится неполноценным» [4].

Характер такой любви отличается от любви христианской. Вопрос «Кто ты?» остаётся у символистов без ответа лишь в том, что ответы на вопрос есть, только неясно, кем они даны. Также обожествляется Прекрасная Дама у А. А. Блока, где образ обожествляется на протяжении всего творчества поэта.

В поэзии русского рока концепт «Кто ты?» раскрывается иначе, нежели у поэтов-символистов, и раскрывается с разных сторон. У авторов этот вопрос задаётся конкретным людям, а ответ не получается в результате изложения текста. Авторы оставляют решение этого вопроса за каждым реципиентом, тем самым не навязывая своей позиции. Но у каждого рок-поэта своя история вопроса. Концепт «Кто ты?» раскрывается с позиции поисков смысла жизни.

Концепт «Кто ты?» в творчестве Б. Б. Гребенщикова находит отражение в попытке постижения героя собеседника лирического героя, где самоидентификация происходит с помощью определения окружающего мира вышеуказанного собеседника.

Концепт «Кто ты?» Б. Б. Гребенщикова раскрывает в тексте «Кто ты такой» после публикации на бутлеге «Скоро кончится век» (1980) [7]:

Этот ласковый взгляд из-под тёмных очков
Эта тёмная кожа его пиджаков
Это я снова пою для тех, кто пришёл нам помочь
И вывести нас из этих зыбучих песков

И я пел десять лет и наконец
Стал известным лицом в кругу друзей
Но видит бог, я устал быть подпольным певцом
И боги спускаются к нам дыша дорогим коньяком
Чтобы всё рассмотреть, отнестись с пониманьем
И выяснить, кто я такой

Кто ты такой, чтобы мне говорить,
Кто я такой

И я знаю сценарий почти наизусть
Он выслушает нас и выскажет грусть
О том, что всё так
И он подумает, как нам помочь
И я пою для него, хотя сегодня же ночью
Он смоет вином всю память о нас
А дома меня ждёт дочь

И я пел для таких уже не раз и не два
И я знаю, что всё, что они говорят – слова
Но в стену бить головой – занятье не хуже других
А иначе, зачем дана мне моя голова

Но кто ты такой, чтобы мне говорить,
Кто я такой.

Приведённый текст автор комментирует так: «У меня всё время эту песню просят. Как песня агрессивная, она пользуется любовью. Но дело в том, что даю честное благородное слово, что я её забыл. Тот человек, который меня вдохновил на её написание, приведя меня в полное неистовство собою, он больше как-то не лезет на первый план в “аквариумской” жизни, а тихонько сидит в стороне в Москве. Поэтому, за отсутствием его и песня сама начала хиреть и тихонько стоит в уголке, мной забытая...» [1].

В официальную антологию данный текст не включён. Сборники текстов Гребенщикова содержат следующую remarку: «истинные тексты песен, опубликованные в этой книге, по разным естественно-ненаучным

причинам иногда отличаются от тех, что исполнялись на концертах и даже записаны на альбомах. В книге *отсутствуют* тексты песен, которые ещё не закончены, и песен, которые автор считает частной шуткой, не подлежащей печати» <курсив автора>, хотя в издании «БГ. Песни» (2002) включены оба текста, без каких-либо авторских ремарок.

Концепт «Кто ты?» также раскрывается в тексте «Кто ты теперь», больше известен в творчестве «Аквариума» [7]:

Я хотел бы видеть тебя, я хотел бы знать, с кем ты сейчас;
Ты как вода, ты всегда принимаешь форму того, с кем ты;
С кем ты сейчас, кто верит сегодня своему отражению
В прозрачной воде твоих глаз?
Кто ты теперь, с кем ты сейчас?

С кем ты сейчас, сестра или мать, или кто-то, кто ждёт на земле?
Легко ли тебе, светло ли тебе, и не скучно ли в этом тепле?
Крылат ли он? Когда он приходит,
Снимаешь ли ты с него крылья и ставишь за дверь?
Кто ты сейчас, с кем ты теперь?

С кем ты сейчас, сестра или мать, или кто-то, кто ждёт на земле?
Тепло ли тебе – а если тепло, то не скучно ли в этом тепле?
Крылат ли он, и кто дал мне право
Помнить тебя и вспомнить ещё один раз?
Кто ты теперь, с кем ты сейчас?

Попытка понимания сущности бытия выходит за рамки физического бытия. Задаваемые риторические вопросы являются реципиенту формы образа второго лирического героя: «Ты всегда принимаешь форму того, с кем ты». Во второй строфе происходит смещение реальности: «сестра» или «мать» – являются сакральными фигурами, но добавляется третий «кто-то», но и его образ можно понять – это ангел: «Крылат ли он? Когда он приходит? / Снимаешь ли ты с него крылья?». Попытка развенчать небесные силы оканчивается в третьей строфе: «Кто дал мне право / Помнить тебя и вспомнить ещё один раз?». Из контекста видно: лирический герой интерпретирует так память об умершем человеке.

Б. Б. Гребенщиков посвящает текст «Кто ты такой» определённому человеку, сам вопрос имеет негативную окраску, что укладывается в рамках текста. Второй текст «Кто ты теперь?» – ностальгия с привкусом горечи. Оппонент лирического героя вспоминает о прошлых отношениях и смерти человека («Кто ждёт тебя на земле?»).

У К. Е. Кинчева концепт «Кто ты» раскрывается в одноимённом тексте, или «Готовы ли мы отвечать?» (авторский вариант названия), изданном на концертном альбоме «Пляс Сибири на берегах Невы» (1997).

«Песня «Кто ты?» была написана весной 1987 года. Её авторское название – «Готовы ли мы отвечать?». Под этим заголовком текст напечатан в

книге Нины Барановской “Константин Кинчев. По дороге в рай”, а также в сборнике стихотворений лидера “Алисы” “Солнцеворот”. В 80-х годах XX столетия эта песня часто исполнялась на акустических концертах Константина Кинчева. Электрическая версия композиции появилась лишь во второй половине 90-х годов. Она исполнялась на концертах в поддержку альбома “Дурень” и в рамках тура “15 лет чёрно-красных чудес”» [6].

Перед исполнением песни автор цитирует Башлачёва: «Ведь совсем неважно от чего помрёшь, ведь куда важнее для чего родился» в качестве эпиграфа. Сам текст раскрывает смысл сказанного [3, с. 410]:

Помнишь ли ты, кто ты?
Знаешь ли, кто твой отец?
Помнишь ли, как зовут мать?
Кто ты?
Помнишь ли ты, кто ты?
Знаешь ли, что тебя ждёт?
Не торопись отвечать!

Кто я?
Знаю ли я, кто я?
Помню ли, кто мой отец?
Знаю ли, как зовут мать?
Кто я?
Помню ли я, кто я?
Знаю ли, что меня ждёт?
Я не берусь отвечать!

Кто мы?
Знаем ли мы, кто мы?
Помним ли, Кто наш Отец?
Знаем ли, как зовут Мать?
Кто мы?
Помним ли, мы кто мы?
Знаем ли, что ждёт нас там?
Готовы ли мы отвечать?

Здесь риторический вопрос ставится с чередованием личных местоимений “ты”, «я», «мы» с полным повтором текста. В третьей строфе мы видим заглавные буквы в лексемах «Отец» и «Мать», что показывает: лирический герой спрашивает не только о сущности бытия своего оппонента, но и после этого задаётся данными вопросами сам. Это позже найдёт отклик в тексте «Чёрная метка» 1991 г.: «Если ты знаешь, как жить, рискни ответить мне, кто станет проводником в небо?» [3, с. 116], но спустя годы, Кинчев сам пытается найти эту дорогу через Православие – третья строфа напоминает библейскую историю о страшном Суде после смерти каждого человека, где Бог призовёт к ответу.

Все вопросы остаются без ответа, поскольку решение должно быть у каждого своё. Местоимение «мы» указывает на собрание, или, говоря иным языком, соборность. Ведь по выражению Серафима Саровского, «Спаси себя и этим спасутся тысячи вокруг».

В 1987 г. Михаил Борзыкин написал текст, где его лирический герой задаёт этот вопрос небу. Лирический герой не нуждается в поисках Бога посредством книг, других людей. Видя отношение к религии, автор вкладывает свою позицию в уста героя. Такое общение человека и бога напрямую напоминает мистическое прошлое начала XX века, где каждый поэт Серебряного века стремился самостоятельно ответить на вопросы религии, существование бога и каждый имел своё видение проблемы, что отразилось в творчестве символистов.

Борзыкин вспоминает: «“Кто ты?”». Мы с неё начинали выступление наше фестивальное. Я даже сейчас не припомню человека, который меня заразил идеей... Это какой-то американский чёрный реггейный певец, но регги у него было крайне мрачное, минорное... И вот эта идея, что регги – оказывается не обязательно солнечная музыка, а можно эти элементы использовать в создании совсем другого – психodelического такого, тревожного – настроения, она меня тогда захватила. А вот общая ситуация варева в этой рок-клубовской тусовке, где, конечно, много было наносного, родила, собственно, вот эту песню и эту подачу. Ну для нас она была такая знаковая песня, потому что мы считали, что мы там нашли какое-то новое звучание. Никто тогда не делал регги в миноре, мы сами собой были довольны тогда...» [8].

Текст «Кто ты?» представляет собой переходный этап от поисков смысла жизни оппонента, кем в данном случае выступает слушатель, к личности лирического героя и впоследствии – на всех людей, объединённым местоимением «мы».

Таким образом, концепт «Кто ты?» складывается с начала XX века, и поиски ответа на этот вопрос у каждого времени разные. В системе символовистов мы видим чёткие ответы на этот вопрос, где лирическому герою важно понять: кто его собеседник и какую сущность имеет. Столкновение с потусторонним имеет под собой реальное воплощение в виде женских образов. Наличие божественной связи подразумевает свободу лирического героя.

Рассматриваемый концепт в поэзии русского рока располагается в другой системе ценностей. Гребенщиков раскрывает сущность «Кто ты?», адресуя текст с негативной окраской «Кто ты такой» и меняет интонацию, вспоминания об ушедшем человеке в «Кто ты теперь?». Кинчев призывает вопросом своего лирического героя к незримому собеседнику, после чего проецирует вопрос на себя, вспоминая о сущности мироздания и смерти, как конечной точки физического бытия, где будет Суд божественный. У Борзыкина – это противостояние человека и бога, способ прямого разговора без посредников.

В поэзии русского рока рассматриваемый концепт является процессом поиска смысла жизни, что не является внутренней свободой, в отличии от понимания концепта символистами.

Литература

1. «Аквариум» – «Кто ты такой?»: комментарий к песне [Электронный ресурс] // КУР.С.ИВ.ом – сайт Курия Сергея Ивановича. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/аквариум-кто-ты-такой-бг> (дата обращения: 06.03.2019).
2. Богомолов Н. А. «Мы два грозой зажжёные стволя». Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов [Текст] / Н. А. Богомолов // Литературное обозрение. – 1991. – № 4. – С. 56-64.
3. Гаврилов В. Константин Кинчев. Солнцеворот: стихотворения, песни [Текст] / В. Гаврилов, А. Панфилова, А. Селищева. – М.: Эксмо, 2001.
4. Денисова О. Н. Эрос и пол в дневниковых книгах М. М. Пришвина [Электронный ресурс] / О. Н. Денисова // Вестник КГУ. – 2014. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/eros-i-pol-v-dnevnikovyh-knigah-m-m-prishvina> (дата обращения: 20.02.2019).
5. Мережковский Д. Любовь у Л. Толстого и Достоевского [Текст] / Д. Мережковский // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М., 1991. – С. 151-167.
6. Независимый информационно-музыкальный портал, посвящённый современной рок-музыке «Репродуктор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://reprodukтор.net/gruppa-alisa/kto-ty/> (дата обращения: 06.03.2019).
7. Официальный сайт группы «Аквариум» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.aquarium.ru/discography/skoro_konc228.html#@823 (дата обращения: 20.02.2019).
8. «Телевизор» – «Кто ты?»: комментарий к песне [Электронный ресурс] // КУР.С.ИВ.ом – сайт Курия Сергея Ивановича. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/category/телевизор/page/17/> (дата обращения: 06.03.2019).
9. Федотова С. В. Три концепции человека в литературе Серебряного века [Электронный ресурс] / С. В. Федотова // Вестник ТГПУ. – 2005. – № 6 – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tri-kontseptsiy-cheloveka-v-literature-serebryanogo-veka> (дата обращения: 20.02.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45+Ш318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. С. КОЛЕСНИК

Москва

**ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА
В РОССИЙСКОЙ ХЕВИ-МЕТАЛ МУЗЫКЕ 1980–1990-х гг.¹**

Аннотация. В статье рассматривается специфика российской хеви-метал музыки как музыкального жанра. В качестве ключевого компонента жанра обозначается фантастическая тематика, которая представлена как в текстах песен, так и в музыке, визуальных образах музыкантов и концертных выступлениях. На материале советских и российских хеви-метал групп 1980–1990-х гг. – «Черный кофе», «Легион», «Ария», «Чёрный обелиск», «Мастер» и «Эпидемия» – выделяются основные образы и мотивы, через которые был презентирован «фантастический мир»: история и военные сюжеты, религия и мифология, фантастика и фэнтези, разрушающие катастрофы.

Ключевые слова: хеви-метал, фантастика, фэнтези, русский рок, рок-поэзия, мифология, рок-группы, рок-музыка.

Сведения об авторе: Колесник Александра Сергеевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А. В. Полетаева, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Контакты: 105066, г. Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, akolesnik@hse.ru.

A. S. KOLESNIK

Moscow

**FANTASTIC THEMES
IN RUSSIAN HEAVY METAL MUSIC OF THE 1980–1990s**

Abstract. The paper analyses Russian heavy metal music as a musical genre. As a key component of the genre, a fantastic theme stands out, which was presented in song lyrics, as well as in music, visual images and live performances. Based on the material of several heavy metal bands of the 1980s and 1990s («Black Coffee», «Legion», «Aria», «Black Obelisk», «Master» and «Epidemia»), the paper discovers how the «fantastic world» was represented in Russian heavy metal music. The main images were the follows – history and military subjects, religion and mythology, fantasy and devastating disasters.

¹ Статья подготовлена в ходе/в результате проведения исследования/работы в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

Keywords: heavy metal, fantasy, fantasy, Russian rock, rock poetry, mythology, rock bands, rock music.

About the author: Kolesnik Alexandra Sergeyevna, Candidate of History, Senior Research Fellow at Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, National Research University Higher School of Economics.

Традиционно возникновение и развитие жанра хеви-метал связывают с блюзом и его «утяжелённым» вариантом – хард-роком. Первоначально, как указывает социолог Дина Вайнстайн, термин «хеви-метал»¹ использовался в музыкальной журналистике по отношению к наиболее громким и агрессивным хард-рок группам (прежде всего, это британские группы «Led Zeppelin», «Deep Purple», «Black Sabbath», «Uriah Heep», «The Who» и т.д.), а термины «хард-рок» и «хеви-метал» долгое время были синонимами [13, с. 18]. Разговоры о хеви-метале как об отдельном жанре начались с появлением в Великобритании в конце 1970 – начале 1980-х гг. движения, получившего название «Новая волна британского хеви-метала» (New Wave of British Heavy Metal²) [10, с. 13]. Стремление молодых групп данного движения не только к формированию собственного стиля, который позволил бы им отделить себя от хард-рока и панк-рока, но и обозначить свою реакцию на социальный и политический контекст, нашло своё выражение в ряде элементов, сформировавших непосредственно жанровые особенности хеви-метала. Ключевым таким элементом стала фантастическая тематика, которая была представлена на разных уровнях: в текстах песен, музыке, сценических костюмах и оформлении обложек альбомов. Исследователь литературы Дж. Кавелти предложил характеризовать многие жанры массовой литературы через категорию «формульности», то есть через набор определённых сюжетных паттернов, образов, персонажей и литературных приёмов, характерных для этих жанров [4, с. 33–34]. Подобным образом жанр хеви-метал можно назвать «формульным». И в основе этой «формулы» лежит фантастическая тематика, которая воспроизводится с некоторыми вариациями во многих национальных версиях хеви-метала. Российский хеви-метал не стал исключением.

В СССР первые хеви-метал группы появились ещё в начале 1980-х, но из-за цензурных ограничений, введённых Ю. В. Андроповым и К. У. Черненко в 1982–1985 гг., настоящее развитие метал-сцены началось лишь во второй половине восьмидесятых, во время перестройки. Центром советской и, позже, российской метал-сцены стала Москва, где сформировались и начали выступать большинство из первых и самых популярных групп, игравших в этом стиле, – «Ария», «Легион», «Коррозия металла», «Э.С.Т.», «Чёрный кофе», «Чёрный обелиск», «Круиз», «Мастер».

¹ «Heavy metal» как музыкальный термин был впервые применен к альбому «Kingdom Come» (1970) американской группы «Sir Lord Baltimore» музыкальным критиком журнала «Creem» Майком Сандерсоном.

² Название движению («New Wave of British Heavy Metal») дал корреспондент британского музыкального журнала «Sounds» Джейф Бартон (Geoff Barton).

В 1986 году был проведён фестиваль «Рок-панорама–86», где выступили несколько «тяжёлых» исполнителей, в частности группа «Круиз» [6, с. 249-250]. В это же время была открыта Московская рок-лаборатория, которая стала площадкой для нескольких хеви-метал групп, прежде всего, для «Чёрного обелиска» и «Коррозии металла». Как отмечают сами музыканты [2; 5], ориентируясь на стилистику «Новой волны британского хеви-метала», советские метал-группы зачастую калькировали их музыку и сценические образы, а также адаптировали тексты песен англоязычных рок-групп на русский язык. Фантастическая тематика текстов песен оказалась политически нейтральной и, несмотря на тяжёлое звучание, уже в 1987 году государственная фирма грамзаписи «Мелодия» выпустила первые альбомы советских метал-групп «Ария» и «Чёрный кофе».

В настоящей статье будет рассмотрена специфика «фантастического мира» в советском и российском хеви-метале 1980–1990-х гг. на примере наиболее популярных групп данного периода: «Чёрный кофе» (основана в 1979 г.), «Легион» (основана в 1981 г.), «Ария» (основана в 1985 г.), «Чёрный обелиск» (основана в 1986 г.), «Мастер» (основана в 1987 г.), «Эпидемия» (основана в 1993 г.).

Как отмечают исследователи, с начала 1980-х гг. британские хеви-метал группы всё чаще стали апеллировать к образам из произведений писателей-фантастов XIX–XX вв., таких как Джон Толкин, Эдгар Райс Берроуз, Говард Лавкрафт и Роберт Э. Говард [9, с. 87; 8, с. 112]. Впоследствии песни и концептуальные альбомы на тему литературы хоррора, книг Лавкрафта и Стивена Кинга, различных фильмов ужасов с апокалиптическими мотивами, научной фантастики и антиутопий стали важной составляющей текстового содержания британских хеви-метал групп [11, с. 89–90]. Другими распространёнными источниками вдохновения стали мифология (прежде всего, кельтские и скандинавские мифы) и религиозные труды, тематика и образность которых также активно заимствовалась в текстах хеви-метал групп: Библия, Старшая и Младшая Эдды, легенды о рыцарях Круглого Стола¹ [13, с. 40-41; 11, с. 91]. Названия групп и песен, а также визуальные образы были призваны демонстрировать мощь, власть, силу, агрессию, создавая видимость чего-то неординарного, не вписывающегося в пределы понимания обыкновенного человека и, тем самым, становясь пространством «фантастического».

Тематика текстов российских хеви-метал групп близка к традиционной для данного жанра. Однако тексты песен писались преимущественно профессиональными поэтами, а не музыкантами, прежде всего Маргаритой Пушкиной и Александром Елиным, которые работали с группами «Ария», «Мастер» и др. В результате, с одной стороны, можно отметить большее разнообразие литературных приёмов в текстах песен и ориентацию на традиции русской поэзии. Так, Александр Елин упоминает С. Есенина,

¹ Это, в целом, было не ново для популярной музыки. Эта тематика была достаточно распространена в творчестве британских хард-рок групп («Led Zeppelin», «Deep Purple» т. д.).

В. Маяковского, Л. Гумилёва среди поэтов, на которых он ориентируется в своих текстах [5]. С другой стороны, фантастическая тематика в российском хеви-метале представлена несколько иным набором сюжетов, среди которых собственно «фантастические» сюжеты занимают не первое место.

Суммируя, можно выделить следующие сюжеты: тематика фантастики и фэнтези, репрезентации истории и военных событий, религиозные и мифологические мотивы, образы разрушительных катастроф.

В отличие от британской и американской музыки 1980-х гг., в российском хеви-метале собственного фантастические и фэнтезийные сюжеты представлены в наименьшей степени. Прежде всего, речь идёт о «формульных» сюжетах фантастического жанра: всевозможные мистические события с участием персонажей из литературы ужасов и фэнтези, а также научной фантастики. Так, например, в песне «Звуки космоса» группы «Чёрный кофе» (альбом «Светлый металл», 1984 г.) описывается космос в категориях иррациональности, неуловимости и непостижимости («Но звуки космоса, что-то не попадаются нам...»). В песне «Воля и разум» группы «Мастер» (альбом «Мастер», 1987 г.) через образ гигантского дракона, вселяющего страх в местных жителей, рисуются ужасы войны. В песне «Зомби» группы «Ария» (альбом «Кровь за кровь», 1991 г.) через характерные для литературы и кинематографа хоррора приёмы нагнетания страха и ужаса представлен образ зомби, от которого «не спасут мольбы и святая ложь» и с которым можно справиться «лишь кровавою ценой», т. е. через убийство. В песне «Кольцо всевластия» группы «Эпидемия» (альбом «Воля к жизни», 1998 г.) пересказывается сюжет романа Дж. Толкина «Властелин колец» с упоминанием ключевых персонажей и событий:

Забудут эльфы с гномами вражду,
И Гэндалльф Серый отведёт беду.
Король вернёт свой потерянный трон,
И навсегда пропадет Саурон! [7]

Напротив, исторические и военные сюжеты широко представлены в текстах песен российских хеви-метал групп: от событий Древней истории до баталий периода Второй мировой войны. Характерной особенностью стало изображение исторических событий в подчёркнуту героической и эпической манере. Прежде всего, необходимо отметить широко узнаваемые события из российской истории и, в первую очередь, военные сюжеты, которые не всегда представлены эксплицитно, и нередко их можно идентифицировать только через конкретные образы. Например, в песне «1100» группы «Ария» (альбом «Герой асфальта», 1987 г.) описывается некое авиа-сражение, которое безошибочно относится к периоду Второй мировой войны через образ «чёрных крестов», т. е. нацистских самолетов Мессершмитт. Национальная история неизменно описывается в текстах песен в категориях войны. Так, среди наиболее популярных сюжетов можно выделить образы Древней Руси, которая представлена либо через батальные сцены (как,

например, в песне «Баллада о древнерусском воине» группы «Ария» (альбом «Герой асфальта», 1987 г.)), либо через религиозные мотивы (например, в песне «Владимирская Русь» группы «Чёрный кофе» (альбом «Светлый металл», 1984 г.)). В одноимённой песне группы «Чёрный обелиск» (альбом «Цветы Зла», 1987 г.) прошлое в целом идентифицируется с военной историей («Память о прошлом – Чёрный Обелиск!»).

Не менее важным для музыкантов оказалось обращение к конкретным историческим периодам, среди которых особенно востребованными стали Древний мир и Средние века. С одной стороны, подобные сюжеты настолько отдалённого прошлого представлялись и воспринимались в эпической и героической форме, что практически приравнивало их к мифу; с другой стороны, такая образность была максимально отдалённой от актуальной проблематики, что позволяло с большей эмоциональной выразительностью презентировать представления о власти и силе. Например, в одноимённой песне группы «Легион» (альбом «1980-1987», 1997 г.) римские воины выступают в качестве синонима смерти; в песне «Троянский конь» группы «Чёрный обелиск» (альбом «Апокалипсис», 1986 г.) образ Троянского коня используется в контексте более общих рассуждений о ценностях и морали; а в песне «Берегись...» группы «Мастер» (альбом «Мастер», 1987 г.) Римская империя представлена как прообраз фашизма в Европе XX в., что звучит как предостережение:

Содрогнись, провинившийся Рим
Входит смерть даже в запертый дом...
Содрогнись каждым камнем своим!
«Берегись», – улыбнулся Нерон.

Режет Европу фашистская сталь,
Словно воскресный пирог.
Сверхчеловеку заменит мораль
Топот арийских сапог [1].

В песнях «Прощай, Норфолк!» и «Кровь за кровь» группы «Ария» (альбом «Кровь за кровь», 1991 г.) через образы сражающихся за свои земли – и, соответственно, правду – бриттов с римлянами и через образ жестокого Понтия Пилата описывается противостояние Добра и Зла. Группа «Мастер» в песне «Щит и меч» (альбом «Мастер», 1987 г.) аналогичным образом через метафору сражения с безымянными полчищами врагов предлагает традиционные темы «подлости и мести», «добрести и чести», «славы и гордости».

В отличие от музыкантов «Новой волны британского хеви-метала», российские метал-группы практически не обращались к скандинавской, кельтской или греческой мифологии. Песня «Икар» группы «Ария» (альбом «С кем ты?», 1986 г.) – лишь один из немногих таких

примеров¹. Религиозные же мотивы, напротив, занимали одно из ключевых мест в тематике российских метал-групп. Сюжеты, связанные с религией и верой в широком смысле, являлись полем для саморефлексии и эмоционального высказывания. В связи с этим достаточно распространено обращение от первого лица, которое нередко принимает форму молитвы (адресатом же могут выступать как Бог, так и Сатана). Например, в песнях «Света луч» группы «Чёрный кофе» (альбом «Светлый металл», 1984 г.), «Литания Сатане» группы «Чёрный обелиск» (альбом «Цветы Зла», 1987 г.), «Храни меня» группы «Мастер» (альбом «Мастер», 1987 г.), «Не хочешь – не верь мне» группы «Ария» (альбом «Кровь за кровь», 1991 г.), «S.O.S.» группы «Легион» (альбом «1980–1987», 1997 г.) через обращение к Богу/Сатане поднимались темы силы и власти, справедливости и правды, жестокости и агрессии. Тексты песен изобиловали метафорами и отсылками к библейским сюжетам и религиозной литературе (например, к книге Откровения в песне «Следуй за мной!» группы «Ария» (альбом «Кровь за кровь», 1991 г.)).

Отдельно необходимо выделить сюжеты, связанные с разрушительными катастрофами, которые аналогичным образом описаны в фантастическом, героическом и гипертрофированно эпическом ключе. Среди основных мотивов можно выделить: нагнетание страха, описание беспомощности человека перед лицом катастрофы как иррациональной силы, необходимость сплотиться, чтобы противостоять ей. Например, центральный образ в песне «Бивни чёрных скал» группы «Ария» (альбом «Мания величия», 1985 г.) – противостояние человека и сил природы:

Бивни чёрных скал и пещер тупой оскал
Человек среди гор ничтожно мал
Треснула скала и лавина вниз пошла
И его как песчинку унесла [3].

Тесно связанный с текстовой составляющей, семиотический элемент состоял из специфики знаков и символов хеви-метала в одежде и поведении музыкантов и их аудитории(й), а также в формате издания и в названиях самих групп. Так, в оформлении обложек альбомов группы «Ария», дополняя и иллюстрируя непосредственное содержание песен, использовались мотивы хоррора, мифологические существа, монстры, роботы и технократические мотивы, демонстрирующие силу, агрессию и власть.

Немаловажно отметить и музыкальную форму. Как замечает музыковед Роберт Уолзер, в качестве музыкальной основы в хеви-метале чаще выступала музыка барокко и Ренессанса, а также фольклорная музыка [12, с. 64]. С целью достижения большей жёсткости звука, в подавляю-

¹ Следует отметить, что подобные темы оказались крайне востребованы у нового поколения российских хеви-метал групп, которые начали появляться в 2000-е гг. и для которых скандивавская, европейская, а также славянская мифология стала одним из способов самоидентификации и разграничения с метал-группами «первой волны».

шем большинстве случаев музыканты заменили клавишные инструменты на дополнительную ритм-гитару. Использование звуковых эффектов, искажающих и усиливающих звук, для достижения максимального утяжеления, «уплотнения» и громкости звука формировало не только музыкальную картину хеви-метала как жанра, но и стало эмоциональным выражением настроений музыкантов и их аудитории(й). Как указывает далее Уолзер, подобная музыкальная стилизация артикулировала взгляды музыкантов на желаемый мир, наполненный энергией, свободой, властью и чувством общности [12, с. 113]. Такая музыкальная форма дополняла и расширяла презентации «фантастического мира».

В российском хеви-метале реификация выражалась посредством представления социальной силы власти и разрушения, изображённых в образах сверхъестественных персонажей, разрушительных катастроф, эпических исторических или философских религиозных сюжетов, которые не могут быть рационально осмыслены и которым простому человеку сложно или даже невозможно противостоять. «Фантастический мир» оказывается представлен не только и даже не столько непосредственно фантастическими элементами, сколько вполне реальными историческими и повседневными сюжетами, которые репрезентированы патетично и в подчёркнуто героическом ключе как на уровне текстов песен, так и на уровне музыки, визуального оформления и концертных выступлений музыкантов.

Литература

1. Большаков А. Берегись... [Электронный ресурс] / А. Большаков, Н. Кокорева // Мастер: официальный сайт группы. – Режим доступа: <http://master-rockgroup.com/discography/albomy/master/> (дата обращения: 30.03.2019).
2. Дубинин В. «Мы всегда пели о том, что наболело» [Электронный ресурс] / В. Дубинин // Colta. 8 ноября 2013. – Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/music_modern/1081-vitaliy-dubinin-iz-arii-mu-vsegda-peli-o-tom-chto-nabolelo (дата обращения: 30.03.2019).
3. Елин А. Бивни чёрных скал [Электронный ресурс] / А. Елин // Ария: официальный сайт группы. – Режим доступа: <https://aria.ru/albums/nomernoy-albom/maniya-velichiya/Бивни%20Чёрных%20Скал> (дата обращения: 30.03.2019).
4. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул [Текст] / Дж. Кавелти; пер. с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-64.
5. Лирика метала (2019) / реж. В. Кокинский, Н. Редозубова, Е. Ткаченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2A54j7325q4> (дата обращения: 30.03.2019).
6. Марочкин В. Легенды советского рока [Текст] / В. Марочкин. – М.: АСТ, 2017. – 272 с.
7. Мелисов Ю. Кольцо всевластия [Электронный ресурс] / Ю. Мелисов // Сайт о русском роке. – Режим доступа: <http://rockk.ru/text.php?readmore=13241> (дата обращения: 30.03.2019).

8. *Campbell I.* From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal [Tekst] / I. Campbell // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. – Farnham: Ashgate, 2009. – P. 111-125.
9. *Farley H.* Demons, Devils and Witches: The Occult in Heavy Metal Music [Tekst] / H. Farley // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. – Farnham: Ashgate, 2009. – P. 73-89.
10. *Phillips W.* The Encyclopedia of Heavy Metal Music [Tekst] / W. Phillips, B. Cogan. – L.: Greenwood Press, 2009. – 312 p.
11. *Taylor L. W.* Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal [Tekst] / L. W. Taylor // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. – Farnham: Ashgate, 2009. – P. 89-111.
12. *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music [Tekst] / R. Walser. – Middletown: Wesleyan University Press, 1993. – 254 p.
13. *Weinstein D.* Heavy Metal: The Music and Its Culture [Tekst] / D. Weinstein. – Boston, MA: Da Capo Press, 2009. – 368 p.

УДК 785
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. С. СВЕТЛОВА

Краков

ФЕНОМЕН КВАРТИРНОГО РОК-КОНЦЕРТА В СССР И В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье рассматривается феномен «квартирника» – специфической формы домашнего концерта, появившейся в СССР в 60-х и 70-х годах и вошедшей в историю как неотъемлемая часть мифологии русского рока. В настоящее время эта форма снова становится популярной среди отечественных рок-музыкантов, однако в современном виде она лишена некоторых важных аспектов, которые были характерны для «квартирников» в XX веке. Стилизованные под «классические квартирники» концерты являются своего рода игрой, которая обуславливает сосуществование артистов и зрителей в концертном пространственно-временном континууме. В тексте также предлагаются различные методологические категории, которые могут быть полезны для дальнейшего исследования данного феномена: перформативность, «автопоэтическая петля ответной реакции» (Э. Фишер-Лихте), искренность (С. Фрис) и др.

Ключевые слова: русский рок, квартирник, рок-концерты, рок-музыка, рок-музыканты.

Сведения об авторе: Светлова Анна Сергеевна, магистр филологических наук, аспирант в области культурологии на Факультете польской филологии Ягеллонского университета в Кракове (Польша).

Контакты: 195196, г. Санкт-Петербург, ул. Рижская, д. 14, anna.svetlova@doctoral.uj.edu.pl.

A. S. SVETLOVA

Krakow

THE FENOMEN OF «HOME ROCK CONCERTS» IN USSR AND IN MODERN RUSSIAN CULTURE

Abstract. This text gives an insight into categories of «live» performance and authenticity in case of *kvartirniki* – «home concerts» in Russia, especially the rock ones. A specific form of performance in living space for a small audience appeared in the USSR in the 1960s and 1970s due to the repression from the Soviet government and later became a part of the mythology of Soviet rock culture. Presently, this form starts to be popular again among Russian artists; however it is deprived of several important aspects that accompanied home concerts in the 20th century. Modern «home concerts» are stylized for the old ones

with the help of stenography and will always be some kind of game that referees to the myth of golden period for Soviet rock music.

Keywords: Russian rock, kvartirnik, rock concerts, rock music, rock musicians.

About the author: Anna Svetlova, MA of Philological Science, PhD student in Culture Studies at the Jagiellonian University in Krakow, Poland.

Домашний концерт, или «квартирник», для русского рока является своего рода ключевым концептом. С присущей ему «особой атмосферой доверительности, интимности, тайны и привкусом запретности, добавлявшим остроты ощущений» [13, с. 23], стал он важной частью легенды о формировании этой подпольной субкультуры¹ в 70-80-х годах XX века. В то же время, о «квартирниках» сегодня часто говорят как о некоем образце рок-действа, создающем наиболее благоприятные условия для непосредственного общения с публикой, сохранения концертной ауры и, как следствие, мистического единения между музыкантами и зрителями [15]. Желанием вернуться к этим «прамифологическим» временам, когда артист не прятался за многочисленными визуальными и звуковыми эффектами и представлял перед зрителем таким, какой он есть он самом деле, О. Э. Никитина объясняет попытки возрождения данной концертной формы в провинциальных городах – как правило, среди рок-звёзд «далеко не первой величины» [15, с. 87]. Однако интересно, что в последние годы название «квартирник» стало фигурировать также в концертной деятельности известных широкой публике артистов, многие из которых застали классические «квартирники» в их первозданном виде.

Когда речь заходит об анализе концертов, исследователи популярной музыки нередко обращаются к категории перформативности. Британский социолог С. Фрис писал, что каждое «живое» исполнение музыкального материала предполагает как следование партитуре и заранее отрепетированной роли, так и импровизацию, спонтанную реакцию на возникающие обстоятельства. Перформансом же, в понимании Фриса, является ситуация, когда музыкант полностью выходит за рамки подготовленного сценария и становится максимально искренним со своей аудиторией. При этом категория искренности в данном случае достаточно субъективна – то, насколько честен музыкант со зрителем, все участники действия определяют непосредственно во время концерта, который происходит «здесь и сейчас» и является уникальным переживанием для каждого из них [19]. Некоторые исследователи ссылаются также на предложенную немецким театроредом Э. Фишер-Лихте концепцию «автопоэтической петли ответной реакции» – сильной энергетической связи между артистами и публикой, возникающей благодаря их физическому соприсутствию в зале и спонтанному или за-

¹ Безусловно, традиция «квартирников» несколько старше советской рок-культуры, ещё в начале 60-х квартирные концерты давали Владимир Высоцкий и представители жанра бардовской песни, например, Александр Галич. Нас, однако, интересует феномен «квартирника» как часть мифа о «золотом периоде» отечественной рок-музыки, поскольку именно в этом контексте он чаще всего появляется в современном медиапространстве.

планированному взаимодействию между собой [20]. В результате актёры (в данном случае, музыканты) и зрители на время выступления формируют некое сообщество, в котором «эстетический, социальный и политический моменты тесно связаны друг с другом» [18, с. 92].

Сегодня связь эту может нарушить присутствие на концерте новых технологий, когда музыкант, обращаясь в зрительный зал, вместо живой реакции людей видит направленные на него тысячи камер мобильных устройств. С другой стороны, в эпоху интернета концертные записи стали гораздо доступнее для широкой аудитории, а значит, изменился и уровень её «подготовленности» к рок-действу – часть зала заранее знает, каких песен и аранжировок ожидать от группы в данном концертном туре. Более того, зритель может понять, что различные ситуации и автометапаратексты¹, казавшиеся ему спонтанной реакцией на происходящее, повторяются из концерта в концерт. Несмотря на это, остаётся обязательный для каждого «живого» концерта элемент риска, что отрепетированный сценарий может выйти из-под контроля «здесь и сейчас». Когда же зритель смотрит концерт в записи – по телевидению, в интернете или на оптических цифровых носителях, этот элемент исчезает. Кроме того, появляется непреодолимая физическая дистанция между ним и исполнителем, и возникновение «петли ответной реакции» перестаёт быть возможным. Записанное на камеру и смонтированное выступление становится самостоятельным художественным пространством, замкнутым в себе. Неудивительно, что всё чаще говорится о ценности по-настоящему уникальных выступлений и концертных программ, особенно если музыканты способны менять их спонтанно, по собственной инициативе или по просьбе зрителей. Наиболее естественный контакт с аудиторией устанавливается именно на акустических концертах, в маленьких залах, и поэтому на постсоветском пространстве многие стали обращаться к «прадавней» форме «квартирника».

При этом никто из исследователей русского рока не занимался анализом квартирного концерта как отдельного культурного феномена. Достаточно сложно найти и подробное описание «квартирника» в воспоминаниях о зарождении отечественной рок-культуры – чаще всего эта форма упоминается вскользь, как общеизвестное явление, не требующее к себе пристального внимания. Например, Д. Карасюк в книге об истории свердловского рока подробно описывает выступление Майка Науменко и Виктора Цоя в одном из городских общежитий и потом добавляет: «В тот же вечер состоялся классический квартирник на Вторчермете, дома у Ирины “Киры” Корниенко, где жили гастролёры. Сначала питерцы спели для двадцати гостей, а потом Цой исполнил несколько песен только для хозяйки. Через кухонную дверь за этим приват-шоу наблюдало двадцать пар

¹ Ю. В. Доманский определяет автометапаратекст как «относительно спонтанный, в высокой степени вариативный, но в то же время и зачастую отличающийся несколько парадоксальной стабильностью текст, произносимый автором-исполнителем между песнями во время концерта, а порою и на студийной записи» [4, с. 15].

глаз» [7, с. 140]. Квартирник Науменко и Цоя представлен в фильме Кирилла Серебренникова «Лето» как неотъемлемая часть мифа о мире ленинградского андеграунда¹.

В целом, основываясь на отдельных упоминаниях подпольной концертной деятельности рокеров, можно выделить несколько основных черт «классического квартирника». Как следует из названия, концертным пространством была обычная советская квартира, чаще всего принадлежавшая кому-то из друзей музыкантов – достаточно большая, чтобы вместить всех желающих зрителей. Хозяин оповещал публику через знакомых, собирая плату за вход (деньгами или пустыми бутылками, которые потом можно было сдать в ближайших пункт приёма стеклотары), чтобы выплатить гонорар артистам. Музыкальный критик Артемий Троицкий в одном из интервью рассказывал, что у него дома когда-то проходили не только концерты, но и целые «фестивали» на 30-40 человек, на которых друг за другом выступало сразу несколько групп [16]. Но даже такие масштабные мероприятия, как правило, не выходили за рамки формата «для своих», «посвящённых». Непринужденную атмосферу создавало также полное отсутствие сценической рампы. «Запускали людей, люди садились на пол, и мы играли, – вспоминает музыкант Армен Григорян. – Стакан портвейна могходить по кругу многократно» [16].

Одна из немногих сохранившихся записей домашнего концерта – «Башлачёв: В коммуналке у БГ» 1986 года [1] – достаточно хорошо передаёт эту непринуждённость общения и аутентичность эмоций артиста. Безусловно, характер данной записи довольно специфический: Александр Башлачёв в квартире Бориса Гребенщикова поёт для очень узкого круга людей, а в первую очередь для гости из США Джоанны Стингрей – популяризатора советского рока на Западе. Её сестра Джуди снимает концерт на камеру, заостряя внимание в первую очередь на музыканте, хотя в кадр попадают и накрытый стол с чаем и бутылкой вина, и характерные для советских квартир элементы интерьера. Сам Башлачёв, в джинсах и потрёпанной рубахе, с гитарой в руках, производит впечатление абсолютно искреннего в своих словах и действиях человека, хоть и несколько скованного присутствием камеры, особенно когда после исполнения пяти песен он затягивается сигаретой и через переводчика отвечает на вопросы Джоанны. Она сама вспоминает об этом интервью в своей книге «Стингрей в Стране Чудес»: «Каждая песня, которую он пел на камеру, шла прямо из души, была извилистой, погружённой в глубины народного духа и человеческой боли истории. <...> Но ещё более невероятным было то, что, закончив петь, он вновь возвращался к себе – робкому, застенчивому, хрупкому

¹ В силу художественных особенностей фильма Серебренникова сцену «квартирника» нельзя считать документальным свидетельством – скорее, отображением общих представлений о том, что такой концерт мог из себя представлять. Условность рок-действия, происходящего в квартире неких интеллигентов, становится особенно заметна, когда герой Александра Горчилана буквально проходит сквозь экран проектора и попадает на берег Финского залива, а герой Ромы Зверя начинает представлять, как мог бы выглядеть такой «квартирник» на Западе.

человеку» [17, с. 143-144]. Итак, благодаря сохранившейся записи мы, как и присутствовавшие на «квартирнике» гости, можем наблюдать два состояния артиста – одухотворённое, возникающее во время исполнения им собственных песен, и застенчивое, присущие ему вне сценической ситуации. Здесь нет заранее подготовленного сценария, музыкант смотрит на реакцию публики, его автометапаратексты спонтанны и соответствуют предлагаемым обстоятельствам.

Ещё одной важной особенностью домашних концертов были технические возможности музыкантов, ограниченные до акустических музыкальных инструментов. У таких артистов, как Башлачёв, у кого главенствующую роль играл поэтический текст, это не вызывало больших неудобств, но для групп с более амбициозной музыкальной составляющей оказывалось существенным ограничением. Главной же чертой «квартирников», безусловно, был их «тайный», бунтарский характер, поскольку домашние рок-концерты появились как вынужденная альтернатива для выступлений в больших залах и домах культуры, невозможных без специального разрешения от властей. Андрей Макаревич признавался, что группа «Машина Времени» за всё время своего существования не отыграла ни одного «настоящего квартирника» – именно потому, что музыканты имели доступ на большую сцену [10]. Как известно, к проведению подпольных концертов власть относилась по-разному: поначалу просто не одобряла, в определённый момент стала приравнивать к нелегальной предпринимательской деятельности с соответствующей уголовной ответственностью. Но и в том, и в другом случае само участие в таком мероприятии было своего рода бунтом, выражением несогласия с существующей политической и культурной ситуацией. Возможно, что именно благодаря этому формировалась уникальная энергетическая связь между музыкантами и зрителями – та самая «петля ответной реакции», которую уже невозможно воссоздать на современных «квартирниках».

Борис Гребенщиков со свойственной ему иронией часто подчёркивает эту разницу между классическим и сегодняшним «квартирником». «Я не говорю даже про мониторы, музыкальные инструменты, микрофоны, гитары и всё остальное. Но вы шли сюда явно не маленькими группами, скрываясь от взглядов служителей порядка, и мы сидим здесь, не ожидая, что к нам ворвётся наряд милиции, и все мы пойдём спокойно в ближайшее отделение», – обращается он к публике на своём концерте «Квартирник у Мейерхольда» в 2012 году. И добавляет: «Но есть надежда, что всё это вернётся в нормальное русло. Потому что я глубоко уверен, что музыка должна быть подпольной. Если она не подпольная, что-то в этом есть нечестное» [8].

Собственно, если говорить о современных концертах, характеризующих себя как «квартирники», можно выделить три основных направления. Во-первых, это **стилизованные под «квартирник»** выступления известных артистов, которые сами по себе или по задумке организаторов обращаются к «прамифологической» форме домашнего концерта. Как правило, он проходит в сопровождении акустических инструментов, в небольшом

зале, где сценические декорации имитируют элементы домашнего интерьера: ковры, цветочные горшки, торшеры, книжные полки. Общение с публикой может происходить как спонтанно, так и посредством записок из зала, которые музыканты зачитывают вслух в середине концерта.

Именно так выглядит концерт Гребенщика в Театрально-культурном центре имени Вс. Мейерхольда, о котором мы вспоминали выше. Поскольку мероприятие было организовано интернет-изданием Lenta.ru, концерт транслировался также он-лайн в прямом эфире, что в некоторой степени нарушало «интимность» концертной ауры для присутствующих в зале. Всё же Гребенщиков играет именно для них, иронически комментируя желание молодой аудитории прочувствовать на себе атмосферу советских времён и с полной серьёзностью отвечая на философские вопросы в записках. Не стоит, однако, забывать, что такая линия поведения музыканта обусловлена не столько предложенными обстоятельствами формата «квартирника», сколько привычной для него манерой общения с публикой во время «живых» выступлений. Как пишет О. Э. Никитина, «мистическое единение музыкантов и публики, без которого невозможно воссоздание концертной ауры, сохраняется на концертах Гребенщика в своей первоначальной, характерной для “квартирника” форме» [15, с. 328]. Хотя предложение спеть хором песню «Что нам делать с пьяным матросом» здесь приобретает элементы своеобразной игры. Вначале Гребенщиков просит публику петь тихо, «как подпольщики», чтобы их не услышали советские блюстители правопорядка, а потом уже в полный голос: «И, в конце концов, Бог с ними, с городовыми!» [8].

Ещё больше игровых элементов присутствует на концертах группы «Би-2», которая с 2013 года, кроме привычных концертов в рок-клубах и масштабных шоу с симфоническим оркестром, выступает также с программой под названием «Квартирник. Акустика». Одно из таких выступлений было записано по инициативе самой группы и издано на DVD «Би-2. Три концерта» в 2014 году [3]. Эпохи «классических» домашних концертов эти музыканты не застали – они стали популярными в конце 90-х, когда такой формат уже не был так распространён, как в предыдущем десятилетии. По их задумке, основанная на образе советского «квартирника» акустическая программа создаёт особую камерную атмосферу в зале и позволяет им быть ближе к зрителям, петь с ними хором. Правда, под концертное пространство ими выбираются не только маленькие площадки (в Санкт-Петербурге, например, все «Квартирники» «Би-2» проходили в БКЗ Октябрьском), а значит, между музыкантами и зрителями возникает рампа. Квартирный интерьер имитируют мультимедийные декорации, которые к тому же меняются несколько раз за выступление. Если внимательно следить за происходящим за спинами артистов на московском концерте, можно заметить, как за «окнами» воображаемой квартиры сменяются пейзажи, а периодически появляются фантастические существа. Всё это только подчёркивает условность заявленного в названии формата – всё происходящее можно назвать игрой в «квартирник», в которой предлагается поучаство-

вать зрителям в зале и перед экранами. Благодаря выложенным в интернет любительским записям выступлений в разных городах видно, что многие фразы и действия музыкантов, например, «спонтанный» танец солиста под песню «Smile», повторяются из концерта в концерт. Возможность настоящей импровизации предоставляется артистам во время ответов на записи из зала, но и тут они придерживаются исключительно шутливой интонации, как будто не позволяя себе полностью раскрыться перед публикой.

Во-вторых, во многих городах до сих пор проходят **настоящие «квартирники»**, предназначенные, в основном, для мало известных артистов и узкого круга их поклонников. Например, в Санкт-Петербурге главным популяризатором такого формата считается Дмитрий Гороховский, который с 2003 года проводит концерты в своей квартире на улице Бабушкина. Вход на такие мероприятия всегда свободный, необходимо только заранее зарезервировать билет по телефону. Зрителей просят не употреблять алкогольные напитки (и в этом, конечно, существенное отличие этих «квартирников» от советских), приносить свои тапочки и с уважением относиться к ещё одному постоянному обитателю квартиры – бело-рыжему коту [12]. Для одних артистов участие в таком мероприятии может быть началом большой музыкальной карьеры, для других – своеобразным возвращением к истокам. «Главным было пришедшее с годами осознание, что эти концерты на крохотных пространствах были настоящими трансцендентальными полигонами, – признаётся музыкант Юрий Наумов, который выступал у Гороховского в 2008 году. – Я пел и играл для людей, видел их глаза перед собой, рисковал всем и моё предназначение исполнялось. Единственное, чего не было тогда – это полновесного звука» [14]. Действительно, судя по доступным записям, качество звучания таких «квартирников» соответствует современным стандартам, хотя большинство музыкантов сознательно ограничиваются акустическими инструментами.

На сохранившейся записи настоящего домашнего концерта Гребенщикова 2005 года [2], наоборот, присутствуют все привычные для сегодняшнего «Аквариума» музыкальные инструменты, в том числе бас-гитара, барабаны и синтезатор. Зато дистанция между ним и публикой действительно сокращена до минимума: музыканты выходят на импровизированную сцену без рампы прямо из-за накрытого кухонного стола, а после выступления перемещаются в соседнюю комнату. Ключевую роль на таких квартирных концертах сегодня играет аутентичность – жилого пространства, звучания голосов и инструментов, эмоций артистов, общения публики между собой. При этом, как мы уже говорили, отсутствует столь важный для классического «квартирника» идеологический элемент «подпольности», когда риск обусловлен не только «живым» выступлением перед публикой, но и незаконным характером мероприятия.

В-третьих, в 2015 году благодаря Евгению Маргулису появился ещё один вариант современного «квартирника» – **в формате телевизионной развлекательной программы** [5]. Музыкант вместе с приглашёнными гостями старается воссоздать уникальную атмосферу домашнего концерта,

используя для этого современное медиапространство. Первые два года программа «Квартирник у Маргулиса» выходила на телеканале «Че», потом «переехала» на НТВ, кроме того, все выпуски можно найти в свободном доступе в интернете. Главной идеей Маргулиса было создание достойной альтернативы для современных телепередач, чтобы музыканты могли представлять своё творчество «в акустическом варианте, безо всяких новомодных глупостей и фонограмм» [11]. Лофт-апартаменты были переделаны под огромную гостиную с настоящим кухонным уголком со всей необходимой техникой и посудой, и именно на этом фоне выступали приглашённые артисты, что создавало полную иллюзию настоящего жилого пространства. Зрители – в основном, знакомые артистов и телевизионщиков – сидели на ковре, на диване, на стульях и на ступеньках. В обновлённой студии после «переезда» на НТВ кухонный интерьер исчез, вместо него появились книжные полки, карточный каталог и бар, а пространство для зрителей практически не изменилось. При этом технические возможности концертной площадки значительно улучшились, и многие артисты стали использовать максимальный арсенал своих музыкальных инструментов (а не только акустику).

В качестве гостей Маргулис приглашает тех артистов, которых знает лично и в чём таланте полностью уверен, не обязательно рок-музыкантов – на «квартирниках» выступали также поп-певица Лолита, рэпер Баста, а недавние выпуски были посвящены Михаилу Жванецкому и Леониду Каневскому. Маргулис уверен, что формат «кухонного концерта» для близкого круга людей способен максимально раскрыть талант и личность артиста и показать «жизнь как она есть, в чистом виде» [6]. Именно поэтому он искренне радуется каждый раз, когда что-то идёт не по сценарию: кто-то забывает слова, спотыкается на сцене или спонтанно начинает вспоминать какую-то историю из жизни. Хотя из-за временных ограничений телевизионного формата при монтаже многое приходится вырезать, именно такие незапланированные моменты попадают в эфир, и публика (в том числе телезрители) видит настоящими даже тех артистов, которые во время исполнения песен играют заранее продуманные роли.

В целом, восприятие пространственно-временного континуума концерта, безусловно, отличается для зрителей в студии и перед экранами телевизоров. Публика, находящаяся непосредственно на концерте, переживает его как уникальное событие «для своих», хотя постоянное присутствие телекамер может несколько нарушать его камерность. При этом зрителей настоятельно просят убрать все мобильные устройства после первой «настроечной» песни, когда включается камера и весь концерт снимается практически без остановок. Телезрители же получают возможность наблюдать за происходящим в другой квартире, не выходя из собственной, а благодаря крупным планам они видят даже больше, чем публика в студии, сидящая сзади на ступеньках. При этом физическая дистанция, которую создаёт экран телевизора или компьютера, всё равно непреодолима.

Как любая другая концертная запись, каждый готовый выпуск «Квартирника у Маргулиса» становится замкнутым в себе текстом.

При этом идейная составляющая данной программы парадоксальным образом приближает её к прообразу первых квартирных концертов. Несмотря на то, что она выходит на федеральном телеканале, создатели открыто противопоставляют её официальному культурному дискурсу, гла-венствующему на отечественном телевидении. Не случайно новогодний выпуск рекламировался как концерт артистов, которых не позвали на «голубые огоньки». Не лишён некоторой идеологической составляющей также сам факт присутствия в студии Юрия Шевчука и Андрея Макаревича – по причине ясно выраженной политической позиции музыкантов, хоть во время передач с их участием «хозяин» и не затрагивает подобных тем. То же относится к исполнению Борисом Гребенщиковым провокационной песни «Время N», в которой присутствует ненормативная лексика. «Я хочу спеть песню, которую ты точно не осмелишься показать» [9], – сообщает он Маргулису, намекая на ужесточающуюся цензуру в официальном медиапространстве. В итоге, и песня, и автометапаратекст Гребенщикова попадают в эфир, хотя ключевая для данного произведения лексема искус-ственно заглушается при монтаже.

Итак, можно заметить, что «квартирники» представляют собой достаточно неоднородный феномен, особенно если речь идёт об их современ-ных версиях. Стилизации под «квартирники» носят безусловный носталь-гический характер, соотносящийся с мифом о «золотых временах» русско-го рока. Обращение музыкантов к данной форме выражает также потреб-ность в искренности, камерности и уникальности концертного рок-действа – некого перформанса, определяющего сосуществование артиста и зрителей в пространственно-временном континууме концерта.

В конце стоит сказать, что представленный нами анализ не претендует на статус серьёзного исследования данного феномена. Мы скорее старались поставить проблему, обозначить в общих чертах исследовательское поле и предложить методологические категории, которые в дальнейшем могут ока-заться полезными для изучения данного вопроса в рок-филологии.

Литература

1. Александр Башлачёв – В коммуналке у БГ (1986) [Электронный ресурс]: Концертная запись // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=HtDcXaU_-U&t=2430s (дата обращения: 01.05.2019).
2. БГ Аквариум, Квартирник 2005 часть 1 первая [Электронный ресурс]: Концертная запись // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=JfP9sFupshw&t=1119s> (дата обращения: 01.05.2019).
3. Би-2, LIVE Квартирник (акустика). 17.05.2013 [Электронный ресурс]: Концертная запись // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=IjOIijJDSWI&t=29s> (дата обращения: 01.05.2019).

4. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: перспективы изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2013. – Вып. 14 – С. 7-35.
5. Евгений Маргулис [Электронный ресурс] // Евгений Маргулис: сайт – Режим доступа: <http://margulis.ru/> (дата обращения: 01.05.2019).
6. Евгений Маргулис: «Квартирник» – это жизнь, как она есть, в чистом виде [Электронный ресурс]: С Евгением Маргулисом беседует Ю. Ряжский // Газета Труд: сайт. – 11 августа 2017. – Режим доступа: http://www.trud.ru/article/11-08-2017/1353305_evgenij_margulis_kvartirnik--eto_zhizn_kak_ona_est_v_chistom_vide.html (дата обращения: 01.05.2019).
7. *Карасюк Д.* История свердловского рока. 1961–1991 года. От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций» [Текст] / Д. Карасюк. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016 – 520 с.
8. Квартирник «Аквариума» у Мейерхольда [Электронный ресурс]: Концертная запись // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=KwZRaij1-0s&t=655s> (дата обращения: 01.05.2019).
9. «Квартирник НТВ у Маргулиса»: Борис Гребенщиков и группа «Аквариум» [Электронный ресурс]: Концертная запись // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=28DV9YTY4Z4> (дата обращения: 01.05.2019).
10. «Квартирник НТВ у Маргулиса»: «Машина времени» [Электронный ресурс]: Концертная запись // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=7z3vKd_5VvU (дата обращения: 01.05.2019).
11. Квартирник всероссийского масштаба [Электронный ресурс]: С Евгением Маргулисом беседует Е. Боброва // Free Тайм. Время действовать: сайт. – 03 марта 2016. – Режим доступа: <https://freetime.ru/kvartirnik/> (дата обращения: 01.05.2019).
12. Квартирники у Гороховского, Санкт-Петербург [Электронный ресурс] // Квартирники у Гороховского, Санкт-Петербург: сайт. – Режим доступа: <http://margulis.ru/> (дата обращения: 01.05.2019).
13. *Кормильцев И.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцев, О. Суворова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. Гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – С. 5-33.
14. *Наумов Ю.* Квартирники стали той школой, которая артистически сформировала меня [Электронный ресурс] / Ю. Наумов // Квартирники у Гороховского, Санкт-Петербург: сайт. – Режим доступа: <http://www.kvartirniki.spb.ru/interview.html> (дата обращения: 01.05.2019).
15. *Никитина О. Э.* Биографические мифы о русских рок-поэтах [Текст] / О. Э. Никитина. – СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2011. – 350 с.

16. Русский рок – живая история (Часть 2) [Электронный ресурс]: Документальный фильм, режиссёр С. Протасов, Россия, 2008 // YouTube – видеохостинговый сайт. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=FiKxZAopkfk> (дата обращения: 01.05.2019).
17. Стингрей Дж. Стингрей в Стране чудес [Текст] / Дж. Стингрей, М. Стингрей; пер. с англ. А. Кана. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 320 с.
18. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности [Текст] / Э. Фишер-Лихте; пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Канон, 2015. – 376 с.
19. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music [Текст] / S. Frith. – Harvard: Harvard University Press, 1998. – 352 с.
20. Piotrowski G. Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły [Текст] / G. Piotrowski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016. – 176 с.

УДК 785
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Ю. В. ДОМАНСКИЙ¹

Москва

РОК-ТЕАТР СЕЙЧАС: К ПРОБЛЕМЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ И ОПИСАНИЯ

Аннотация. В статье делается попытка описать и систематизировать современные примеры того, что можно назвать рок-театром: во-первых, рок-оперы; во-вторых, включение рок-песен в театральные действия на правах саундтрека; в-третьих, спектакли о роке и с участием рока, то есть спектакли, пытающиеся отрефлексировать рок-н-ролл как явление. Делается вывод о том, что на сегодняшний день взаимодействие рока и театра весьма многообразно, синтез же рока и театра в рок-театре актуализирует такие смыслы рока и такие смыслы театра, которые при автономном их существовании относительно друг друга скрыты, а возможно, и вовсе не существуют.

Ключевые слова: русский рок, театры, спектакли, рок-оперы, саундтреки, рок-музыка.

Сведения об авторе: Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Контакты: 125993, г. Москва, Миусская пл., 6. РГГУ, ИФИ, кафедра теоретической и исторической поэтики, domanskii@yandex.ru.

Yu. V. DOMANSKY

Moscow

ROCK-THEATER NOW:

TO THE PROBLEM OF IDENTIFICATION AND DESCRIPTION

Abstract. The article attempts to describe and systematize modern examples of what can be called a rock-theater: firstly, rock-operas; secondly, the inclusion of rock songs in theatrical performances on the rights of the soundtrack; thirdly, rock performances and with the participation of rock, that is performances trying to reflect rock-n-roll as a phenomenon. It is concluded that today the interaction of rock and theater is very diverse, the synthesis of rock and theater in a rock-theater actualizes such meanings of rock and those meanings of the theater that are hidden relative to each other during their autonomous existence, and perhaps not at all exist.

Keywords: Russian rock, theaters, performances, rock operas, soundtracks, rock music.

About the author: Domansky Yury Viktorovich, Doctor of Philology, Professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities (Moscow).

Продюсер рок-мюзикла «TODD» Владислав Любый пишет: «Самое интересное и значимое для меня в русской музыкальной рок-культуре это её театральность. И дело здесь не только в том, что русский рок литературен и по сравнению с роком мировым заключает в своих текстах множественные смыслы. Я говорю скорее о том, что музыкальный номер очень часто сродни драматическому, в нём заложена совершенно театральная экспрессия» [7]. Действительно, рок-концерт в исследовательской литературе может быть рассмотрен (и рассматривается) как нечто близкое к театральному действу [см.: 4; 11], отмечается, что некоторые альбомы в роке по ряду моментов близки к драме [см.: 10]. Однако рок и театр связывает не только это: «Вопрос “рок и театр”, как представляется, заслуживает отдельного подробного рассмотрения: от различных степеней актуализации перформативного субтекста до постановки спектаклей по творчеству рок-поэтов» [13, с. 79]. Рассмотрение же явления, которое можно назвать рок-театром, позволяет делать выводы «о возможностях, предоставляемых синтезом театра и рока, синтезом, который помогает раскрыть новые стороны, казалось бы, хорошо знакомых и даже хорошо изученных явлений, внутренний потенциал которых оказывается значительно более разнообразным, чем даже при создании каверов и трибьютов» [13, с. 85].

В данной статье речь пойдёт о том, что можно назвать инкорпорированием (и даже экспансией) рока на театральную сцену, что, разумеется, вызвано театральным потенциалом рок-искусства, спецификой его концертного бытования, зачастую очень близкого к спектаклю. Конечно же, театральный потенциал рока совсем не обязательно должен быть реализован в визуальном действе. Так, Л. А. Билютин приводит целый ряд примеров, когда звучащие элементы рок-альбомов могут быть восприняты и рассмотрены как элементы театральные: это, например, не поющиеся, а читаемые вставки (иногда цитатные) на некоторых дисках «ДДТ», на «Треугольнике» «Аквариума», на «Энергии» «Алисы», на ряде альбомов других групп; наконец, это целые «аудиопроекты», выстроенные по принципам радиотеатра: «Золотой диск» «Мухомора», «ДК» Сергея Жарикова, «Коммунизм» Егора Летова и Константина Рябинова, альбомы «Водопада имени Вахтанга Кикабидзе»... [см.: 1]. Однако звучащий театр – тема совершенно отдельная. Если же брать театральные рок-действа визуальные – создаваемые для театральной сцены и бытующие на ней – то все те примеры, которые можно отнести к рок-театру, на самом внешнем уровне поддаются классификации (подчеркну, что это уровень именно внешний, то есть не претендующий на формирование какой-либо глубокой типологии). Основанием для данной классификации может служить то, в какой степени и в каком качестве в спектакле представлен рок.

Во-первых, это театрально-музыкальные постановки, полностью сделанные в том, что можно назвать стилистикой рока – это рок-оперы, рок-мюзиклы, даже рок-поэма.

Во-вторых, достаточно традиционные спектакли, в которых сегменты рока задействованы в качестве саундтрека (большого или отдельными «номерами», живого или фонограммой...).

В-третьих, спектакли, где рок выступает в качестве главнейшего объекта художественной рефлексии, а зачастую и как важнейший способ са-мореализации постановщика, драматурга, актёра, то есть рок становится в таких спектаклях не только объектом рефлексии, но и рефлексирующим субъектом. Сразу скажу, что третий тип на сегодняшний день самый интересный, ибо на данном этапе каждый его образец является собой отдельный и самостоятельный вид обращения театра к року. Но – обо всём по порядку.

Если брать первый тип в современном его состоянии, то данный «жанр» корнями применительно к России уходит в середину 1970-х годов – время создания и постановки первых отечественных рок-опер «Орфей и Эвридики» (написана в 1975 году композитором Александром Журбиным и драматургом Юрием Димитриным, поставлена ансамблем «Пояющие гитары» в оперной студии при Ленинградской Консерватории. Премьера состоялась в Ленинграде 25 июля 1975 года.) и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (музыка Алексея Рыбникова, либретто Павла Грушко, театральная постановка в мае 1976 года в московском Театре имени Ленинского комсомола, режиссёр Марк Захаров). Традиция эта была успешно продолжена в том же Ленкоме «Юноной и Авось» (музыка Алексея Рыбникова, стихи Андрея Вознесенского, премьера состоялась 9 июня 1981 года, режиссёр Марк Захаров). Продолжается она и теперь – достаточно указать на обозначенный как «зонг-опера ужасов» спектакль TODD (премьера в ноябре 2012 года в Театре киноактёра, ведущие партии Михаил и Алексей Горшенёвы, Павел Сажинов), на «рок-классик оперу» «Повелитель мух», успешно идущую в Московском государственном детском музыкальном театре имени Н. И. Сац с 2007 года (премьера 20 марта 2007 года, автор Ефим Подгайц, режиссёр Валерий Меркулов), на рок-оперу «Преступление и наказание» (премьера 17 марта 2016 года, музыка Эдуарда Артемьева, режиссёр Андрей Кончаловский), на полтора десятка спектаклей в репертуаре Санкт-Петербургского театра «Рок-опера»... И самый свежий на сегодняшний день пример – рок-поэма «Моби Дик» (премьера 6 февраля 2019 года в Культурном центре «Москвич», большие показы прошли в мае и июне 2019 года на сцене МХАТа им. М. Горького; поставлена рок-группой «Театр Теней»). Автор идеи и продюсер Владислав Любый в аннотации к этому спектаклю достаточно чётко сформулировал саму суть постановок подобного плана: «Важно было соединить два мира – рок-культуры и театра. Соединить так, чтобы они обогатили друг друга, и в этом соединении родилось новое творческое качество – современный рок-театр». Однако результат в случае «Моби Дика» оказался довольно печален: на сцене автономно существовали теат-

ральное действие и музыкальные номера; то ли это театр в сопровождении живого саундтрека, то ли концерт рок-группы, в котором присутствует театрализованная перформативная составляющая. К тому же и сама рок-группа «Театр теней» по стилистике, по текстам, по внешнему облику напоминала образцы из начала 80-х годов: уместных в своё время «Землян» или «Динамика», но для дня сегодняшнего выглядящие наивной архаикой. В итоге рок-театр как полноценный синтез рока и театра не состоялся. И положение не спасли (да и не могли спасти) ни красивые костюмы, ни качественные декорации, ни интересная хореография. Нельзя сказать, что жанр рок-оперы в настоящее время обречён на такого рода оценки, однако большинство спектаклей в этом жанре весьма далеки от того, чтобы претендовать называться шедеврами.

Отметим и те случаи, когда отдельная рок-группа создаёт, скажем так, многогранный продукт, включающий в себя и альбом, и спектакль по этому альбому; такова, в частности, метал-опера «Эльфийская рукопись» группы «Эпидемия» [см.: 12]. Важно указать и на то, что практически все рок-оперы создаются на материале каких-либо литературных, порою легендарных, а иногда и кинематографических источников, то есть рок-опера, как, впрочем, чаще всего и опера классическая, является результатом перекодировки первичного текста (в подавляющем большинстве случаев чисто словесного) в формат музыкального театра. Таким образом, рок-оперу нельзя признать продуктом в строгом смысле самостоятельным.

И ещё следует отметить, что сегменты, жанрово близкие, даже тождественные рок-опере, могут включаться в структуру собственно драматических спектаклей. Так, всё первое действие (из трёх) спектакля «Чапаев и Пустота» в московском театре «Практика» (премьера 18 ноября 2016 года, режиссёр Максим Диденко, по роману Виктора Пелевина) представляет из себя живое исполнение в эстетике рока песенно звучащих реплик, аккомпанирует при этом находящаяся на сцене и участвующая в действии полноценная рок-группа (гитары, клавиши, барабаны, саксофон). Стилистически происходящее напоминает концерты «Аукциона» – и по музыкальной составляющей, и по словесной; к этому следует добавить насыщенные красками костюмы, нарочитый грим актёров, а вместе с тем и эстетику автора текста-источника. В результате получается полноценный и качественный рок-театр, однако два других действия спектакля решены в иных ключах, то есть «Чапаев и Пустота» в «Практике» не рок-опера, а только спектакль с включением объёмного рок-оперного сегмента.

Такой приём близок ко второму типу взаимодействия рока и театра – к включению рока в спектакль в качестве саундтрека (живого или же фонограммой). Тут можно вспомнить ранние постановки «Квартета И» («День выборов», «День радио») и добавить к ним постановку совсем новую, но близкую по стилистике и по фигурам авторов и исполнителей – спектакль «В городе Лжедмитрове» (премьера состоялась в приличном для «Квартета И» ДК Зуева 20 марта 2019 года, режиссёр Максим Виторган, музыка и песни группы «Несчастный случай», пьеса Ярослава

Свиридова). Если же подходить к спектаклям с рок-саундтреком с позиции выбора авторов-исполнителей для оного, то тут в плане количественного показателя безусловным лидером окажется «Аукциоn». Не буду перечислять все известные мне спектакли, где творчество Леонида Фёдорова сотоварищи в той или иной степени использовалось, но несколько актуальных постановок назову: «Мы» в Санкт-Петербургском Большом театре кукол (премьера 14 марта 2009 года, режиссёр Руслан Кудашов) [об этом спектакле см.: 2], «Это тоже я, Вербатим» в театре «Практика» (премьерные показы состоялись в сезоне 2012–2013 годов, режиссёр Юрий Квятковский), «Маленькие трагедии» в «Гоголь-центре» (премьера 15 сентября 2017 года, режиссёр Кирилл Серебренников). «Три сестры» в театре Ленсовета (премьера 4 февраля 2014 года, режиссёр Юрий Бутусов), «Современная идиллия» в Мастерской Петра Фоменко (премьера 19 февраля 2015 года, режиссёр Евгений Каменский), «Отцы и дети» в Свердловском государственном академическом театре драмы (премьера 1 октября 2016 года, режиссёр Дмитрий Зимин), «Жилец вершин» в Театре Стаса Намина (премьера 11 марта 2015 года, постановка и хореография Екатерины Горяевой, режиссёр Гreta Шушчевичуте), многочисленные учебные постановки Школы-студии МХАТ… Почему «Аукциоn»? Ответ очевиден – театральность их песенного материала.

И сами музыканты «Аукциоn» отнюдь не чужды театру: в спектакле с показательным названием «Рок. Дневник Анны Франк» (единственный показ 12 мая 2019 года в Театре им. А. С. Пушкина в Москве, режиссёр Семён Серзин) в качестве аккомпаниаторов принимали участие Дмитрий Озерский (клавишник и автор текстов «Аукциоn») и Михаил Коловский (играющий в «Аукциоnе» на тубе). Вот предлагаемая театром аннотация к спектаклю:

«Специальный проект Театра им. А. С. Пушкина – спектакль-акция по дневникам Анны Франк с участием ведущей актрисы театра Виктории Исаковой и музыкантов группы “Аукциоn”.

Анна Франк – еврейская девочка, которая вместе со своей семьей скрывалась в Нидерландах от нацистского террора. В итоге была схвачена и отправлена в Освенцим, а оттуда в Берген-Бельзен, где умерла от тифа, не дожив несколько дней до конца войны.

12 июня 2019 года Анне исполнилось бы 90 лет, но судьба распорядилась иначе – её жизнь оборвалась на шестнадцатом году. Это история стремительного взросления, попытка осознать природу ненависти потерявшего равновесие мира глазами подростка – сквозь проблемы взросления, первой влюблённости, непонимания близкими; отмотать страницы дневника как ленту кинофильма – от финала к началу, попытаться наперекор року и судьбе увидеть простую девочку, с её мечтами о будущем, страхами и надеждами.

Спектакль пройдет только один раз, 12 мая 2019 года, и посвящён Насрин Сотуде – иранской правозащитнице, которую приговорили к 38 годам тюрьмы и 148 ударам плетью 11 марта 2019 года».

«Рок. Дневник Анны Франк» представляет собой моноспектакль, где играющая Анну актриса Виктория Исакова произносит фрагменты из дневника, а ансамбль, находящийся здесь же на сцене, аккомпанирует ей. Добавлю, что визуально действие сопровождается проекцией чёрно-белой графики на несколько экранов, расположенных по всему пространству сценического задника; само же действие сегментами выводится на два больших экрана, находящие по бокам сцены, что сближает спектакль с большим рок-концертом. В финале на сцене появляются четыре девочки, а детский хор фонограммой поёт «Красно-жёлтые дни» группы «Кино». Но большая часть саундтрека – музыка в стилистике «Аукциона»; кроме Озерского и Коловского в ансамбле заняты Павел Борисов из «ДДТ» на бас-гитаре, Олег Шавкунов из «Аквариума» на ударных, Николай Бичан на гитаре, Салман Абуев на трубе. Ансамбль создаёт аккомпанемент, музыкальный фон, благодаря которому чтение избранных фрагментов знаменитого дневника в смысловом плане не корректируется, но углубляется в ракурсе оптимизма, жизнелюбия; светлое мироощущение юной девушки, светлое вопреки агрессии внешнего мира, ещё более высыпается музыкальным рядом, а вместе с тем усиливается универсальное, философское звучание дневника, то есть синтез монотеатра и рока усиливает смыслы вербальной составляющей, это во многом обусловлено тем, что саундтрек тут – живой.

Укажу ещё, что современными спектаклями в качестве саундтрека в высокой степени востребованы песни «Кино», «ДДТ», ряда других популярных групп. А в качестве примера отдельного (и, пожалуй, уникального) precedента напомню, что Борис Гребенщиков долгое время был штатным композитором Тверского ТЮЗа (в то время театром руководила Лариса Лелянова).

Позволю себе тут небольшое отступление. Дело в том, что приём инкорпорирования рок-песен в синтетический текст иного порядка успешно и сравнительно давно освоен в отечественном кинематографе. Достаточно указать на особую эстетику рок-саундтрека в кинокартинах Алексея Балабанова, Гарика Сукачёва, Алёны Званцовой. Но совсем не обязательно речь должна идти о саундтреке; как пример иного свойства стоит вспомнить название фильма Бориса Хлебникова «Долгая счастливая жизнь», названия, ориентированного не столько на тождественную номинацию гораздо более раннего фильма Геннадия Шпаликова, сколько на заглавие и рефрен песни Егора Летова. Режиссёр признался: «Я хотел даже на финальных титрах поставить песню, но всё тут же развалилось, осталась одна “Гражданская оборона” – и я от этого отказался. Слишком мощная песня, тягаться невозможноЛ». То есть звучащая цитата не состоялась, однако благодаря такому минус-приёму возник нетривиальный способ взаимодействия двух текстов: песенного текста-источника и кинотекста-реципиента (подробнее о фильме Хлебникова и о песне Летова см.: [3, с. 120–155]). Похожему принципу взаимодействия художественных миров строится и пьеса Константина Стешника «Летели качели», о которой речь пойдёт ниже. Пока же только скажу, что Егор Летов в этой пьесе присутствует в цитатном заглавии, а по ходу пьесы в упоминаниях о нём и в упоминаниях его песен и альбомов, но никак

не в виде песен исполненных (если не считать того, как главный герой в финале начинает петь «Прыг-Скок», в первом стихе которого как раз слова, давшие название пьесе; впрочем, вряд ли что-то может помешать постановщикам включать песни Летова в спектакль по этой пьесе). И при всём при том укажу, что в фильме Павла Лунгина «Братство» (2019) песни Летова удачно вошли в саундтрек: дважды это «Всё идёт по плану» – сначала песня в авторском исполнении звучит во время атаки советского подразделения на афганское селение, а ближе к финалу этой песне Летова, звучащей из плеера, подпевает пьяный лейтенант; на титры же поставлена песня «Солдатами не рождаются» (отмечу так же, что солдаты под гитару поют ещё «Маму-анархию» Виктора Цоя).

В связи с Летовым остановимся чуть подробнее на одном примере включения рок-песен в театральный спектакль. Это поставленный по поэме Некрасова спектакль «Кому на Руси жить хорошо» столичного Гоголь-центра (премьера 15 сентября 2015 года, постановка Кирилла Серебренникова). Две песни Егора Летова в актёрском живом исполнении становятся кодой всей постановки, о которой скажу несколько слов.

В спектакле много пластики, танца, пантомимы и песен, что поддерживает нетривиальную структуру действия. Первый акт является довольно-таки вязкой инсценировкой некрасовского текста, точнее – отдельных его сюжетных линий: начальный спор мужиков, с дракой, как положено, с явлением птицы, а затем два разыгранных эпизода: во-первых, про то, как «Яков примерный, холоп верный» вывез обидевшего его парализованного барина в какой-то овраг и там на его глазах повесился; во-вторых, про выжившего из ума князя Утятина, который не верил в то, что крепостное право отменили, а наследники просили крестьян подыграть старику. И всё это под живую музыку – клавиши, гитара, ударные, труба и саксофон. И под живые же песни – от «The House Of The Rising Sun» до советских («А где мне взять такую песню», «Гляжу в озёра синие...», «Расцвела под окошком белоснежная вишня...»). Всё это – и спор-драка, и история Якова, и «Последыш» – сделано отнюдь не в «реалистическом» ключе, а скорее в ключе развёрнутых метафор, предполагающих хорошее знание текста-источника.

Во втором действии – «Пьяная ночь». Идёт этот акт всего минут двадцать, но начинается ещё, если можно так сказать, до своего начала: едва зрителей пускают в зал, как оказывается, что зал (не сцена, именно зал) уже заполнен пьяными мужиками: кто-то валяется, кто-то пристаёт к дамам (а кто-то и не к дамам), кто-то, простите, блюёт, кто-то... В общем с десяток пьяных, а вдобавок грязных и оборванных мужиков бродят среди входящих в зал зрителей и делают то, что обычно делают пьяные (сильно пьяные) мужики в обычной жизни. Только тут был театр, то есть выходило художественно, а значит – красиво. И это при всём отвращении к происходящему, которое было безобразно. Но и, повторюсь, красиво. То есть тут реализуется хорошо известная культуре эстетизация безобразного. Когда же пьяные мужики забираются на сцену, то дальше зритель видит удивительно гармоничный ночной танец под розгами дождя, так живительно

проливающегося на танцующих сверху. Всё это сопровождается живой музыкой (оркестр находился справа на сцене) и живым пением (женский хор расположился слева). По центру же идёт пьяный ночной танец, как нельзя лучше передающий само настроение главы «Пьяная ночь». И при этом слова никакие не произносятся. Таким образом, великая поэзия воплощается в достойной её хореографии (хореограф спектакля – Антон Адасинский, фигура, отнюдь рок-н-роллу не чужая).

После второго антракта вновь происходит интерактив с залом. Только в этот раз разрушение четвёртой стены идёт под противоположным знаком: в первом антракте пьяные мужики приставали к зрителям, во втором те же мужики (только уже не пьяные) угощают зрителей водкой: желающие из зала могут сказать, почему они считают себя счастливыми, и если ответ музыкам нравится, то зритель получает рюмку водки. После этого идёт долгий монолог Матрёны Тимофеевны (её роль исполняет Евгения Добровольская; она же и Птица в первом действии). Она рассказывает про съеденного свиньёй Дёмушку и про Федота, отдавшего овцу голодной волчице.

И вот в финале этого очень большого монолога и, соответственно, в финале всего спектакля звучат живьём и в очень хорошем исполнении две песни Егора Летова – «Родина» и «Пуля виноватого найдёт». Под них все мужики, вставшие на сцене в ряд, надевают на себя бесконечное множество футболок, закрывая каждой последующей предыдущую. А зритель только успевает читать надписи и смотреть картинки – эмблемы московских футбольных клубов, Путин, имперский штандарт, Серебренников…

Какую же роль выполняют в спектакле Гоголь-центра две летовские песни? Как уже отмечалось, в спектакле Гоголь-центра весьма много музыки, песен: в программке обозначено девять только песенных номеров, а завершают этот список песни Егора Летова. В спектакле обе песни звучат друг за другом и полностью; таким образом классическая основа вступает в диалог с двумя песнями рок-поэта в условиях театральной интерпретации.

Сразу надо сказать, что тут важен сам выбор автора и важен сам выбор песен – важен для диалога, диалога классика и современника, а вернее, диалога классиков, живших, правда, в разные времена: Николая Некрасова и Егора Летова. Это диалог на тему, которая вынесена в заглавие поэмы и в название спектакля. В итоге получается, что словами и музыкой Летова театр (а вместе с ним и наше время) отвечает Некрасову. При этом каждая из двух песен касается вполне конкретной грани общей проблематики поэмы, той проблематики, что представлена в спектакле. Песня «Родина» сама по себе строится на конфронтации текста и интонации при произнесении заглавного слова: Летов поёт слово «Родина» с декламируемым отвращением, словно в прямом смысле пытается вывернуть себя наизнанку; остальной же текст поётся с содержательно соответствующим ему интонационным пафосом. Вот текст песни, впервые появившейся на альбоме 1997 года «Солнцеворот»:

Вижу – поднимаются с колен моя Родина!

Вижу, как из пепла восстаёт моя Родина!
Слышу, как поёт моя великая Родина!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Разгибает спину мой былинный народ
Раздвигает стены наша гневная мощь
Солнышко зовёт нас за собой в поход
На гибельную стужу, на кромешную ночь

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Яростно и гордо восстаёт моя Родина!
Слышу, как поёт моя великая Родина!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Сбрасывает цепи мой могучий народ
В сердцах светло и жарко полыхает заря
От нашего дыханья тает плавится лёд
Под нашими ногами расцветает земля

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Вижу, как из пепла восстаёт моя Родина!
Слышу, как поёт моя советская Родина!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Разгибает спину мой великий народ
Раздвигает стены наша гневная мощь
Солнышко зовёт нас за собой вперёд
На гибельную стужу, на кромешную ночь

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Вижу, как из пепла восстаёт моя Родина!
Жарко разгорается во мне моя Родина!
Слышу, как поёт моя советская Родина! [6]

Если не брать в расчёт интонацию Летова при исполнении слова «Родина», то можно сказать об этом тексте, что это своеобразная интерпретация одной из граней песни некрасовского Гриши Добросклонова, той её грани, где Русь и *могучая, и обильная*. Естественно тогда задаться вполне риторическим вопросом: не актуализирует ли летовская интонация исполнения заглавия песни в таком случае грань, где Русь и *убогая и бессильная*? Тем более что известные строки некрасовского Добросклонова, строки представляющие Русь амбивалентно, задействованы в спектакле Серебренникова даже на визуальном уровне – они написаны на экранах больших телевизоров в том же самом третьем действии, где звучат обе летовские песни. Песня Летова «Родина» эту амбивалентность выводит за пределы сугубо лексического уровня в уровень интонационный, уводит в конфронтацию лексики и интонации на семантическом уровне, тем самым существенно углубляя и усугубляя оксюморонное представление о Родине, о Руси, о Рос-

ции (оксюморонность, как показывают наблюдения, свойственна художественному миру Летова вообще по самым разным параметрам [см.: 3]). Таким образом, включённая в спектакль рок-песня помогла реализовать режиссёрскую концепцию понимания некрасовской версии художественного осмыслиения представления о Руси, а вместе с этим и через это обозначить представления создателей спектакля о современном состоянии нашей страны. То есть летовская «Родина», включённая в финал спектакля Серебренникова, не только проецируется на проблематику некрасовской поэмы, сколько соотносится с проблемами её современной интерпретации, в частности, театральной интерпретации актуальным режиссёром, вводящим классику в современность, а для этого вводящим и современность в виде актуальной классики в классику в привычном её понимании.

Вторая же песня, песня «Пуля виноватого найдёт» (впервые она прозвучала на альбоме 1993 года «Сто лет одиночества» (песни записаны в 1991 и 1992 годах), а в спектакле она исполняется почти сразу следом за «Родиной») на уровне текста строится в соответствии с характерным приёмом Летова, приёмом, лежащим в основе его уникальной формульной поэтики, когда друг за другом следуют короткие фразы-формулы; каждая формула здесь является маленьким событием и / или транслирует мгновенное состояние субъекта и / или мира; цепочка же этих формул показывает авторские представления о человеке, о мире и о месте человека в мире как систему, систему амбивалентную и зачастую строящуюся на оксюморонности входящих в неё компонентов; оксюморонность эта предстаёт и внутри компонентов, и в отношениях их друг с другом. В итоге получается довольно-таки страшный мир; впрочем, не страшнее физической реальности. Всё это можно сказать и о песне «Пуля виноватого найдёт». Вот её текст:

Кусок не по зубам, не по Сеньке вина
Не по росту потолок, не по карману цена
Не по вкусу пряник, не по чину мундир
Пуля виноватого найдёт.

Прятались вены – искала игла
Ликовали стрелы – порвалась тетива
Колесом в огонь – щекой в ладонь
Пуля виноватого найдёт.

Славный урок – не в глаз, а в бровь
Калачиком свернулась замурлыкала кровь
Стала кровь хитра – а только мы похитрей
Пуля виноватого найдёт.

Проверим чемоданы – всё ли в порядке
Пошарим по карманам – всё ли на месте
Покашляем покурим посидим на дорожку
Всё ли понарошку? [5]

Получается, что в этой песне виноватым из заглавия-рефrena благодаря контексту остальных формул оказывается каждый, любой человек, то есть пуля найдёт *всякого*. И любые попытки обнаружить хоть какой-то выход, хоть как-то сделать себя / или других счастливыми, обрести счастье, отыскать его бесполезны и бессмысленны. Можно даже соотнести летовскую песню с некрасовскими строчками:

Как вы ни бейтесь, глупые.
Что на роду написано,
Того не миновать!
Мужчинам три дороженьки:
Кабак, острог да каторга.
А бабам на Руси
Три петли: шёлку белого,
Вторая – шёлку красного,
А третья – шёлку чёрного,
Любую выбирай!.. [9, с. 165]

Но, конечно, смысл «Пули» не сводится только к этим словам некрасовского Савелия, не сводится только к безысходности человеческой жизни и неизбывности страданий и гибели. Песня ещё и о том, что человек вопреки условиям страшного мира, вопреки своей природе, всё равно продолжает и будет продолжать исправлять себя и мир в лучшую сторону; в мелочах он будет улучшать мироздание, поднимаясь над ужасом жизни при помощи смешного – комического, иронического. И в «Пуле» нарочито дисгармоничный мир из первых двух куплетов в куплетах третьем и четвёртом вдруг начинает поддаваться какой-то корректировке, даже правке со стороны человека, а вместе с этим исправляется и сам человек, способный отправиться в путь. Заметим тут, что в finale четвёртого куплета и, соответственно, всей песни totally страшного рефrena («Пуля виноватого найдёт») уже нет. Не счастливый ли исход перед нами? Впрочем, на вопрос финального стиха («Всё ли понарошку?») ответа нет. А если бы он был? Представляется, что если бы он был (и не важно какой), мир бы сделался однозначным; авторская же концепция настаивает на сущностной амбивалентности мира, который даже в исправленном виде (если вдруг исправить его получится) амбивалентности не утратит, а может быть, даже она, эта амбивалентность, усилится.

Веду я к тому, что песня Летова «Пуля виноватого найдёт» куда как больше вытекает из самого текста «Кому на Руси жить хорошо», нежели тот финал, что венчает собственно некрасовский текст; я имею в виду сюжет Гриши Добросклонова, сюжет своим непристойным оптимизмом никак не вытекающий из предшествующего текста поэмы, мир в котором – разом и страшный, и прекрасный. То есть песня Летова, инкорпорированная в спектакль, успешно заменяет некрасовский финал, словно возвращающий поэму Некрасова к жизни, делает её и, соответственно, её театральную

интерпретацию более глубокой, улучшает (как ни грубо это прозвучит) исходный текст.

Таким образом, можно заключить, что обращение Кирилла Серебренникова к наследию Егора Летова в спектакле, созданном на материале классической русской поэзии, позволяет актуализировать те смыслы литературного источника, которые важны для постановщика, а заодно и приблизить современного зрителя к наиболее актуальным для дня сегодняшнего аспектам проблематики некрасовской поэмы. Вместе с тем, через включение в театральный контекст и через диалог с текстом-источником открываются новые интерпретационные возможности, касающиеся песен Егора Летова: теперь они могут быть осмыслены в исторической проекции, а не только в проекции на современный нам мир.

С полным правом то же самое можно сказать и о других включениях рок-песен в спектакли: рок помогает в реализации постановочной концепции, обогащая спектакль в смысловом плане, а при этом и сама песня через такое подключение актуализирует в себе смыслы, прежде скрытые, либо даже обретает какие-то новые смыслы. Таким образом, исследование взаимодействия того или иного театрального действия и инкорпорированного в него песенного материала представляется весьма перспективным в плане постижения смыслов, углубления понимания как текста-реципиента, так и текста-источника.

Теперь перейду к третьему типу рок-театра. Повторюсь, что тут имеются в виду спектакли, где рок становится и объектом рефлексии, и рефлексирующим субъектом. В современном нам театре таковых примеров стало довольно много, и все они не только весьма интересны, но и предлагают в системе довольно-таки широкий спектр различных типов обращения театра к року, различных способов взаимодействия рок-искусства и искусства театра. И ещё: все примеры, которые рассмотрю ниже, доказывают, что если прежде рок вписывался в театр, подчиняясь его законам (*рок-опера* это всё-таки больше *опера*, чем *рок*), то теперь рок делает театр под себя, а театр адаптируется под рок. В результате формируется то уникальное явление, которое и можно смело назвать рок-театром – по аналогии с давно сложившимся и успешно существующим в нашей стране рок-кино (от «Ассы» и «Иглы» до «Лета»).

Если брать рок-н-ролл как объект рефлексии и как субъект, то едва ли не образцовой постановкой следует признать спектакль «Анархия» по пьесе Майка Пэкера в театре «Современник» (премьера 30 января 2012 года, режиссёр Гарик Сукачёв; в спектакле играют Михаил Ефремов, Мария Селянская, Дмитрий Певцов, Василий Мищенко, Ольга Дроздова; причём первые четверо исполняют роли музыкантов-панков). Завязка такова: старые панки, составлявшие некогда (лет тридцать-сорок назад) популярную английскую группу, получили предложение сняться в США в рекламном ролике пластиковых карт. Спектакль о том, что из этого вышло. Но это – лишь внешняя грань, событийный ряд. Однако прежде чем скажу о сути спектакля, несколько слов об отзывах зрителей. Отзывы эти, если прислу-

шаться к Интернету, трёх типов: примерно поровну резко негативных и резко восторженных; а третий тип – самый малочисленный – сводится к признанию того, что впечатление неоднозначное. Отрицательные же отзывы довольно и даже весьма жёсткие; не цитирую, но близко к тексту:

*окунули с головой в дермо;
«Современник» опустился до этого кошмара;
актёры матерятся весь спектакль;
ушла <не ушёл, а именно ушла> в антракте, как и большинство зрителей;
позор актёрам и театру;
ладно – Ефремов, но как мог Мищенко...*

Отзывы же положительные строились зачастую как ответы на отрицательные отзывы; и общий знаменатель у защитников спектакля был такой: а вы не знали, куда шли? чего вы ждали от спектакля про панк-группу? не видели на билетике 18+ и предупреждения о нецензурной лексике?

Добавлю к этому, что на двух представлениях «Анархии», на которых я был, зритель не только не ушёл, но устроил долгую и всеобщую овацию в конце. Самое же важное касательно не только данного спектакля, но и рок-театра, в котором рок предстаёт и объектом, и субъектом, это подготовленность зрителя – зритель, идущий на спектакль рок-театра, должен иметь представление о роке, а лучше всего – должен быть фанатом рока. Тогда не только удастся избежать уходов в антракте, но и удастся понять то, что предлагают актёры на сцене.

Теперь немного о том, как сделана «Анархия». На первых сценах герои, в прошлом участники панк-группы «Дисфункционалы», социализированы (хотя и каждый по-своему): Билли (Ефремов) работает, Джон (Мищенко) пьёт, Лу (Селянская) замужем за состоятельным господином. Но тут появляется самый из них мировоззренчески отошедший от панка Марк (Певцов) с предложением подзаработать. И вот здесь происходит метаморфоза социализированных людей в себя прежних – в панков; вероятно, панки в этих людях, никуда и не девались. И вот они – уже во всей красе: чего стоит хотя бы Василий Мищенко с синими волосами и татуировками: на плече – Ленин с ирокезом, на груди – надпись «Punks Not Dead».

Между тем за этими и другими внешними атрибутами скрываются весьма серьёзные размышления создателей спектакля и, в первую очередь, самого режиссёра. Когда вышел фильм «Дом Солнца» Гарика Сукачёва, то одна из критических заметок называлась «Гарик Сукачёв объяснился в любви к хиппи». В «Анархии» Сукачёв объяснился в любви к панкам. На первый взгляд, хиппи и панки являются собой относительно друг друга противоположности (вспомним классическое «панки любят грязь, а хиппи цветы»), но вместе с тем относительно пространства «основной культуры» эти противоположности могут по ряду параметров синтезироваться. Даже явно антагонистичные в идеологическом плане субкультуры перед лицом общего врага оказываются очень похожи и оказываются способны про-

явить склонность к солидаризации. Другое дело, что обе эти субкультуры органично состоялись уже настолько давно, что до наших дней если и дошли, то только в формате подростковых подражаний или постподростковых игр. Вот поэтому, если уж по правде, настоящие панки сегодня могут быть только старыми, ведь молодыми они были сорок лет назад. Как и хиппи. И, разумеется, есть разница у «Анархии» с «Домом Солнца»: в «Доме Солнца» – прошлое, эпоха, ушедшая навсегда и ушедшая вместе с людьми, а в «Анархии» именно «наши дни», именно настоящее; но это такое настоящее, которое если и живёт, то только осколками прошлого, в зеркалах и лицах минувшего. Вот то, что осталось от панка; по большому счёту, это три старика и старуха. Таков итог некогда могучего субкультурного течения. Но, естественно, не только. Итог ещё и в том, что, как выясняется, панк не может быть «бывшим». Он может социализироваться, но эта социализация никогда и ни за что не может вылиться в модную нынче категорию успеха; если панк и может кем-то стать в социальном плане, то только аутсайдером; он, возможно, и впишется в общество, но окажется на такой его маргиналии, что дальше (ниже, глубже) некуда. И действительно – некуда. Но это лишь в том случае, если человек был панком «по правде» – согласно своей Природе, своей физиологии. Если же он играл в панк, то потом он в полной мере может добиться «успеха». И, кстати, будучи «успешным», может продолжить игру в панк как ролевую игру.

В этой связи важно, о чём песни «Дисфункционалов» (надо сказать, что песни звучат вживую – сами актёры исполняют их по полной, что называется, программе, исполняют живьём: Ефремов – вокал, Селянская – бас, Певцов – гитара, Мищенко – ударные). Песня, что должна была звучать на рекламе в Нью-Йорке, о людях из пласти массы. Чтобы понять, кто эти люди, достаточно взять очевидную рифму: люди из пласти массы – это п...сы. А другая песня, созданная уже «в наши дни», нагружена идейным и ментально близким многим ныне рефреном: «Я ненавижу людей!» И ещё несколько личных впечатлений и обобщений относительно этого спектакля. Наше время показывает, что спектакли могут, подобно фильмам и книгам, становиться культовыми – обрасти артефактами, порождать игровые, художественные метатексты. И у «Анархии» для этого есть всё – есть всё для того, чтобы породить возрастную субкультуру постпанка, субкультуру для тех, кто опоздал родиться, чтобы быть панком в его эпоху, в те самые героические 70-е, но готов сделать это теперь. Такому прочтению способствует в числе прочего субъектная организация спектакля – рефлексия осуществляется от имени и от лица рокеров, рока, то есть рок-н-ролл тут и субъект, и объект. И Джон ближе к концу говорит примерно так: я вошёл в бар в 76-м, а вышёл из него только в 89-м. Можно в качестве аналогии припомнить название рассказа Михаила Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет...», можно слова чеховского Фирса из финала «Вишнёвого сада» о том, что жизнь-то прошла, словно и не жил. Уже даже это позволяет сделать вывод: «Анархия» не только и не столько о панках, сколько о том, что вообще остаётся от жизни тогда, когда от жизни ничего не оста-

ётся. Таким образом, постановочный опыт Гарика Сукачёва показал, сколь глубоки возможности спектаклей о рок-музыке – и в плане театральном, и в плане музыкальном, а особенно – в плане синтеза театра и рок-музыки.

Для полноты картины укажу на ещё один похожий пример (правда, отличие от «Анархии» тут в том, что группа здесь не вымышленная, а настоящая). Это спектакль «Rock-n-Roll» по пьесе Тома Стоппарда в Российском академическом молодёжном театре (премьера 22 сентября 2011 года, режиссёр Адольф Шапиро). Ограничусь здесь предлагаемой театром аннотацией к спектаклю:

«Пьеса “Rock ‘n’ roll” посвящена Вацлаву Гавелу, пражским событиям 1968–1990 годов, истории чешской рок-группы The Plastic People of the Universe. История начинается в Кембридже в 1968 году, в дни вторжения советских войск в Чехословакию, и заканчивается триумфальным концертом группы The Rolling Stones на пражском стадионе в 1990 году.

Пьеса английского драматурга чешского происхождения сэра Тома Стоппарда соединяет персонажей из двух родных ему стран в сложной конструкции, где каждому из них удаётся прожить большой кусок непростой жизни. В парадоксальных диалогах, в неординарных жизненных ситуациях, в которые попадают герои пьесы, драматург ведёт речь о нас с вами, о праве каждого распорядиться дарованной ему жизнью по собственному усмотрению, о том, как трудно оставаться свободным и в самом свободном, и в самом несвободном из обществ.

Среди всех политических, идеологических коллизий и жизненных перипетий героев звучит музыка Сида Барретта и Pink Floyd, Боба Дилана и Rolling Stones, The Plastic People of the Universe и разворачивается “история частного человека, его любви”.

Но и «Анархия», и «Rock-n-Roll» поставлены хоть и в российских театрах, но по зарубежным источникам, нам же в ракурсе заявленной темы всё же интереснее те случаи, когда театры обращаются к русскому року. И пример, который можно с полным правом назвать последовательным и законченным образцом рок-театра предлагает столичный театр «Эскизы в пространстве»: на площадке Центра имени Мейерхольда этот театр представляет спектакль с показательным названием «Русский рок» (премьера 20 марта 2019 года, режиссёр Дмитрий Мышкин). Подзаголовок спектакля во многом раскрывает авторское намерение: «Вспышки памяти о явлении не так давно минувшем». Приведу авторскую аннотацию действия:

«Спектакль театра “Эскизы в пространстве” – оммаж всему пантеону русского рока сразу, сделанный в эстетике курёхинской “Поп-механики”. Событий в сумрачном пространстве Чёрного зала хватает: сценическая композиция сплетена из образов, жестов, кодов поколения, отрывков интервью, стихов и музыки эпохи “дворников и сторожей”. В любую минуту рядом с вами могут начать танцевать, раздеваться, есть плёнку или умываться углём. Героев спектакля создатели выби-рали исключительно по велению сердца: Летов, Цой, Кормильцев, Гаркуша, Гребен-щиков, Дягилева, Башлачёв, Адасинский, Науменко, Курёхин, Мамонов, Шевчук.

“Русский рок” – опыт одновременно личный и коллективный. Как интерпретатор сменяющих друг друга картин, зритель ощущает свою отдельность, но эти же картины складываются в общее воспоминание о “времени колокольчиков”.

Обратите внимание: в случае этого спектакля “свободная рассадка” означает отсутствие сидячих мест. Как на настоящем рок-концерте».

Сценическим средствами создатели постановки постарались отрефлексировать вынесенное в название спектакля явление в его классическом изводе. Вот небольшое описание происходящего. Уже в фойе, возле входа в зал работает старый катушечный магнитофон «Маяк», а небольшой экран показывает фотографии и краткие биографии героев предстоящего спектакля. Сам же спектакль происходит в небольшой чёрной комнате, актёры находятся среди зрителей в тёмном и замкнутом пространстве. Экраны на стенах показывают цитаты из песен, из интервью с рокерами, фотографии; по ходу спектакля фонограммой звучат песни и фрагменты интервью. Герои действа – рокеры-классики – выступают и субъектами, и объектами. Действо организовано тремя актёрами (Ирина Михейшина, Даниил Романов и Никита Мальцев), которые сопровождают происходящее разного рода эпизодами, разыгранными друг с другом и со зрителями, иногда произносят монологи-цитаты от имени знаменитых людей рока – слова Янки говорит Ирина Михейшина, слова Балабанова – Никита Мальцев... Общая концепция – создание атмосферы последних десятилетий прошлого века; вернее – реализация мифологических представлений об этой атмосфере, понимаемой, как нечто безвозвратно ушедшее нынче. Этому способствует и предметный мир спектакля (мусор, уголь, оранжевая неваляшка с пробитой головой, магнитофонные кассеты с торчащей из них лентой, битое стекло...), не столько воспроизводящий ту реальность, сколько передающий легендарную сущность её. Отдельные сценки, по большей части разыгранные пантомимой, создают в системе страшный образ той реальности: бесчинство милиции, психушка, суицид, пьянство, бедность... Зритель даже тактильно вовлекается в спектакль: актёры дотрагиваются до зрителей, одному из них под курёхинский монолог о таблетках в виде слоников даже чешут голову. И замкнутое пространство чёрного зала, и предметные детали, и интермедиа формируют картину беспросветного советского прошлого. Однако в нарочитую конфронтацию с визуальным вступает звуковой ряд – песни и монологи рокеров. Звучащее слово и иллюстрирует то страшное время, и противостоит ему. Спектакль «Русский рок», таким образом, строится на контрасте визуального и звучащего, на их борьбе, но и на их корреляции друг с другом.

Финал же может быть охарактеризован как восстановление гармонии. На экране последовательно, фраза за фразой воспроизводится текст песни Егора Летова «Прыг-скок», начальный стих которой стал заглавием упомянутой выше пьесы Константина Стешика. Затем экран показывает разорванные фотографии рокеров, под башлачёвское «Время колокольчиков» эти фотографии словно пазлы собираются в единое целое. Так восстанов

ливается память об ушедшем навсегда времени и его героях. Появляются деревянные пеньки, и зрители, усевшись на них, пьют портвейн из кружек. Получаются поминки по року, по рокерам. Я бы назвал всё это поисками адекватного формата для того, что можно назвать рок-театром. Если рок-опера была и есть одним из образцов музыкального театра, где превалирует традиция привычной оперы или даже оперетты, то в случае спектакля «Русский рок» перед нами действие, в котором рок, выступая одновременно и как субъект, и как объект, ищет и находит для себя релевантный способ экспликации на театральных подмостках. Делается же это через представление слова самим рокерам и их лирическим героям. А актёры при такой установке выступают как медиаторы. Но, разумеется, не только – они оказываются и интерпретаторами. «Русский рок», таким образом, является собой образец того, как можно синтезировать театр и целое явление актуальной культуры, именуемое русским роком, и как тем самым воплотить представление о времени и о человеке.

Примеры, которые укажу ниже, интересны тем, что театр здесь синтезируется не с рок-н-роллом вообще, а с личностями и творчеством отдельных и весьма значительных его представителей. И очень востребованы оказываются тут два музыканта, уже давно ставшие классиками русского рока, два поэта, в полной мере существующие в культуре и без приставки «рок» – Александр Башлачёв и Егор Летов. Почему выбор наиболее рефлексирующих режиссёров и коллективов пал на Башлачёва и Летова? Ответ, как кажется, очевиден: потому что на данный момент и Башлачёв, и Летов вошли в культурную парадигму классиков, а следовательно, перед интерпретаторами открылась возможность реализоваться через осмысливание признанного, устоявшегося, классического материала, отрефлексировать и этот материал, и себя, свои концепции через него.

И Башлачёв, и Летов оказались в числе героев в уже упомянутом выше спектакле «Русский рок», где звучит песня Башлачёва «Время колокольчиков», а также фрагмент интервью Летова и исполняемая им песня «Красный смех», которая, кстати, нарочито прямо визуализируется – Ирина Михейшина держит во рту красный фонарик и открывает рот в такт словам песни; подойдя вплотную к доске, которую держит один из зрителей, она смеётся, а на доске мигает красный свет лампочки из рта актрисы. Напомню попутно и о том, что слова летовской песни «Прыг-скок» воспроизводятся на экране в финале «Русского рока» и что именно песни Летова становятся кодой в спектакле Кирилла Серебренникова «Кому на Руси жить хорошо», о чём говорилось выше.

Но есть и театральные постановки, где Башлачёв и Летов выступают в качестве единоличных объектов сценической рефлексии. На данный момент в России идут два спектакля, основанные на фигуре Башлачёва: во-первых, в петербургском Большом театре кукол идёт спектакль «Александр Башлачёв. Человек поющий» (премьера 17 февраля 2011 года, постановка Руслана Кудашова; оговорю, что спектакль не кукольный); во-вторых, в екатеринбургском Центре современной драматургии идёт спек-

такль «СашБаш. Свердловск-Ленинград и назад» (премьера 11 июня 2014 года, драматурги: Ярослава Пулинович, Полина Бородина; режиссёр Семён Серзин – тот самый, что поставил упомянутый выше спектакль «Рок. Дневник Анны Франк»; в главной роли Олег Ягодин). Оба спектакля насыщены музыкой, но оба спектакля это именно спектакли, именно театральные действия.

«Человек поющий» представляет собой систему сценок, в каждой из которых актёры разыгрывают ту или иную песню Башлачёва, театрализовано исполняют её, в результате чего возникает то, что можно назвать сценическими клипами, сценической визуализацией звучащего слова (подробно этот спектакль проанализирован в работе: [13]). Отдельно укажу на крайне интересный приём в сценке по многоголосой «Песенке на лесенке», где в диалог с актёрами включается сам Башлачёв, голос которого звучит на фонограмме из динамиков.

Прежде же чем обратиться ко второму спектаклю о Башлачёве, отмечу, что похожему относительно спектакля в БТК принципу сценических клипов строится спектакль «О тебе» в московском театре неслышащих актёров «Недослов» (премьера состоялась 29 ноября 2017 года, режиссёр Анна Башенкова). Данный спектакль анонсируется как «Концерт по хитам российских рок-исполнителей», специфика же его в том, что звучащие в оригинальной фонограмме рок-песни (это важное отличие от спектакля «Александр Башлачёв. Человек поющий», где песни Башлачёва исполняются самими актёрами вживую и под аккомпанемент живого же фортепиано, но в театре «Недослов» такой вариант, разумеется, невозможен) на сцене сопровождаются театрализованным танцем, представляющим собой хореографическую интерпретацию каждой из четырнадцати звучащих композиций, благодаря чему в песнях актуализируются, а, возможно, и формируются какие-то новые смыслы; словесная же составляющая разыгрывается на языке жестов. Звучат и показываются песни «Сплин» («Романс»), Земфиры («Мы разбиваемся») «Аукцыона» («Дорога»), «Би-2» и Чичериной («Мой рок-н-ролл» и «Падает снег»), «Океана Ельзи» («Така як ти»), «Ночных снайперов» («Юго 2»), «ДДТ» («Это всё...») и др. Кроме того, визуальный эффект воздействия на аудиторию поддерживается цветовым решением костюмов исполнителей: одежда как на юношах, так и на девушках преимущественно чёрного и белого цветов, на фоне чего ярко выделяется не очень обильно представленный, но всё же имеющийся красный цвет одежды. Такая гамма способствует реализации общей концепции системы сценических клипов, а концепция эта обозначена в аннотации к спектаклю «О тебе»:

«В течение часа в концертном действии будет поднята вечная тема любви, затронуты проблемы взаимоотношений между мужчинами и женщинами, раскрыта тема терзания души и тела, неизбежность встреч и расставаний. Мы затронем различные эмоциональные стороны человеческой жизни. Мы расскажем о нас и поговорим о тебе».

Можно сказать, что названные спектакли в БТК и в театре «Недослов» предлагают интересный формат рок-театра – когда действия полностью могут строиться на череде сценических интерпретаций подобранных по тому или иному критерию песен, в итоге из мини-спектаклей складывается целостная система единого театрального рок-действа, речевыми субъектами в которой (речевыми даже тогда, когда перед нами жестовая речь) выступают лирические герои рок-песен, а иногда и их персонажи.

Касательно же фигуры Башлачёва чуть подробнее остановлюсь на екатеринбургском спектакле, представленном в Москве на площадке «Боярские палаты» 1 мая 2019 года. Уже само название – «СашБаш. Свердловск-Ленинград и назад» – содержит в себе отсылку к фигуре Башлачёва не только через его прозвище, но и через цитату из его песни «Поезд»:

Любовь – это снег и глухая стена.
Любовь – это несколько капель вина.
Любовь – это поезд «Свердловск-Ленинград» и назад.
Любовь – это поезд сюда и назад [6, с. 84].

Учитывая упоминание в цитате из песенного наследия Башлачёва Свердловска и место дислокации Центра современной драматургии – Екатеринбург – можно сразу сказать, что фигура Башлачёва интересна создателям спектакля во многом как фигура именитого земляка (Башлачёв учился на журфаке Уральского госуниверситета с 1978 по 1983 годы), однако сценическая интерпретация судьбы поэта выходит далеко за переделы литературного краеведения и носит характер универсальный. Зрителю предлагается крайне любопытный синтез приёмов традиционного театра и рок-концерта. В этом синтезе велика роль собственно словесной составляющей – судьба Александра Башлачёва разыгрывается тремя персонажами, обозначенными как Поэт (Олег Ягодин), Женщина поэта (Тамара Зимина) и Друг поэта (Константин Итунин); реплики их – строки из писем Башлачёва, рассказы о нём, какие-то истории, приключившиеся с поэтом в Свердловске, Череповце, Москве, Ленинграде, Новосибирске... Во второй половине спектакля звучат башлачёвские стихи: уже названный «Поезд» (читает Женщина поэта), «И труд нелеп...», «От винта» (оба текста читает Поэт), фонограммой звучит песня «Время колокольчиков» в чём-то любительском исполнении, за которым может угадываться сам автор, но только до той поры, пока в концовке этой песни на экране (экран расположен на заднике сцены) не появляется исполнитель, совсем на Башлачёва не похожий. В качестве элемента традиционного театра наряду со словесной составляющей отмечу оформление сцены: тут обращает на себя внимание обилие разбросанной по всему полу магнитофонной ленты – скомканной, смятой – и несколько табуреток; и лента, и табуретки участвуют в действии – и тем, и другим, например, персонажи кидаются друг в друга.

Вместе со всем этим – привычным для театра – используются приёмы несколько нестандартного плана; прежде всего, это живая музыка в исполне-

нении находящейся всю первую половину спектакля на сцене группы «Курапа», лидер которой Олег Ягодин исполняет, как уже было сказано, роль Поэта. И исполняемые «Курапой» «Раньше было другое время» «Наутилу-са», «Осколки» «Аукциона» и даже «Этот мир» Аллы Пугачёвой формируют очень своеобразный ракурс – позволяют посмотреть на события тридцатилетней давности с позиции дня сегодняшнего (ведь песни исполняет актуальная рок-группа), но и на наше время взглянуть из времени давно и навсегда миновавшего (сами песни уже далеко и отнюдь не новые). Вообще для многих образцов рок-театра характерно обращение к року, как к важному сегменту прошлого, как к тому, что уже было и никогда более в первозданном виде не вернётся. Отсюда характерный ностальгический антураж многих спектаклей рок-театра.

Важная составляющая действия в «СашБаше» – уже упомянутый экран на заднике сцены. Ещё до начала спектакля, пока зрители заполняют зал и пока Женщина поэта угожает всех компотом из большущей кастрюли, на экране идут документальные чёрно-белые кадры из истории свердловского рока (тут справедливо ради следующего заметить, что Башлачёв в годы обучения в Свердловске ещё вовсе не был тем автором и исполнителем своих песен, каким станет впоследствии, и, соответственно, в рок-жизнь Урала вписан никак не был), затем, уже по ходу действия, показываются стилизованные под 80-е годы съёмки жизни в общежитии, нарративно иллюстрирующие разговоры действующих лиц. В преддверии финала же на экран выводится письмо Святослава Задерия к Митрополиту Санкт-Петербургскому и Ладожскому Владимиру; письмо содержит просьбу разрешить отпеть Башлачёва и резолюцию Митрополита, благословляющего заочное отпевание.

Его Высокопреосвященству
Высокопреосвященнейшему Владимиру
Митрополиту Санкт-Петербургскому и Ладожскому
от Задерия Святослава Геннадьевича
проживающего по адресу
С-Петербург, Каменноостровский пр. 24 кв 9

*Благословляется отпевание
заочное отпевание.
+ Митрополит Владимиру*

Прошение
Прошу Вашего благословения на отпевание Башлачёва Александра
Николаевича, крещеного, православного, покончившего с собой.
Покойный состоял на учете в психдиспансере.

В связи с потерей близких.

17.02.04


/Задерий С.Г./

Тем самым в спектакле визуально эксплицируется уход поэта. Спектакль, правда, на этом не заканчивается; в finale трое участников ведут диалог, стилизованный под досужую болтовню, – разговор о признанных и непризнанных гениях, о столице и провинции, о поэтах и поэзии... То есть завершается «СашБаш» самой обыкновенной театральной сценкой. Однако такой традиционный финал не отменяет того, что спектакль «СашБаш. Свердловск-Ленинград и назад» явил собой образец того, что можно назвать гиперсинтезом собственно театрального, музыкального и кинематографического. Не утверждаю, что это что-то новое на сцене, конечно же, нет, однако применительно к рок-театру такой формат оказался по ряду параметров оптимальен: через гиперсинтез удалось передать колорит эпохи (вернее, конечно, мифа об эпохе), удалось показать рефлексию относительно проблемы существования гения среди обычных людей, а через это – наглядно показать рефлексию о роке, о его роли в жизни человека и человечества. То есть рок-театр в версии екатеринбургского Центра современной драматургии продемонстрировал, как можно отрефлексировать и трагедию одного конкретно взятого гения, и роль рок-н-ролла в судьбе целого поколения. Фигура Александра Башлачёва как нельзя лучше подошла для решения данных задач, а способ их решения – это синтез приёмов традиционного театра и рок-концерта (участие в спектакле рок-группы «Курага» в полном составе и в полную мощь тому подтверждение).

Что же касается Егора Летова, то и тут есть смысл привести несколько актуальных примеров, самый свежий из которых – спектакль Большого театра кукол (Санкт-Петербург) «Летов. Дурачок»; как сказано в жанровом подзаголовке: «Спектакль-концерт для солнцепеснящих в двух действиях» (премьера состоялась 14 апреля 2019 года, режиссёр Павел Григорьев, художественный руководитель Руслан Кудашов).

БТК пошёл здесь по пути, уже успешно опробованному этим театром в спектакле, который упоминался выше – «Александр Башлачёв. Человек поющий», то есть создал систему сценических клипов – разыгранных актёрами сценок по песням Егора Летова. Но прежде чем говорить о самом спектакле, приведу предложенную создателями аннотацию с сайта театра:

«Тексты Егора Летова появились во время очередного разлома страны. Его экзистенциально-психоделическое видение картины распада великой державы произвело сильный резонанс в умах подрастающего в вакууме безвременя, не первого по счету пропавшего поколения. Его усилие – это опыт обороны, и не только гражданской, от всепроникающего небытия, обессмысливания ценности человеческой жизни. Надломленный, вывернутый, истощенный, – его голос для нескольких поколений стал символом сопротивления распаду, как бы ни банально это звучало, гуманистических ценностей, во все времена попираемых человеческой подлостью. Авторы спектакля, входя в соприкосновение с текстами Егора Летова, продолжают держать эту оборону».

В спектакле, идущем два с половиной часа, использовано больше двух десятков песен Егора Летова («Русское поле экспериментов», «Маленький

принц», «Автобус», «Лоботомия», «Свобода», «Как листовка», «Снаружи всех измерений», «Иван Говнов», «Про Мишутку», «Про окурок и курок», «Офелия», «Сквозь дыру в моей голове», «Никто не хотел умирать», «Беспрерывный суицид», «Миром правят собаки...») и Янки Дягилевой («Столетний дождь», «По трамвайным рельсам», «Я стервеною», «Нюркина песня», «Домой...»). Занято в действе 18 актёров (10 девушек и 8 юношей); почти все на момент премьеры – студенты третьего режиссёрского курса мастерской Р. Р. Кудашова БТК-РГИСИ. Повторюсь, что в создании сценок по песням Летова и Дягилевой использован тот же принцип, что и в спектакле БТК по песням Башлачёва, однако есть одно очень существенное отличие, обусловленное природой материала: песенное творчество Летова и Дягилевой не столь событийно, как большинство башлачёвских песен, а следовательно, не так охотно поддаётся прямой перекодировке словесного материала в происходящее на сцене действие: одно дело интерпретировать на сцене событийные ряды и совсем другое – кажущиеся несвязанными друг с другом короткие фразы-формулы. Вероятно, поэтому в спектакле «Летов. Дурачок» задействован более широкий спектр элементов, хотя, как и в «Человеке поющем», в основе постановки построенное на актёрской игре живое исполнение песен. При этом песни, разумеется, не копируются – некоторые читаются как стихи, к некоторым были специально придуманы новые мелодии, отметим и ещё одну аудиальную особенность: матерные слова читаются и поются задом наперёд; и самое главное – везде это сценическая интерпретация; то есть даже на звучащем уровне возникает интерпретация, предполагающая новое понимание текста, а в результате мини-спектакли по песням складываются в достаточно целостную систему с единой концепцией, в задачи которой, как представляется, входит показ представлений Егора Летова и Янки Дягилевой о мире и человеке, а через это – и демонстрация собственных – режиссёрских, актёрских – представлений. И при этом получается так, что биографических авторов в спектакле БТК нет, а есть лирический герой, который одновременно един (даже несмотря на то, что часть текстов берётся из наследия Янки Дягилевой), и вместе с тем, многоголик; многоголикость эта усиливается тем, что занято в спектакле много актёров; а где-то это персонажи, в прямом смысле – действующие лица.

Укажу и на внешние отличия этого спектакля от спектакля «Александр Башлачёв. Человек поющий». В «Летов. Дурачок» задействовано гораздо большее количество музыкальных инструментов: в спектакле о Башлачёве музыкальное сопровождение ограничивается фортепиано и акустическими гитарами; здесь же есть и синтезатор, и электрогитары, и ударная установка, даже домра, аккордеон и балалайка. Очевидно, что такое различие обусловлено природой музыкальной составляющей песен-источников: Башлачёв предпочитал выступать в акустике под гитару, творчество же Летова в основе своей реализовывалось в электрических групповых проектах. Нельзя не указать на вкрапления в спектакль элементов, которых не было в спектакле о Башлачёве. Так, например, сценка по песне Летова «Как листовка» сопро-

вождается пантомимой в её традиционном формате, что даёт тексту песни более объёмное прочтение, при котором люди понимаются как механические куклы. И куклы в спектакле тоже задействованы (не забудем, что театр, поставивший этот спектакль – кукольный): в песне «Маленький принц» использована маленькая кукла без головы, разные головы же к ней приставляются по ходу исполнения песни, правда, головы эти нарочито нерелевантны относительно тела: то это голова с одним глазом на всё лицо, то голова крысы; песня «Про Мишутку», спетая на два голоса – девушки и юноши, – сопровождается участием двух кукол: плюшевого мишки и рыжей куколки (напомним, что эта песня Летова имеет второе название – «Песенка для Янки»; если учесть это, то получается, что сценка по данной песне сделана как диалог «автора» и «адресата», а куклы выступают как её персонажи: мишка это, конечно, Мишутка из песни, а рыжая куколка – эксплицированный в названии адресат, то есть сама Янка); песня «Миром правят собаки» сопровождается целым кукольным представлением, в котором разыгрывается известная из Андерсена история стойкого оловянного солдатика и балерины. Все эти включения в действие кукольных сегментов, помимо всего прочего, призваны показать летовский мир как мир, где человек – кукла в чьих-то руках. При этом сама идея манипуляции человеком могла обходиться и без кукол; к примеру, в сценке по песне «Иван Говнов» актуализировалась актуальная политическая проблематика, связанная с грязной предвыборной борьбой.

Отдельно следует отметить такие внешние компоненты, как оформление сцены и костюмы. На сцене, на разных её уровнях размещены десятка полтора телевизоров. До начала спектакля все они показывают сетку настройки телевещания из советского прошлого, но потом экранное изображение принимает участие в действе, сопровождая песни разными видеозарисовками от балета «Лебединое озеро» до показа пионера с горном. А сценка по песне Летова «Снаружи всех измерений» начинается с того, что актёр находится в рамке телевизора, откуда потом выходит на сцену. Что же касается костюмов действующих лиц, то тут всё очень многообразно – и пионеры, и гопники, и балерина, и врач, и политик, и мальчик-мажор... То есть персонажная сущность подчёркивается внешним видом. В целом же на сцене – и в оформлении, и в костюмах – доминирует чёрное, оттеняемое (а впрочем, и актуализируемое) белым и красным. Сама же сцена на ряде песен минимально населена действующими лицами (например, «Офелия» представлена как моноспектакль – Офелия пусть и в третьем лице, но рассказывает о себе), но в большинстве случаев персонажей на сцене несколько. В связи с последним отмечу интересное решение сценки по песне «Никто не хотел умирать»: врач-патологоанатом находится на своём рабочем месте, где укрытые простынями лежат, а потом встают и двигаются Башлачёв, Маяковский, Янка Дягилева и Офелия. Тем самым к смыслам песен Летова и Дягилевой в их интерпретации театром добавляются ещё и смыслы того, что можно назвать «текстами смерти» – и реальных фигур культуры, и персонажей культуры. Кстати, отсыл-

ка на текстуальном уровне к личности Александра Башлачёва содержится и в песне «Свобода» («Как и что обрёл обнял летящий Башлачёв»), которая тоже участвует в спектакле о Летове. И в контексте спектакля это может быть рассмотрено и как отсылка к спектаклю БТК о Башлачёве, что (помимо, конечно, всего прочего) связывает два кудашовских спектакля о рок-поэтах друг с другом. В «Летове» есть и ещё одна отсылка к репертуару Большого театра кукол: в одной из сценок воцерковлённая мама перед уходом в магазин велит читать сыну «Екклезиаст», сын же, в силу возраста думающий о противоположном поле, читает «Песнь песней». Дело в том, что в репертуаре БТК есть спектакли по Ветхому Завету, а среди них и «Екклезиаст», и «Песнь песней». Через такое интертекстуальное подключение возникает своего рода диалог между не только ветхозаветными источниками и летовско-дягилевским миром, но и между этим миром и мирами других спектаклей БТК. Тем самым устанавливается прочный контакт между древностью и вечностью с одной стороны и современным искусством и, соответственно, миром с другой.

Разумеется, спектакль такого плана не обходится без предметных деталей. Обратим внимание на две из них: песня «Лоботомия» сопровождается наглядной реализацией заглавного её мотива – актёр вырезает верх из хлебного каравая; а в песне актёр «Свобода» представляет слепого, перед лицом которого на длинном проводе висит горящая лампочка, к ней он и обращает летовские формулы о том, что «знает моя свобода». Обе названные предметные детали в художественной системе спектакля не только иллюстрируют конкретные песни, но и становятся элементами в системе понимания современным миром художественного мира Егора Летова.

Завершается же спектакль, как это уже было в «Башлачёве. Человеке поющем», звучащим из динамиков голосом главного героя действия. В «Башлачёве» это была вставка из «Песенки на лесенке», здесь же звучит заглавная песня всего спектакля – «Дурачок». И все актёры хором вместе с Летовым произносят ответ «на все вопросы»: «Всегда живой!».

Что же получилось в результате? Весьма масштабное (несмотря на то, что это было на Малой сцене театра) действие, объединённое одним лирическим героем (несмотря на двух биографических авторов – Егора Летова и Янку Дягилеву) и реализованное посредством множества речевых субъектов и действующих лиц. Сценки, мини-спектакли по конкретным песням сложились в целостность не только благодаря драматургическим связкам между ними, но и через единство представляемого художественного мира рок-поэтов. А в основе предложенной интерпретации этого мира – актуальная для наших дней рефлексия о понимании рокерами мира и человека. То есть перед нами подлинный образец рок-театра, основанный на художественной и рефлексивной интерпретации песенного материала.

Ещё один пример обращения театра к наследию Егора Летова – спектакль «Сияние» (режиссёр Филипп Григорьян, премьера 2 октября 2014 года в клубе «Chateau de Fantomas», в главной роли Алиса Хазанова; сейчас этот спектакль с непременным аншлагом иногда идёт на сцене

Электротеатра Станиславского в Москве). Алиса Хазанова в этом спектакле делает то же, что актёры санкт-петербургского Большого театра кукол в спектаклях о Башлачёве и Летове и актёры московского театра «Недослов» в спектакле-концерте «О тебе» – из каждой песни делает сценку, небольшой спектакль. Песни Летова («Без меня», «Автобус»...) Хазанова поёт сама. И песни Летова в «Сиянии» сохраняются относительно авторской версии в плане словесной составляющей и в плане мелодии, однако исполнение (как в звучащей, так и в визуальной ипостасях) привносит в летовский художественный мир дополнительные смыслы. Женский вокал в «мужских» песнях явление в роке нередкое (можно вспомнить Земфиру или Настю, исполнявших песни Цоя), и тут лирический герой Летова меняет пол на голосовом уровне (если можно так сказать), что, конечно, поддерживается и внешним обликом исполнительницы, и оформлением сцены. Вокал в «Сиянии» не просто женский, а почти детский, девчачий. И вдруг оказывается, что летовский герой-панк может существовать и в такой ипостаси – в ипостаси наивной девочки. Тексты, конечно, в такой подаче звучат непривычно, но парадоксально органично: оказывается, летовские песни настолько универсальны, что могут звучать и так, выражая внутренний мир девочки.

И внешний антураж «Сияния» поддерживает звучащую составляющую. Сама героиня по костюму и по движениям напоминает куклу, окружающее же её пространство, пространство сцены структурировано таким образом, что оно напоминает то ли детскую комнату, то ли кукольный домик изнутри; чего стоит, к примеру, большой плюшевый медведь. А живой аккомпанемент на фортепиано осуществляет заяц, точнее, если судить по одежде, зайчиха (на пианистке надета маска в виде заячьей головы), что в сочетании с именем актрисы не может не породить кэрролловский подтекст – это ещё одна смысловая грань в данной театральной интерпретации художественного мира Летова.

В результате получается весьма насыщенный контекст, где летовские песни звучат девчоночьим, даже кукольным голосом, что приводит к трансформации лирического героя Летова; способствует этой трансформации и сценический облик героини Хазановой, и то сценическое пространство, в котором она реализуется. Однако при всём при том данная трансформация не уничтожает исходный летовский мир, а формирует мир оксюморонный, строящийся на синтезе лирического героя песен и сценического образа героини; героя и героини очень разных, но это именно синтез, именно целостность, новый оригинальный образ. Так рок-театр способен трансформацией исходного материала этот материал сохранить, но при этом и породить нечто совершенно новое.

И совершенно отдельный, даже стоящий особняком, пример, пример не только из театра, но и из литературы – из того литературного рода, что веками питает театр: из драматургии. В 2016-м году белорусский драматург Константин Стешик создал пьесу «Летели качели»; пьеса эта была поставлена в Екатеринбурге Театральной платформой «В центре» (в глав-

ных ролях Дмитрий Зимин и Олег Ягодин, премьера 17 февраля 2018 года), а затем и в Москве в театре «Практика» (премьера 4 апреля 2019 года, режиссёр Марфа Горвиц).

«Летели качели» представляет собой традиционную пьесу, требующую и традиционной постановки. Но сама суть этой пьесы во многом строится на фигуре Егора Летова, начало песни которого «Прыг-скок» стало заглавием драмы и, соответственно, доминантой смысла. Герой Стас, человек средних лет, выступает в системе отношений с близкими и не очень людьми, решает свои проблемы, но самое главное, что в молодости он был фанатом «Гражданской Обороны» (фанат рока – таков ещё один субъект рок-театра наряду с рокером, лирическим героем и персонажем рока) и всю свою нынешнюю рефлексию корректирует художественным миром Егора Летова, выступающего фактически главным (пусть и внесценическим) персонажем в «Летели качели». Пьеса наполнена отсылками к творчеству Летова и – шире – к миру Летова вообще. Это и указания на конкретные песни, и цитаты из них, и разные концепции рецепции и осмысления творчества Летова, и проекция персонажами летовского мира на свою жизнь.

Так, из песен помимо «Прыг-скок» упоминаются «Вечная весна» (кафе «Весна», где иногда проводит время главный герой, его жена называет «Вечная весна для синих», причём в тексте пьесы словосочетание «Вечная весна» выделено курсивом; а в другой сцене персонаж, поименованный как «Тип», рассказывает о своей встрече с Летовым в этом кафе: «Ещё смеялись с ним, что надо было “Вечная весна” назвать – в честь его посещения»), альбомы «Некрофилия» и «Мышеловка» (главный герой Стас вспоминает: «У Егора, который Андрей, был такой магнитофон – он считывавшую головку сам переворачивал. То есть, переставлять кассету не надо было. А на кассете с одной стороны “Некрофилия” была, а на другой “Мышеловка”. Мы сидели на балконе, пили, а магнитофон перебрасывал нас раз за разом из царства мёртвых в западню – туда-сюда, туда-сюда, с каждым переворотом головки всё страшнее и темнее. Для меня тогда балкон превратился в длинный такой тоннель из собственных отражений, в каждом из которых была эта жуткая музыка. Особенно меня почему-то песня про “сапог передавит тебя пополам” пугала, я её потом ещё долго не мог без содрогания и тошноты слушать»), «Новая Правда» («Тип» на спор угадывает самую нелюбимую песню Стаса у «Гражданской Обороны»: «...это “Новая Правда”. Я прав, мужик?»). И объясняет свою догадку: «...это ведь закономерно. Никто не любит “Новую Правду”, никто. Я не люблю. Ты не любишь»).

В осмыслении творчества Летова (и творчества вообще) Стас исходит из следующего посыла: «Если мы разные, то и музыка для нас разная. Хотя в целом она – одна и та же». И у трёх персонажей «Летели качели» (у Стаса, у Типа и у Егора-Андрея) концепции понимания летовского мира друг от друга отличаются. Вот концепции Стаса, которую он излагает своей шестнадцатилетней подруге Ксении: «Я же тебе говорил уже, что нет у него песен про смерть! То есть, конечно, слова про смерть есть, но надо же

понимать, что слова не всегда наполнены тем смыслом, который мы привыкли в них вкладывать! По отдельности они означают одно, а все вместе могут значить совсем другое, даже если кажется, что... <...> Короче, что тебе говорить, если ты не хочешь понимать. Нет у него песен про смерть. Все они про любовь». А вот концепция Типа: «Всё это творчество его, на самом деле, – полная ерунда. Просто причудливо соединённые между собой при помощи наркотиков слова и намеренно плохая музыка. Мифологию он себе, конечно, качественную соорудил, тут не поспоришь, да. Вот в чём он на самом деле гениален был, так это в продюсировании самого себя. Вот тут он гений, да, мужики. Тут не отнять. А я тоже раньше такой же глупый был, как и вы, да. Спорил, доказывал. Какие-то новые смыслы находил в его песнях, новые настроения. А стоило с ним водки выпить – и всё. Как отрезало. Как отрезало, мужики». И концепция Егора-Андрея, воплощённая в одной реплике: «Нельзя слушать “Гражданскую Оборону” и быть атеистом». Кстати, происхождение имени Егора-Андрея тоже является экспликацией в пьесе летовского мира; Стас объясняет: «Он по паспорту Егор. Но с рождения Андрей. Просто поменял имя на волне фанатизма, а после надоело, а назад менять лень».

Представленные в репликах персонажей концепции в полной мере можно спроектировать на существующие в физической реальности точки зрения на творчество Летова. Что же касается текста пьесы, то уже по этим фанатским толкованиям летовского мира можно судить о том, как этот мир проецируется на жизнь, на судьбу персонажей Стешика. У главного героя есть целый ряд реплик (все они расположены в третьей трети пьесы), в которых мир Летова прямо соотносится с миром Стаса – обычного человека наших дней, пришедшего к той возрастной ипостаси, которую принято называть средним возрастом. И по ним, по этим репликам, можно понять не только мироощущение персонажа, но и эволюцию этого мироощущения. Вот Стас вспоминает себя подростком: «Когда мне было 16, мы слушали “Гражданскую оборону” – и нам казалось, что мы можем летать. Мы шли в этот лес с магнитофоном, ставили кассету и просто прыгали по поляне под музыку, как дурные козлы. Подпевали, просто орали. И не для того, чтобы перебить или как-то развеять скуку. Нам было интересно жить. Каждую секунду нам было интересно. Потому что мы были уверены, что понимаем, как всё это, вокруг нас, устроено, а раз понимаем, то действительно можно всё. И умирать незачем. Пусть другие умирают, раз им так хочется, а мы точно не будем. А если вдруг и умрём, то исключительно от невыносимости переживаемого счастья. У “Гражданской обороны”, кстати, есть такой альбом – “Невыносимая лёгкость бытия”. Это такая книжка была, Милан Кундера автор, я даже читал и фильм по ней смотрел, но там вообще о другом. Там, знаешь, история одного хирурга...».

А вот взгляд уже взрослого Стаса, спорящего с Егором-Андреем: «Понимаешь, если ты разлюбил, то никакой любви и не было тогда. Так, фанатизм пубертатный, не более. Когда атрибутика важнее, чем отношения между тобой и тем, кого ты любишь. Пусть даже и кажется, что это не

взаимно, что это – односторонние отношения. Ты просто забываешь о том, сколько этот человек на самом деле тебе дал. Он, а не какой-то там абстрактный бог, подарил тебе жизнь, понимаешь? Он, а не родители, хотя на первый взгляд это и кажется странным. Родители только сделали тебя, выплюнули в мир вполне себе условную форму, над которой ещё работать и работать. Ты пока не готов, понимаешь? Не состоялся. А уже собираешься отказываться от того, что приобрёл. Если это любовь, то продолжай любить, даже если тот, кого ты любишь, уже умер. Потому что его любви, направленной в твою сторону, столько... До самой старости в её лучах сидеть будешь, понял?».

И ближе к финалу саморефлексия Стаса опирается на летовский мир: «...я-то знаю, что никакой я не дьявол. Я скорее тот несчастный волчок из “Сказки сказок”, который и за бочок-то никого толком укусить не может. Потому что не понимает, то ли это мир вокруг ненастоящий, то ли он сам. Как там Игорь Фёдорович пел? “Я иллюзорен со всех сторон”. Вот именно – со всех. Куда ни посмотри – всё фальшивка, подделка китайская. Что снаружи, что внутри».

Итог же этой саморефлексии выливается в нарративизацию заглавия пьесы и, соответственно, начала песни Летова «Прыг-скок»: «Летят качели моей жизни, да всё как-то без меня. Пролетают мимо, почти задевают, обдают холодным воздухом, спешат вернуться назад. А я только стою и смотрю. Стою и смотрю. А если забраться в них попробую, то получу тяжёлым углом в висок – и на этом все мои приключения тут же и закончатся».

В финальной же сцене пьесы Стас, сидя над гробом Ксении, пытается рассказать её матери о Летове, рассказывает же, по сути, о себе или даже о взаимоотношениях творящего сознания и сознания воспринимающего: «Тут так всегда получается, что начинаешь рассказывать о Летове, а говоришь, в итоге, почему-то о себе. Может быть, потому, что Летов – это слишком обширное что-то, трудно обнимаемое. Пытаясь как-то формулировать то, что понял, а выходит, что ухватил какой-то свой кусочек общего мифа и с ним и носишься. У каждого Летов собственный. Так вот он был устроен, что в сети ума не попадался никогда – и не попадается до сих пор. Можно, конечно, начать что-то такое в том духе, что родился, учился, жил, играл, пел, писал стихи, употреблял всякое, будоражил сердца и умы, но всё это как попытки путешествовать пешком по политической карте мира. Одно время я считал, что Летов – это мой учитель. Но чему я, в конце концов, научился? Как не понимал ничего, так и продолжаю не понимать. А иллюзия того, что я что-то такое взял и держу, какое-то знамя тотального прозрения, давно уже выветрилась. Осталась, наверное, любовь. Уже просто к человеку. Хотя что это был за человек? Вряд ли кто-нибудь сможет утверждать, что знает. Страшный ли, великий ли, гениальный или же удачно таковым притворяющийся – я не знаю. Я про себя ничего толком сказать не могу, что уж говорить про Летова». Далее реплика Стаса переводит пьесу в иной жанр – из драмы делает трагикомедию: «Раз в год

мне обязательно снится сон про фальшивого Летова. В этом сне я с ним встречаюсь где-нибудь, случайно или нет, по-всякому бывает, очень радуюсь этой встрече, почти летаю, но постепенно выясняю, что это не настоящий Летов. Это кто-то другой. Всегда кто-то другой. Либо человек его изображающий, либо чересчур на него похожий – и это я, оказывается, обознался. И каждый раз с пониманием того, кто на самом деле передо мной, меня накрывает страшная волна разочарования. Я снова лоханулся. Я снова, вместо человека, за общение с которым отдал бы половину жизни, наткнулся на дешёвую подделку. Однажды это был Градский, представляете? Градский! Играли на рояле, крайне плохо исполняли “Всё идёт по плану”, бегал, толстый, по сцене в обтягивающих лосинах».

Все эти реплики не столько способствуют самоидентификации главного героя пьесы Стешика, сколько обнажают рефлексию целого поколения, для которого рок во время оно был путеводной звездой, а в итоге оказался иллюзией, парадоксально при этом оставшейся чем-то таким, что заставляет задумываться о себе и своём месте в мире.

На то, что знаки прошлых идей и идеалов никуда не исчезают, а бережно хранятся и культивируются, указывает паратекстуально представленная предметная деталь, являющаяся внешним знаком экспликации группы «Гражданская Оборона»: на плече у Стаса во время лесной прогулки с Ксенией «изрядно потрёпанный рюкзак с корявой надписью “ГрОб”, сделанной шариковой ручкой когда-то очень давно». «Изрядно потрёпанный», «очень давно»... Но несмотря на это, рюкзак на плече у взрослого сегодняшнего Стаса, по-прежнему остающегося в душе тем парнишкой, что фанатеет от Летова.

Таким образом, пьеса Константина Стешика на уровне текста в целом ряде моментов эксплицирует мир одного из классиков русского рока – Егора Летова; и это не просто экспликация, а рефлексия по поводу этого мира, созданная средствами драматургии. То есть сам текст традиционной драмы даёт постановщику возможность сделать из неё рок-спектакль. Посмотрим, насколько это получается при сценизации.

Театр «Практика» анонсировал спектакль «Летели качели» следующим образом:

«Взросление – неизбежный переход из одного этапа жизни в другой. Рассставание с идеалами юности, пересмотр приоритетов и ценностей – процесс болезненный, но и очищающий. Кризис сменяется обновлением, отчаяние – готовностью к новым реалиям. Этот кризис – в фокусе внимания пьесы “Летели качели”. Герой этой истории – тридцатипятилетний мужчина, чье мировоззрение, как и многих людей этого поколения, сформировали песни “Гражданской обороны”. Но жизнь не стоит на месте, требуя новых решений и новых стратегий.

“Летели качели” – история и лирическая, и социальная. Частная жизнь героя возводится в универсальную формулу поколения, чьё взросление пришлось на переломное время в истории страны. Раздробленное сознание этих людей – невозможное совмещение ощущений: взросление как необходимости и статики, зависания в детстве как предохраняющего от потрясений механизма».

Присутствует в программке к спектаклю и реплика режиссёра Марфы Горвиц:

«Для меня это поколенческая пьеса, где описано постсоветское пространство выжженной земли. До 1917 года строили церкви, потом их жгли, а потом, на исходе советской эпохи, в людях поселилась какая-то пустота, которая заметна и сегодня. Дети, взрослевшие в позднесоветское время, уже понимали, что их обманули. Кто-то тогда начал цепляться за рок-культуру, за Летова, кто-то снова пошёл в церковь, но, в целом, это поколение брошенных, затерянных, недоблеченных детей. Рок-движение подбирало их на ландшафтах нашей земли: можно было хотя бы поорать, выразить свой гнев. Все – нереализованные, все ищут смысл своего существования, но находят только муляжи. Мир без взрослых.

В пьесе есть важная мысль: человеку необходимо на что-то опираться. Он не может просто так, без опоры, болтаться в воздухе. Аdeptы анархии, панка и рока опирались на разрушение, а теперь и разрушать нечего, не с кем бороться. Ты можешь ходить на митинги, можешь не ходить, всё равно ты ничего не изменишь. Мы сидим на обочине, в каком-то придорожном кафе и пытаемся завести механизмы выработки смыслов в постсмысловом пространстве».

В этой постановке пьесы Стешика фигура Летова присутствует в той степени, в какой допускает текст-источник; вернее, в оформлении сцены чуть больше (на правой от зрителя стене висят три фотопортрета Егора Летова), а в плане экспликации творчества чуть меньше: в финале исходного текста, текста пьесы главный герой Стас исполняет начальные стихи летовской песни «Прыг-скок» для матери девочки Ксении – покончившей с собой юной подруги Стаса. Вот этот финал:

«М а т ь. Вы вот лучше спойте.

С т а с. Спеть?

М а т ь. Да. Сейчас ничего не уместно, так что можно всё.

С т а с. И что спеть? Я не то чтобы умею.

М а т ь. Из Летова что-нибудь. Самое дорогое.

Короткая пауза, во время которой Стас раскачивается на табуретке, Мать Ксении смотрит на Стаса, Ксения не смотрит ни на кого.

С т а с. Хорошо. Я попробую.

Некоторое время Стас раскачивается на табуретке, закрыв глаза и обхватив голову ладонями, потом начинает петь.

С т а с (поёт). Летели качели без пассажиров... Без постороннего усилия, сами по себе...

Занавес»

В интерпретации «Практики» данный финал решён очень своеобразно – Стас не поёт, он встаёт спиной к большому экрану на заднике сцены, на котором возникает надпись: «Стас поёт: Летели качели без пассажиров... Без постороннего усилия, сами по себе....». То есть даже там, где автор пьесы давал постановщику возможность включения в спектакль собственно песни Летова, постановщик предпочёл минус-приём. В итоге песен Летова в спектакле не оказалось – только упоминания оных и цитаты

из них в диалогах персонажей. Но от этого спектакль «Летели качели» в «Практике» не перестал быть образцом рок-театра, ибо никуда не делась рефлексия по поводу фигуры одного из самых знаковых представителей русского рока – Егора Летова, художественный мир которого, как показал спектакль, стал для целого поколения важнейшим ориентиром. Другое дело, куда, согласно пьесе, привёл этот ориентир, но это – отдельная история; пока же можно заключить, что спектакль, как и пьеса, получился о роке, то есть рок здесь – объект. Субъектная же составляющая оказалась реализована через точку зрения поклонника рок-культуры, а это тоже важный элемент рока; стало быть, и здесь рок – и объект, и субъект рефлексии.

Итак, как видим, обращения актуального театра к року не ограничивается только рок-операми и включениями рок-песен в саундтрек спектаклей. Рок на современной сцене всё чаще становится объектом рефлексии и само-рефлексирующим субъектом, то есть всё чаще появляются спектакли о роке и от имени рока. И спектакли эти дают весьма широкий в типологическом плане спектр возможностей взаимодействия двух направлений искусства – рока и театра – и слияния, синтезирования их в явление, которое с полным на то правом можно назвать рок-театром. Субъект в нём может быть и собственно рокером (как, например, в «Анархии», в «Русском роке», в «Саше-Баше»), и лирическим героем – когда со сцены звучат рок-песни и стихи рок-поэтов (и фонограммой в исполнении автора, и в живом исполнении актёра), и персонажем (например, в сценках из спектаклей «Сияние», «Александр Башлачёв. Человек поющий», «Летов. Дурачок», «О тебе»), даже от имени поклонников рока («Летели качели»). Такое многообразие типов субъекта порождает многообразие рефлексий, а это, в свою очередь, способствует многогранному взгляду на явление, многогранной концепции его понимания. И разумеется, такой театр рассчитан на подготовленного зрителя – на того, кто разбирается в рок-культуре, интересуется ей.

Вообще, фигура зрителя, его статус – культурный, возрастной, социальный – в рок-театре едва ли не на переднем плане. Тут и то, что поднимаются и решаются поколенческие проблемы (возможность говорить со зрителем о поколении, желательно – об очередном поколении потерянном), а параллельно с этим во многих образцах рок-театра делается установка на то, что рок в своих лучших образцах уже не просто состоялся, а стал фактом прошлого, сегментом истории; это неизбежно порождает в зрителе определённого поколения горько-сладкое чувство тоски по ми-нувшему, по навсегда ушедшей молодости, чувство ностальгии. Такова важная особенность рок-театра не только в плане воздействия на зрителя, но и в плане понимания рока – словно тут воплощается классическое «рок-н-ролл мёртв, а я ещё нет»; при таком понимании рок-театр может быть понят как своего рода реквиемом рок-н-роллу. А впрочем, тут можно говорить и о реанимации рока, о новом витке его жизни.

Всё сказанное, как представляется, позволяет приблизиться к ответу на вопрос, почему именно сейчас театр стал так активно включать в спектакли рок? Думаю, потому что рок вошёл в ту фазу, когда его можно и

следует признать классикой (явлением, ставшим культурным фактом истории и сформировавшим поколение), а театр – в ту фазу, когда ему для утверждения новых принципов нужна новая классика, классика, как это ни парадоксально звучит, актуальная. Актуальная классика рока и актуальные классики рока помогают формировать новую театральную эстетику, новый театр – рок-театр, который, как показывает нынешняя сценическая практика, отнюдь и далеко не исчерпывается традиционными рок-операми, а ищет новые пути освоения рока, в результате чего и складываются разные типы инкорпорирования рока в театр. И эти типы ещё предстоит описать, классифицировать, а для этого аналитически осмыслить – и каждый из них, и их систему. Однако уже сейчас можно сказать, что взаимодействие рока и театра, синтез их в рок-театр актуализирует такие смыслы рока и такие смыслы театра, которые при автономном их существовании относительно друг друга скрыты, а возможно, и вовсе не существуют.

Литература

1. *Билютин Л. А.* Радио театр как форма творчества в русской рок-культуре [Текст] / Л. А. Билютин // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 71-78.
2. *Доманский Ю. В.* Театральные интерпретации русской литературной классики («Мы» в санкт-петербургском Большом театре кукол и Рассказ о счастливой Москве» в Московском театре п/р О. Табакова): цветовые (и иные) приёмы [Текст] / Ю. В. Доманский // Литература и театр: коллективная монография / редкол.: Д. В. Родионов и др. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – С. 140-144. – «Бахрушинская серия».
3. *Доманский Ю. В.* Формульная поэтика Егора Летова: монография [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. – 160 с.
4. *Иванов Д. И.* Перформативно-масочная подсистема синтетической языковой личности рок-музыканта [Текст] / Д. И. Иванов // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2015.
5. *Летов Е.* Пуля виноватого найдёт [Электронный ресурс] / Е. Летов // Официальный сайт группы «Гражданская Оборона». – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056916938.html> (дата обращения: 15.04.2019).
6. *Летов Е.* Родина [Электронный ресурс] / Е. Летов // Официальный сайт группы «Гражданская Оборона». – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056917372.html> (дата обращения: 15.04.2019).
7. *Любый Владислав.* Рок+Театр=! «Вместе с продюсерским опытом у меня сама собой возникла идея соединения рок-музыкальной культуры с культурой театра...» [Электронный ресурс] / В. Любы́й // LIVE STARS. – Режим доступа: <https://livestars.info/page/3> (дата обращения: 17.03.2019).
8. *Наумов Л.* Александр Башлачёв: человек поющий [Текст] / Л. Наумов – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. – 440 с: ил. (Серия «Дискография.ru»).

9. *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. [Текст] / Н. А. Некрасов. – Л., 1982.
10. *Никитина О. Э.* Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: тест и контекст: сборник научных трудов. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 144-155.
11. *Никитина О. Э.* Рок-концерт как ритуальное действие [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: тест и контекст: сборник научных трудов. – Тверь, Екатеринбург, 2008. – Вып. 10. – С. 48-57.
12. *Селезова Е. А.* «Эльфийская рукопись»: альбом, сценарий, постановка [Текст] / Е. А. Селезова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 249-259.
13. *Ярко А. Н.* К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль театра на таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль большого театра кукол «Башлачёв. Человек поющий» [Текст] / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 78-86.

УДК 785
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.21

Е. Э. НИКИТИНА

Тверь

«РЕВОЛЮЦИИ ПОРТЯТ РЕПУТАЦИИ»: ВЛИЯНИЕ ПОЛИТИКИ НА РЕПУТАЦИИ РОК-МУЗЫКАНТОВ

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния политических взглядов рок-музыкантов на их репутации. Рассмотрено изменение отношения критиков и публики к политической позиции музыкантов в конце XX и начале XXI века. Сделаны выводы об увеличении влияния политики на репутации российских рок-музыкантов.

Ключевые слова: рок-музыка, рок-музыканты, политические взгляды, репутация рок-музыкантов, русский рок.

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

Контакты: 170100, г. Тверь, Студенческий пер., д. 12, корп. «Б», Nikitina.EE@tversu.ru

E. E. NIKITINA

Tver

«REVOLUTIONS SPOIL THE REPUTATIONS»: THE INFLUENCE OF POLITICAL VIEWS ON THE REPUTATIONS OF ROCK MUSICIANS

Abstract. The article is devoted to the analysis of the influence of the political views of rock musicians on their reputation. The author reviewed the changing attitudes of critics and the public to the political position of musicians at the end of the 20th and the beginning of the 21st century. The conclusion is made about the increasing influence of politics on the reputation of Russian rock musicians.

Keywords: rock music, rock musicians, political views, reputation of rock musicians, Russian rock.

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

Восприятие творчества того или иного поэта, музыканта, писателя, актёра или режиссёра неотделимо от восприятия его личности. Современное информационное пространство фактически не оставляет «звездам», в том числе и «звездам» рока, права на личное пространство и личную жизнь. Публичные высказывания, посты в Твиттере или просто поведение медий-

ной личности могут любого сделать персоной нон-грата. Сексуальные скандалы на Западе в последнее время разрушили карьеры многих актёров, режиссёров и писателей. Иногда достаточно любой мелочи, чтобы публику всколыхнуло волной негатива: например, даже проходной пост про «отрубленные пальцы» может существенно подпортить репутацию известному российскому издательству. Да и в повседневной жизни – насколько часто мы перестаём интересоваться чьим-то творчеством только потому, что взгляды автора, высказанные когда-то, например, в интервью, или какие-то поступки не соотносятся с нашим собственным мировоззрением?

В начале XX века И. Н. Розанов рассматривал литературные репутации с точки зрения самого текста того или иного автора, с точки зрения оценки приёмов и традиций критиками или публикой [6; 7]. Однако в настоящее время схема формирования репутаций несколько изменилась – и в отношении традиционной литературы, и в отношении рок-музыки. На творческую репутацию стала накладываться репутация личности автора.

В данной статье я не ставлю цель рассмотреть современные механизмы формирования репутации рок-музыкантов вообще; коротко остановлюсь только на влиянии на репутацию рок-поэтов их политических взглядов и на том, насколько изменилось это влияние в веке XXI по сравнению с XX веком.

Прежде всего следует отметить, что в случае с политическими взглядами мы не наблюдаем обычно «поколенческих» разногласий, на которые, говоря о формировании репутации, указывает в своих работах И. Н. Розанов [6]. Если политические взгляды или высказывания о происходящих событиях и оказывают влияние на репутацию музыканта, то это никак не связано с его критикой со стороны старшего поколения, например, за излишнее свободомыслие, или со стороны младшего поколения за излишний консерватизм. Репутация в данном случае складывается на основе отзывов его соратников и противников, которые могут относиться и к одному с ним поколению, и к другим (как старшим, так и младшим) поколениям.

Рок-музыка в России всегда, так или иначе, касалась политических проблем. И речь идёт не только о песнях протестных или отражающих точку зрения музыканта на различные современные ему события, но и об участии рок-музыкантов в различных политических акциях, высказываниях по поводу ситуации в России и в других странах, об участии в предвыборных кампаниях политиков и т. д.

В 80-е годы русский рок уже был формой протеста, в том числе протеста политического. Официальная пресса объявляла рок-музыкантов антисоветчиками уже за сам факт их существования, независимо от тематики исполняемых ими песен и высказываний. В среде же самих рок-музыкантов и их поклонников разногласия были скорее творческого или мировоззренческого характера: можно вспомнить, например, якобы имевшие место конфликты между «Зоопарком» и «Машиной времени» или «Алисой» и «Кино»; существовавшее противостояние между филармони-

ческим роком (группы, «приписанные» к филармониям, имевшие «официальный» статус) и группами, «приписанными» к рок-клубам и т. п.

Несмотря на то, что все рок-музыканты в 80-е годы XX века, так или иначе, противостояли существующей власти, были среди них и фигуры «более революционные», чем все остальные. Так, например, силами А. Троицкого [8] и Н. Барановской [2] сформировался образ «пламенного революционера» Михаила Борзыкина, однако влияние здесь оказали скорее не политические высказывания музыканта, а особенности его поведения в тот период («поход на Смольный» в связи с отменой очередного фестиваля Ленинградского рок-клуба, поход на администрацию после отмены концерта во время гастролей по югу России и т. д.). При этом оба «лётописца» русского рока относятся к фигуре Борзыкина-революционера по-разному. А. Троицкий просто фиксирует факты, не давая никакой оценки поведению Михаила Владимировича:

«Так вот, “они” едва не сорвали очередной (я уже сбился со счёта... кажется, шестой) ленинградский фестиваль. В день открытия люди в униформах объявили, что в легкоатлетическом манеже, где всё должно было произойти, не соблюдены правила противопожарной безопасности. Зал опечатали. Собралась толпа и не расходилась... Все пребывали в полной растерянности, пока случайно не подошёл М. Борзыкин. Он и повёл несколько тысяч недовольных рокеров на Смольный, к обкому партии. Милицейские пикеты не позволили всем зайти непосредственно к отцам города, однако небольшая делегация была допущена. Мы уселись на асфальт в лучах заходящего солнца и вскоре дождались ответа. “Завтра фестиваль начнётся! – объявил Борзыкин в мегафон. – Всем можно расходиться”» [8, с. 181–182].

Н. Барановская же относится к фигуре Борзыкина-революционера весьма скептически и даже с осуждением:

«При всей разнице во взглядах с небезызвестной Ниной Александровной Андреевой, Борзыкин тоже из тех, кто не может “поступиться принципами”. Он всегда заявлял о своей непримиримости к “совку”, но проводил свои принципы в жизнь вполне совковыми методами. <...> Смысл жизни Миша Борзыкин искал в борьбе. При его активном участии, помнится, была создана некая инициативная группа по расследованию протекционистской деятельности совета рок-клуба» [2, с. 13].

«И во-вторых, мне запомнилась демонстрация, которую устроили зрители, когда управление культуры запретило эти концерты. Наверное, потому, что это была первая демонстрация, которую я видела. Толпа двинулась к Ялтинскому горкому партии. Там к ней присоединился оказавшийся поблизости Борзыкин, обладавший уже опытом революционной борьбы» [2, с. 38].

«...у всех на устах был революционно-непреклонный Борзыкин с его песней “Выйти из-под контроля”» [2, с. 50].

Отношение коллег к Борзыкину того периода хорошо выражено фразой Кинчева «Мишка Борзыкин – наш рок-клубовский Ленин» [2, с. 13]. Это не критика и не противопоставление, а просто дружеская ирония.

По большому счёту степень проявления «революционности» в 80-е годы прошлого века была личным делом каждого, и ни критики, ни коллекти-музыканты не осуждали никого за отсутствие публичных высказываний или песен против существующей власти.

Точно также – как личное дело каждого, отдельно от творчества – воспринималось отношение рок-музыки и политики в 90-е годы. Показательными с этой точки зрения являются события 1991 года. Кто-то из русских рокеров пошёл на баррикады, участвовал в концерте «Рок на баррикадах», а кто-то следил за происходящим по телевизору. Участие в защите Белого дома фактически никак не сказалось на репутации К. Кинчева или Г. Сукачёва, как и возвращение медали, которую Кинчев получил за участие в событиях 91-го года. Как не сказалось и не участие кого-то другого. Не вызвало тогда особого осуждения или негативных комментариев в прессе участие некоторых рок-групп в предвыборной кампании Бориса Ельцина «Голосуй или проиграешь». Единственное, что удалось найти – это упрёк в продажности от Юрия Шевчука в адрес участников тура [4]¹. Однако нельзя сказать, что участие в туре «Голосуй или проиграешь» смогло сформировать у того же Кинчева репутацию человека, всецело поддерживающего Кремль. Несмотря даже на то, что именно «Алиса» и её лидер в 90-е годы, пожалуй, чаще других рок-музыкантов высказывали своё отношение к тем или иным политическим событиям (возврат медали как протест против войны в Чечне, отказ выступать в США в знак протеста во время Балканского кризиса).

Показательным можно считать и пример Гарика Сукачёва, который тоже принимал участие в туре «Голосуй или проиграешь», но при этом не знал, в чью поддержку организован этот тур:

«Именно с нашего города <Томск> тур стартовал, и так уж случилось, что не совсем трезвый Гарик, сойдя с трапа самолёта, огорожил собравшихся журналистов призывом голосовать за... Горбачёва! Такой “идеологический прокол” не замедлил вызвать небольшой скандал, в результате которого продюсер тура Стас Намин снял группу “Неприкасаемые” и со сборного концерта во Дворце спорта, и со всего турне» [1].

Ни равнодушное отношение к политической ситуации, ни снятие «Неприкасаемых» с туре «Голосуй или проиграешь» не сказалось на репутации Гарика вообще.

Таким образом, участие рок-музыкантов в политических событиях в XX веке фактически не оказывало влияния на их репутацию среди коллег или журналистов.

¹ Надо сказать, что баснословные гонорары за тур Ю. Шевчук вспоминает до сих пор: в 2017 году он говорил об этом в интервью Ю. Дудю [10].

В XXI веке влияние политических взглядов музыкантов на их репутацию изменилось. И в ряде случаев это влияние становится определяющим и пересиливает влияние их творчества. В итоге и публика, и критики оценивают рок-музыкантов не по их песням, а по их высказываниям «за» или «против» существующей власти.

Один из самых ярких примеров «испорченных репутаций» – репутация Вадима Самойлова. «Агата Кристи» и раньше участвовала в различных прополитических шоу (тот же тур «Голосуй или проиграешь»), однако на репутации братьев их политические взгляды начали отражаться только в последние годы. Творческое сотрудничество Вадима с Владиславом Сурковом, участие в работе Общественной палаты, организация встречи рок-музыкантов с Дмитрием Медведевым – всё это в итоге привело к скандалу. В эфире НТВ музыкальный критик Артемий Троицкий назвал Самойлова-старшего «дрессированым пуделем при Суркове», затем повторил эту «метафору» ещё в нескольких интервью, а затем и в суде:

«Так вот факт того, что Самойлов порученец Суркова, известен давно. Я же не употребил в интервью слово “порученец”, поскольку боюсь, что это слово уже подзабыли в нашей стране. А говорить “шестёрка” – было бы как-то некрасиво, словечко такое… Я употребил просто занятную метафору – “дрессированный пудель при Суркове”. Опять же милая собака, которая легко подаётся дрессировке, умна, ловка, ласкова. Собственно говоря, этим я в ироничной форме хотел сказать то, что Самойлов выполняет поручения Владислава Юрьевича Суркова. Больше ничего. Не было у меня желания Самойлова оскорблять. Если бы я сказал, что он дрессированный пудель при каком-нибудь криминальном авторитете, то это, соглашусь, совсем другое дело. А как я понимаю, к Владиславу Суркову никаких претензий по части его респектабельности и статусности у Самойлова нет. Думаю, многие были бы счастливы, если бы их ассоциировали с такими влиятельными и близкими к власти и принятию решений лицами…» [9].

С этого момента Вадим Самойлов стал в представлении большинства публики ярым сторонником Кремля. «Дрессированного пуделя» припомнили Вадиму и позже, когда достиг апогея конфликт не только между братьями Самойловыми, но и между их поклонниками. Интересно, что в данном случае в формировании «испорченной репутации» виноват скорее сам Самойлов: после подачи иска слова Троицкого растиражировали, наверное, все информационные порталы. Вполне возможно, влияние на репутацию рок-музыканта его политических пристрастий, а не творчества в данном случае связано ещё и с тем, что на момент скандала с «дрессированным пуделем» (2011 год) группы «Агата Кристи» уже не существовало, сольного проекта у Вадима не было, следовательно, для интерпретации оставалась только занятая им политическая позиция. При этом самого Вадима слова о его «любви к Кремлю» задели, и в итоге ему пришлось неоднократно в интервью объяснять свои отношения с действующей властью:

«Это один из самых распространённых мифов, что я фанат Путина, Кремля и Суркова и смотрю на них влюблёнными глазами того самого дрессированного пуделя. На самом деле я сторонник того, что проблемы надо решать цивилизованным способом. Я стараюсь пинать власть изнутри, говорить ей в глаза про нерешённые проблемы и стараться их решать. Вопить на митингах – удобная безответственная поза» [3].

Интересным представляется и тот факт, что в отношении братьев Самойловых именно их политические позиции стали одним из самых обсуждаемых моментов во время обострения конфликта между ними. В этом случае творчество братьев фактически не принималось во внимание, учитывались только прокремлевские взгляды Вадима Самойлова и революционные, оппозиционные взгляды Глеба Самойлова, причём сами братья немало способствовали тому, что их творческие репутации стали настолько сильно зависеть от политических позиций:

«“Меня очень не устраивает ситуация, когда песни, которые я написал, звучат на прокремлевских мероприятиях. Меня это задевает и обижает. Я не для рабов писал эти песни. Не для рабов власти”, – подчеркнул Глеб в одном из прошлогодних интервью.

После этого Вадим пообещал, что если брат ещё раз назовёт жителей Донбасса “рабами”, то он приложит все усилия к тому, чтобы группу The Matrrix призвали экстремистской, а песню “Делайте бомбы” Глеб “больше не пел”.

Самойлов-младший воспринял угрозу достаточно серьёзно и обратился в Следственный комитет с просьбой возбудить в отношении его брата уголовное дело о нарушении авторских прав по 146-й статье УК РФ, которая предполагает наказание вплоть до лишения свободы на срок до двух лет» [3].

Это противостояние отразилось и на поклонниках братьев: в обсуждениях в социальных сетях поклонники Вадима яростно сочувствовали защитникам Донбасса, а поклонники Глеба – сторонникам Майдана.

События 2014 года на Украине и то, что за ними последовало, оказали влияние на репутации и других рок-музыкантов. Отношение к происходящему на Украине разделило общество надвое, не остались в стороне и музыканты. Появились «чёрные» и «белые» списки политиков, актёров, музыкантов, которым разрешён или запрещён въезд на территорию того или иного государства. Эти разногласия продолжаются и до сих пор.

В зависимости от того, как в настоящее время влияют взгляды музыкантов на их репутацию, можно выделить *три* основных варианта (заметим, что такое выделение весьма условно).

Вариант первый – влияние на репутацию рок-музыканта оказывает и творчество, и высказывания в прессе относительно украинских событий (Дмитрий Ревякин и «25/17» «Рахунок», Михаил Борзыкин «Ты прости нас, Украина», Андрей Макаревич «Моя страна сошла с ума», Глеб

Самойлов «Живой» и т. д.; с другой стороны – Юлия Чичерина «На передовой» и «Рвать»). Однако владелец и автор портала «Репродуктор» Дмитрий Мех [5], разбирая некоторые из перечисленных выше песен, справедливо отмечает, что в большинстве из них нет положительной оценки ни одной из сторон конфликта, а выражено отношение к ситуации в целом.

Вариант второй – на репутацию рок-музыканта оказывают влияние в первую очередь его высказывания в прессе. Здесь в качестве примера стоит привести Андрея Макаревича и Вадима Самойлова, поскольку именно на их репутацию, на мой взгляд, больше влияние в настоящий момент оказывают именно их политические позиции, высказываемые в интервью или социальных сетях, и некоторые поступки. Хотя и у того, и у другого рок-музыканта есть песни, посвящённые событиям на Украине.

Влияние политической позиции, а не творчества можно увидеть и в отношении репутации Дианы Арбениной (отмена концертов в России в связи с её высказыванием на концерте в Киеве), Олега Скрипки (например, в связи с его высказыванием по поводу гетто для русскоязычного населения Украины), Святослава Вакарчука.

Вариант третий – на репутацию рок-музыканта его отношение к Майдану и последующим событиям не оказывает никакого (или почти никакого) влияния. В частности, фактически никакого влияния на репутацию Бориса Гребенщикова не оказалось его выступление на дне рождения Михаила Саакашвили в 2015 году. Не оказалось влияния на репутации Вячеслава Бутусова и Максима Леонидова их участие в концерте против войны между Россией и Украиной, почти не встречается в прессе негативная оценка позиции Константина Кинчева (он, как и БГ, умудряется выходить без ущерба для репутации из весьма неоднозначных ситуаций). Вряд ли такое положение вещей можно объяснить культовым статусом данных рок-авторов или особенностями их творчества (кто может измерить, насколько Гребенщиков «культовее» Макаревича?). Видимо, этот вопрос заслуживает отдельного, более детального анализа.

Таким образом, в последнее время можно наблюдать усиление влияния на репутацию рок-музыкантов их политических взглядов, высказываний, участия в различных мероприятиях. Иногда влияние таких нетворческих элементов оказывается сильнее собственно творчества. Возможно, это связано с тем, что глобальное информационное пространство позволяет «пустить в народ» любое мнение и любую точку зрения, которые раньше остались бы неизвестными или невысказанными. Высказанную фразу подхватывают многочисленные информационные порталы и блоги, и в результате формируется определённая репутация рок-автора, которая часто даже не подкреплена его творчеством.

Литература

1. Арляпов А. О чём поёт гитара, или Сидячие танцы Гарика Сукачёва [Электронный ресурс] / А. Арляпов // Новости vtomske.ru – главные события Томска: сайт. – Режим доступа: <https://news.vtomske.ru/details/12815->

o-chem-poet-gitara-ili-sidyachie-tancy-garika-sukacheva (дата обращения: 20.08.2018).

2. *Барановская Н. А.* «По дороге в рай...», или Беглые заметки о жизни и творчестве Константина Кинчева [Текст] / Н. А. Барановская // Константин Кинчев. Жизнь и творчество, стихи, документы, публикации. – СПб.: Новый Геликон, РИЦ Ток, 1993. – С. 5-84.

3. *Воронков П.* Брат против брата. В чём причина конфликта между Вадимом и Глебом Самойловыми [Электронный ресурс] / П. Воронков // Газета. Ru – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2017/06/17/a_10725905.shtml (дата обращения: 20.08.2018).

4. *Кудин Н.* Власть [Электронный ресурс] / Н. Кудин // Еженедельник «Дело» (Санкт-Петербург). – 2008. Цит. по: Группа «Алиса» – Пресса: официальный сайт – Режим доступа: <http://www.alisa.net/pressa.php?action=2008&disk=press263> (дата обращения: 20.08.2018).

5. *Мех Д.* Русские рок-музыканты о событиях на Украине [Электронный ресурс] / Д. Мех // Русский рок сегодня – Репродуктор: сайт – Режим доступа: <https://reprodukтор.net/2014/12/video-russkie-rok-muzykanty-o-sobytiyah-na-ukraine/> (дата обращения: 20.08.2018).

6. *Розанов И.* Литературные репутации [Текст] / И. Розанов // Розанов И. Литературные репутации. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 16-29.

7. *Розанов И.* Популярные песни и их авторы [Текст] / И. Розанов // Розанов И. Литературные репутации. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 82-89.

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

9. *Челищева В.* Только пуделя в суде и не хватало [Электронный ресурс] / В. Челищева // Новая газета. – 13 мая 2011. – № 50. – Режим доступа: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2011/05/12/5584-tolko-pudelya-v-sude-i-ne-hvatalo> 5/7 (дата обращения: 27.08.2018).

10. Шевчук о батле с Путиным и войне в Чечне [Видео] // вДудь: интернет-шоу – 7 декабря 2017 – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4> (дата обращения: 10.05.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.29

Л. А. НАУМОВ

Санкт-Петербург

**ПОЭТ И ИДОЛ. МИФОЛОГИЗАЦИЯ И КАНОНИЗАЦИЯ
КАК ПОЗДНИЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ**

Аннотация. В статье рассматриваются precedents, а также тенденции канонизации и мифологизации поэтов русского рока. Анализируются причины и следствия «исторической акселерации» – ускорения темпов формирования литературных reputаций в данной сфере. Вопрос обсуждается на широком спектре примеров, затрагивая большинство аспектов возникновения исторического имиджа как человека, так и эпохи.

Ключевые слова: идолы, мифологизация, канонизация, литературная репутация, рок-музыка, рок-поэзия, русский рок, рок-музыканты.

Сведения об авторе: Наумов Лев Александрович, кандидат филологических наук, писатель.

Контакты: 197136, г. Санкт-Петербург, а/я 20, camellab@mail.ru.

L. A. NAUMOV

Saint-Petersburg

**POET AND IDOL. MYPHOLOGIZATION AND CANONIZATION
AS LATE STAGES OF LITERARY REPUTATION FORMATION**

Abstract. The article deals with wide range of precedents, as well as trends of canonization and mythologization of Russian rock poets. The causes and consequences of the «historical boost» (accelerating the pace of literary reputation formation) are analyzed. The issue is discussed on a spectrum of examples, touching most aspects of the emergence of the historical image for both cases: man and epoch.

Keywords: idols, mythologization, canonization, literary reputation, rock music, rock poetry, Russian rock, rock musicians.

About the author: Naumov Lev Alexandrovich, Candidate of Philology, Writer.

Вопрос соотнесения рок-поэзии с поэзией академической или шире – песенных текстов с литературой – обсуждается давно, жарко и плодотворно [2]. И хотя сейчас он уже не производит впечатления всё ещё открыто-го, дискуссии по упомянутому поводу не утихают, принимая порой форму латентной войны и вовлекая в себя не только исследователей, но даже авторов. Так или иначе, искать творческие основания для подобной диффе-

ренциации, связывать их с формой, категориями «качества» или обуславливающими взаимосвязями лирики с аккомпанементом дело достаточно беспersпективное.

Задачу формирования критериев принадлежности текста к литературе начали активно решать ещё в эпоху Возрождения, и прошедшие с тех пор века позволяют нам с уверенностью говорить о том, что чёткие бесспорные признаки предъявить вряд ли возможно, в то время как современные художественные течения убеждают, что это и не нужно. Однако если есть область достаточно наглядных различий песенной и традиционной поэзии, то она лежит в сфере механики и динамики формирования литературных репутаций [6]. Более того, масштаб этих различий всё увеличивается, а характер неумолимо радикализуется с восьмидесятых годов.

Отметим, что Иван Розанов начинает свою программную статью «Литературные репутации» со следующей декларации причины его научного интереса к заглавному понятию: «Относительность эстетических оценок, непрочность всякого догматизма в этом отношении всё более и более проникает во всеобщее сознание». Иными словами, он подтверждает заявленную проблему, которая, очевидно, стояла век назад (статья написана в 1922 году) далеко не так остро, как в наши дни, однако уже обращала на себя внимание. Розанов предлагает её решение именно посредством теории литературных репутаций, фокусирующейся на «исследовании факторов литературного успеха», а также его классификации и создании соответствующей терминологии. Именно это нас и будет интересовать для случая отечественной рок-поэзии.

В действительности, даже на уровне институций формирования рок-репутация заметно отличается от литературной. Начнём с того, что роль критики, как промежуточного звена между автором и потребителем искусства значительно ниже, а в настоящее время ею можно просто пренебречь. Научный интерес к року всё ещё остаётся маргинальной сферой, вовлекающей относительно узкий круг исследователей. Но куда большее значение имеет то обстоятельство, что востребованность гуманитарных исследований потребителями искусства в традиционной поэзии на порядок выше. Добавим, что рок-сфера характеризуется отсутствием респектабельных и профессиональных премиальных институций, создающих репутации. Даже награды фестивалей Ленинградского Рок-клуба, московской Рок-лаборатории и других официальных организаций восьмидесятых годов при всём их неоспоримом историческом значении не являются здесь контрапунктом. Это были в первую очередь концертные события, тогда как перечни лауреатов и дипломантов оказывались лишь формальностью, а потому порой носили едва ли не случайный характер.

В более поздние времена общепринятой премиальной практикой стало оценивать творчество рокеров не столько с позиций поэтики и художественных достижений, сколько с позиций популярности. Иными словами, крупные премии стали не средством первичного формирования, но инструментом апостериорного учёта рок-репутаций.

Сказанное подводит нас к едва ли не ключевому отлинию, кроющемуся в динамике признания, условно характеризующей литературную и песенную сферы: высоты популярности успешных (а мы рассматриваем именно такие, знаковые репутации) поющих поэтов существенно превосходят достижения традиционных авторов. Более того, несмотря на то, что возникает совершенно разный исторический имидж, как правило, условно эквивалентного уровня признания рокеры добиваются заметно быстрее. Причём это касается как прижизненной, так и посмертной известности.

В то же время следует отметить, что в песенной среде трудно себе представить распространённую литературную биографию: неизвестный автор после ухода в мир иной «открывается» и зарабатывает невообразимую репутацию. Однако это модель судьбы множества литераторов в широком ассортименте от Франца Кафки до Эмили Дикинсон. Но даже внешне немного похожий случай Башлачёва отличается принципиально, ведь ещё при жизни его признание неизменно росло буквально от дня ко дню, пусть и только в доступном узком кругу. Тем не менее, никто не мог бы тогда предположить, каких масштабов оно достигнет после смерти Александра.

В силу особенностей художественного метода, а также высокого градуса экзальтации и специфики аудитории едва ли не высшим качественным этапом формирования рок-репутации становится возникновение вокруг автора культа. В свою очередь это уже трудно представить в современной традиционной литературе. Поэт остаётся поэтом, тогда как рок-поэт может стать идолом.

В этом отношении – впрочем, далеко не только в этом – рокеры по социальной роли и потенциалу влияния оказываются скорее сродни авторам эпохи романтизма, создававшим реальную альтернативную духовную сферу, могущую соперничать даже с религией, чем собственным современникам и непосредственным предшественникам.

Даже если вспомнить о «золотом веке» советской поэзии, то приходится признать: вместимость большого зала Политехнического музея не сопоставима со стадионами, которые стали адекватными площадками для рок-концертов. Известно, как, прервав своё выступление в Рок-клубе, Михаил Борзыкин сошёл со сцены и возглавил шествие публики и коллег на Смольный. Можно ли представить нечто подобное в исполнении традиционного поэта? Добавим, что распространённые в наше время футболки с портретами Вознесенского и Евтушенко появились вовсе не тогда, а значительно позже, равно как и другой «мерч» с изображениями Бродского, Окуджавы, Маяковского, Есенина, Пушкина и Лермонтова. Всё это возникло, когда подобные репутационные проявления были давно и всесторонне освоены рок-культурой.

И в то же время песенная поэзия оставалась и остаётся персоной нон-грата в профессиональном литературном сообществе. Особенно остра ситуация в нашей стране. Несмотря на то, что присуждение Нобелевской премии Бобу Дилану в 2016 году возмутило общественность во всём мире [8], именно в России негодования вплотную подошли к разумному пре-

делу. А уж сугубо национальная ситуация с присуждением премии «Поэт» Юлию Киму годом ранее едва не вышла за него.

Причины упомянутого неприятия или игнорирования понять нетрудно: в статье «Популярные песни и их авторы» [7] Розанов устанавливает два типа «литературного бессмертия»: «книжное» и «фольклорное». Традиционной поэзии более свойственно первое, тогда как рок тяготеет ко второму – более труднодостижимому, но и более «надёжному». Два «бессмертия» естественным образом не благоволят друг другу и даже, если угодно, конкурируют. Интересно отметить, что, несмотря на отсутствие общей семантики, противоборство здесь имеет ту же природу и те же свойства, что и каноническая литературная конфронтация западников и почвенников-традиционалистов.

Добавим, что в последнее время рок-поэзия всерьёз заявила и о бессмертии в «книжной» ипостаси. Это подлило масла в огонь. Скажем, в 2014 году на фоне тотального разговора об упадке интереса к чтению вообще рейтинги продаж поэтических книг по данным многих крупнейших магазинов Москвы возглавил сборник Андрея Лысикова «Стихи» [3]. Автор более известен под сценическим псевдонимом Дельфин. Бродский и Мандельштам сопоставимые показатели продемонстрировать не могли.

С одной стороны, отторжение песенной поэзии профессиональным литературным сообществом создавало и создаёт серьёзную проблему культурного позиционирования, но с другой подобная ситуация, удивительным образом, оказывается более выгодной и «безопасной» для рок-героев. Розанов замечает, что «каждый писатель, признанный “бессмертным”, попадает в привилегированное положение. Слава его растет вплоть до того момента, пока его не “разъяснят”». Очевидно, что разъяснение ретардируется относительно малым филологическим интересом.

Тем не менее, многие рок-поэты давно и надёжно вошли в стадию полноценной культурной канонизации. Всё тот же Розанов в качестве признака этого процесса называет включение текстов в программы образовательных учебных заведений [5]. Это, безусловно, ключевая, хоть и не единственная черта. Так или иначе, стихи Гребенщикова и Башлачёва давно попали в учебники литературы и книги для чтения. Положим, это вряд ли может произойти с Егором Летовым, однако его канонизация также не вызывает сомнений. Эти и многие другие поющие поэты вошли и закрепились в молодёжной программе, которая не контролируется министерством образования. В поколенческий культурный «must...» – «must read», «must listen», «must know»...

Но, возвращаясь к учебникам литературы, следует отметить, что, например, Гончаров, Тургенев, Лев Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин в них отсутствовали едва ли не до последней декады XIX века. Иными словами, упомянутые поющие идолы оказались в школьных книгах куда стремительнее. Впрочем, не только в них.

В своём стихотворении «Юбилейное» Маяковский писал: «Мне бы памятник при жизни полагается по чину...». В этих словах определённо заключена ирония, поскольку далее следует: «Заложил бы динамиту – ну-

ка, дрызнь!» Так или иначе, первый монумент Маяковскому появился через 28 лет после его смерти. И это ещё довольно быстро, ведь, скажем, Пушкин удостоился памятника только спустя 43 года, если не считать неофициальный «дружеский» обелиск *«genio loci»* в Царском селе, а также групповой монумент «Тысячелетие России» в Великом Новгороде, на котором присутствует и его фигура. Последний был установлен через 25 лет после гибели поэта.

В то же время первый памятник Высоцкому открыли спустя лишь 8 лет после его смерти, а Горшенёву – спустя 16 месяцев. Вскоре уход лидера «Короля и шута» катализировал создание и установку в Самаре общего монумента «русским рок-музыкантам» (заметим, как это странно рифмуется с памятником «Тысячелетие России»). И подобная «историческая акселерация», подпитываемая недоступным для традиционной литературы в силу упадка её общественной роли энтузиазмом поклонников, носит широкий характер. Сейчас по стране уже несколько памятников Горшенёву.

Созданный в 2002 году и установленный в 2009-м в Санкт-Петербурге монумент Цою имеет довольно сложную судьбу. Ныне он располагается в Окӯловке. Это наиболее известный памятник Виктору, но есть и другие: на месте гибели в Латвии (год открытия 2002-й), в Барнауле (2010 год) и в Караганде (2017 год). Более того, в настоящее время несколько скульпторов пытаются согласовать и установить новые его изваяния.

Похожая история с Башлачёвым. Памятника у него пока нет, хотя желающих скульпторов хватает. Однако на данный момент в его родном Череповце имеется целых три мемориальных доски поэту, что для города, в котором всего два монумента Ленину, безусловно – выдающийся результат.

Упомянутая «историческая акселерация» создаёт неожиданные этические проблемы: монументы появляются не при внуках и правнуках, но при братьях, сёстрах и даже родителях. Вдумайтесь: ситуация, когда матери увековеченного в бронзе или камне человека придётся идти мимо изваяния за хлебом или на работу, чрезвычайно деликатная. Автор этих строк непонаслышке знает безнравственные случаи, связанные с двумя проектами памятников Башлачёву, в которые, к несчастью, вовлекали его младшую сестру и родителей.

Не так давно издательство «Молодая гвардия» выпустило книгу о Викторе Цое в академической и даже исторической серии «Жизнь замечательных людей» [1]. Пусть книга входит в так называемую «малую» подсерию, как прецедент она, оказавшаяся в одной подборке с биографиями Малевича, Пруста и Наполеона, имеет большее значение.

Позиционирование новых героев относительно старых – важная часть канонизации. Скажем, в стихотворении «Пролог» Игорь Северянин говорил, что «для нас Державиным стал Пушкин». Однако поскольку история отечественной рок-поэзии чрезвычайно коротка, и в ней нет далёкого прошлого, здесь проступает очевидная преемственность, восходящая к традиционной литературе. Так Гребенщикова, играющего или игравшего, по мнению широкого круга поклонников рока, центральную роль в пан-

теоне, сопоставляли с Пушкиным, Толстым и даже богом (последнее сравнение вложено в уста главного героя фильма «Асса»). Башлачёву ещё при жизни указывали на очевидные коннотации с Лермонтовым [4], которые становятся ещё чётче при ретроспективном рассмотрении биографии. Александру даже предлагали взять фамилию Михаила в качестве псевдонима. Идея совершенно безумная, но чрезвычайно показательная. На поздних этапах простирали судьбоносные параллели с его тёзкой Блоком.

Рок-герои давно стали персонажами анекдотов. Как правило, последние пока заметно менее талантливы, чем народные и авторские побасенки про классиков русской литературы, однако преследуют, а точнее достигают той же цели: фамильяризации отношений, снятия персонажей с пьедестала. Из этого разумно заключить, что и те, и другие на пьедесталах находятся.

Мифология «золотого века» русского рока, которая стремительно набирает обороты, представляет сейчас собой довольно обширный корпус историй о неком благословенном времени. О людях-героях, людях-богатырях, творчески могучих и смелых, не таких как «нынешнее племя». Удивительнее всего, что эту интерпретацию подхватывают самые разные возрастные группы, от мала до велика. С этим связан и шквал кинематографических проектов: например, три фильма о Цое. В данном случае параллели с классиками провести становится затруднительно, поскольку первая картина, скажем, о Пушкине была снята только в 1910 году по объективным причинам, восходящим к истории технического прогресса.

Так или иначе, мы наблюдаем сейчас удивительный феномен. Торопливым вымыслом и мифами порастает настолько недалёкое прошлое, что для некоторых поклонников оно является годами детства, а то и молодости. Этот захватывающий процесс зачастую порождает резко негативные явления, тая в себе опасности быстрого движения по сравнению с размежеванным и осторожным. Помимо всего прочего, он уводит от исторической достоверности, справедливости и может завести далеко. Нетрудно предположить, какой идиллией имеют шансы рисоваться позднесоветские годы тем, кто родился в 2010-е и рождается позже. Многие негативные явления в мифологии не включаются. «Миф о КГБ» чаще играет роль не устрашающего, а украшающего элемента, придающего происходящему необходимый героический пафос и романтику риска. Позитивные же явления по законам мифотворчества многократно усиливаются, а чаще додумываются. Подобный взгляд оказывается всё более привлекательным, поскольку возвращает людям мечту об условной «великой эпохе» за плечами, дарит шанс считать себя потомками титанов, а кому-то – надежду соответствовать в будущем. Очевидно, сказанное актуальнее всего для молодых людей, но они же в данном случае и являются основной аудиторией.

Потому не так уж и важно, что стандартный словарь программы Microsoft Word всё ещё не «знает» фамилии «Цой», «Башлачёв» и «Летов». Ведь он и фамилии «Языков» не знает. Для него это всего лишь имя существительное во множественном числе и родительном падеже.

Литература

1. *Калгин В.* Виктор Цой. [Текст] / В. Калгин. – М.: Молодая гвардия, 2015.
2. *Кормильцев И.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: ТвГУ, 1998. – С. 5-33.
3. *Лысиков А.* Стихи [Текст] / А. Лысиков. – М.: Livebook, 2014.
4. *Наумов Л.* Александр Башлачёв – человек поющий. Стихи. Биография. Материалы. Интервью [Текст] / Л. Наумов. – СПб.: Амфора, 2010, 2013. М.: Выгород, 2017.
5. *Розанов И.* Канонизация классиков [Текст] / И. Розанов // Розанов И. Литературные репутации. – М.: Советский писатель. 1990. – С. 89-110.
6. *Розанов И.* Литературные репутации [Текст] / И. Розанов // Розанов И. Литературные репутации. – М.: Советский писатель. 1990. – С. 16-29.
7. *Розанов И.* Популярные песни и их авторы [Текст] / И. Розанов // Розанов И. Литературные репутации. – М.: Советский писатель. 1990. – С. 82-89.
8. *Brown N.* The Case Against Bob Dylan's Nobel Prize Win [Текст] / N. Brown // Men's Journal. – 2016.

УДК 821.161.1-192(Башлачев А. Н.):785

ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.29

В. А. ГАВРИКОВ

Брянск

РАННИЙ БАШЛАЧЁВ – ПОЗДНИЙ БАШЛАЧЁВ: ЗАИМСТВОВАНИЕ МОТИВНО-СЮЖЕТНЫХ МАТРИЦ И АВТОЦИТАЦИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются заимствованные мотивные комплексы и сюжеты в рамках стихового и песенного творчества Башлачёва. Указывается, что поэт в ранних стихах дал ряд сюжетов-прообразов для будущих песен. Речь также идёт об автоцитации в творчестве Башлачёва. В статье ставится вопрос о единстве поэтики Башлачёва на разных её уровнях.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, автоцитация, интертексты, лирические сюжеты, литературные мотивы, рок-музыка.

Сведения об авторе: Гавриков Виталий Александрович, доктор филологических наук, профессор кафедры государственного, муниципального управления и управления персоналом Брянского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Контакты: 241050, г. Брянск, ул. Горького, 18, yarosvett@mail.ru.

V. A. GAVRIKOV

Bryansk

EARLY BASHLACHEV – LATE BASHLACHEV: BORROWING OF MOTIVE-PLOT MATRIX AND AUTOCITATION

Abstract. The article is devoted to borrowed motif complexes and scenes in verses and songs by Bashlachev. This poet borrows from his earliest images the themes, themes, and plots that appear in later songs. In addition, the author of the article studies autocitation in the work of Bashlachev, raises the question of the unity of the poetics of Bashlachev at its different levels.

Keywords: Russian rock, rock poetry, autocitation, intertexts, lyrical scenes, literary motifs, rock music.

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

Есть поэты, которые вращаются в кругу одних тем, сюжетов, мотивов, заходя на каждый новый виток в ином качестве творческого мастерства и с

иным багажом жизненного опыта. Таким «спиральным» поэтом был, например, Михаил Лермонтов, что уже неоднократно отмечалось исследователями. Таким же поэтом был и Башлачёв, по крайней мере, ряд его поздних песен обнаруживает поразительные переклички с самыми ранними (из сохранившихся) произведениями.

Известно, что Башлачёв, подобно Тютчеву, вообще достаточно легко-мысленно относился к сочинённому и записанному. Известны случаи, когда он уничтожал свои записи, как магнитофонные, так и бумажные. Об этом есть свидетельства в биографическом разделе книги Льва Наумова «Александр Башлачёв: человек поющий» [7], в ряде других источников. Причём потеряны не только ранние вещи, но и некоторые поздние, например, легендарная песня «Архипелаг гуляк», от которой, вероятно, сохранилась только пара строк. Поэтому в случае с Башлачёвым мы имеем дело лишь с некоторыми фрагментами мозаики, сложить которую вряд ли кому-то удастся. Но даже и те открывшиеся мне участки, о которых пойдёт речь в настоящей статье, показывают Башлачёва с интересной стороны, которая, смею предположить, ещё не освоена исследователями.

Если же коснуться традиции изучения данного вопроса, то, пожалуй, единственной статьёй, затрагивающей рассматриваемую здесь тему, является труд О. А. Горбачёва двадцатилетней давности, да и то эта работа посвящена достаточно узкому вопросу — механизмам автоцитирования в «Триптихе» [4]. В моей кандидатской диссертации [2] (и в одноимённой монографии) тоже есть фрагменты, посвящённые автоцитации у Башлачёва. И для того, чтобы картина заимствований была полной, необходимо хотя бы бегло коснуться данных точечных соответствий, то есть самоцитирования.

Уже первый из сохранившихся текстов «Разлюли-малина» (или второй, если учесть четверостишие «Налётчик был бывалый ас...») содержит фрагмент «дым коромыслом»: так впоследствии будет называться одна из песен Башлачёва. На это первым обратил внимание А. С. Иванов [5, с. 57].

Интересный пример находим в тексте «Ария Пушкина»: здесь Башлачёв с соавтором Нохриным цитируют классика («В каком-то возвышающем обмане»), а потом эту же цитату Башлачёв ввернёт в песню «Трагикомический роман»: «Тьмы низких истин, как всегда, дороже / Нас возвышающий роман».

В стихотворении «Ничего не случилось» есть строка: «И в квадрате окна ночь сменяется ночью», которая потом, возможно, отозвалась в песне «От винта!»: «Рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна».

Фраза «Ночь вливала синие чернила» («Светилась лампочка. И капала вода...», 1981) потом вернётся в несколько ином облике: «Ох, бессонная ночь, / наливай чернила...» («Зимняя сказка»).

Что же касается внутрипесенных башлачёвских автоцитат, то О. А. Горбачёв отмечает, что фраза «и идут на круги» из «Триптиха» отсылает к тексту «На жизнь поэтов»: «Короткую жизнь. Семь кругов беспокойного лада / Поэты идут. И уходят от нас на восьмой».

Появляется в «Триптихе» и автоцитата из песни «Прямая дорога»: «Если чешутся руки – что ж, пугай ворон, дави клаксон. / А ежели спеть – так это лучше сделать хором...». Это применительно к строке «я, конечно, спою, но хотелось бы хором».

Также Горбачёв указывает на автоцитату из песни «Имя Имён»: «И во Имя Имён пусть живых не оставят живые» [4, с. 73–77]. Ещё в «Триптихе» есть и цитата из песни «Тесто», О. А. Горбачёвым не отмеченная: «Так слови это Слово» (исходная строка: «Тут дело не ново – словить это Слово»). Кстати, есть и третий случай употребления этого образа: «Ведь в начале словили слово» («И тебе здесь хватало времени...»).

В нижеследующей таблице представлено ещё несколько ярких примеров автоцитации в творчестве Башлачёва:

Дышу и душу не душу «Случай в Сибири»	Имеющий душу да дышит «Когда мы вдвоём»
Храни нас, Господи, покуда не грянул Гром «Вечный пост»	Да пока не грянул Гром – отпуши «Когда мы вместе»
Дни, как семечки, валятся вкривь да врость «Ржавая вода»	вкривь да врость обретается верная стёжка-дорожка «Имя Имён»
Но я с малых лет не умею стоять в строю «Чёрные дыры»	ведь сам я не в строю «Случай в Сибири»
Муку через муку поэты рифмуют «Верка, Надька, Любка»	Мукою, да не мукою все приметы засы- пает «Сядем рядом»)
И кто сосчитал, сколько монет брошено мимо протянутых шляп «Минута молчания»	Вы кидали медную полушку мимо нашей шляпы терновой «Некому берёзу заломати»
И Бог верит только в него «К К...» / «Он рождён, чтобы выжить, в провинции»	Сам Господь верит только в него «Имя Имён»
И идут на круги «Слыша В.С. Высоцкого»	Дай Бог им пройти / семь кругов... «На жизнь поэтов»

Также отмечу, что фраза «всё будет хорошо» появляется в «Песенке на лесенке» и в композиции «Всё будет хорошо». А Л. Наумов справедливо говорит об интертекстуальной сцепке относительно поздних стихотворений «К К...» («Он рождён, чтобы выжить, в провинции», 1985) и «И тебе здесь хватало времени...» (1985): «Хоть люби его, хоть руби» – «Хоть люби тебя, хоть руби» [7, с. 127].

Иногда автоцитация может быть более завуалированной. Вот три фрагмента из песни «Вишня»: «назовём надеждой», «верят даже звери», «назовёшь любовью». В одном из последних текстов поэт возвращается к важнейшим для него мотивам: Вере, Надежде, Любви (вспомним песню «Верка, Надька, Любка»).

Итак, Башлачёв поистине «идёт на круги», но возвращается к старому материалу на новом витке. Однако основной корпус цитат у Башлачёва всё же заимствованный, причём преимущественно из классики, о чём я подробно говорю в последней главе моей монографии о Башлачёве 2019 года [1]. Не знак ли это постмодернистской эстетики? В любом случае влияние прецедентного текста на поэтику Башлачёва настолько сильно, что он постоянно цитирует, причём, даже когда обретён собственный неповторимый голос, этот процесс не останавливается; правда, цитация становится автоцитацией: чужих заимствований у позднего Башлачёва мало. То есть позднее самоцитирование – как бы замена «чужому цитированию»,циальному первым творческим этапам. Плюс к этому в поздних текстах Башлачёв активно обращается к фразеологии, так что и она как будто занимает место литературных цитат.

К особой цитации при желании можно отнести и то, что поздний «корнесподный» Башлачёв постоянно возвращается к одним и тем же звукокомплексам – часто через паронимическую аттракцию. Этому паронимическому, ложноэтиологическому «автоцитированию» во многом посвящена моя кандидатская диссертация.

Теперь же коснёмся, на мой взгляд, самого интересного: заимствования мотивно-сюжетных матриц. Я разберу это явление башлачёвской поэтики на материале нескольких сцепок-сингтагм, где первым членом дихотомии будет ранее стихотворение, а вторым – песня. Но перед тем как перейти к материалу, отмечу, что в литературе уже подробно и разнообразно разобран феномен так называемых «бродячих сюжетов» (см., например [6]). Однако этой теории я касаться не стану, потому что она, вероятно, мало что прояснит в вопросе самозаимствований сюжетных матриц. Правда, и Башлачёву (несмотря на то, что перед нами всё-таки лирика) были не чужды заимствования из предшествующей традиции (или совпадения) сюжетно-мотивных матриц. Например, в своё время меня поразило матричное единство башлачёвской песни «Мельница» и диптиха «Очи чёрные» Высоцкого. Притом, что оба текста решены во многом неоднинаково, они на глубинном уровне обнаруживают поразительные связи, вплоть до деталей: будто бы описано одно и то же место, только разными людьми. Сопоставлению двух текстов посвящена моя статья 2014 года [3]. Однако перейдём к мотивно-сюжетным самозаимствованиям.

«Давно погашены огни...» (1979) – «Музыкант» (1984). Оба текста объединены общей идеей: это одиночество музыканта, не понятого сытотяжёлой («Музыкант») или случайной («Давно погашены огни...») публикой.

Более поздний текст узнаётся в своём претексте почти дословно: «Давно погашены огни, / Но в зале старом / Тот музыкант не положил гитару...». В песне «Музыкант» есть тот же старый зал (ресторана), та же гитара (видимо: электрогитара, раз в тексте появляются шнурь), тот же «криптуал» гашения огней (только там – выключение света).

Оба текста имеют двухчастную композицию: мир равнодушных *us* вселенная искусства. В раннем тексте перед нами движение внутрь себя,

«сквозь свою пустыню», в которой герой «услышал, как к шагам <...> вдруг примешался одинокий блюз». Музыкант из песни 1984 года тоже попадает во внутреннее пространство: «безумный оркестр собирался в его голове». И в обоих произведениях – в общем-то вполне романтически решённое двоемирье: невзрачный мирок (старый зал, ресторан) противопоставлен чуду искусства, рождающегося внутри героя. То есть антитеза «внутреннее из внешнее» дана как противопоставление богатств души и пошлости обыденного существования.

Кроме того, важной сцепкой в структуре обоих текстов является мотив одиночества: в стихотворении «трое зрителей случайных» покидают музыканта, который, несмотря на это, продолжает свой «одинокий блюз» (обратим внимание на определение). В песне герой одинок не только в зале, но и в семье: ночью он равнодушно отворачивается спиной к «бесполезной жене», ждёт с нетерпением, когда уедут его дети.

К слову, коллизия раннего текста весьма напоминает сюжет А. К. Толстого: в его былине «Слепой» гусляр играет будто бы для князя и его дружины, не заметив, что те давно покинули его. Но отсутствие зрителей, как и у Башлачёва, не так важно: главное, что искусство излилось в этот мир, что музыкант породил эту гармонию, которая озаряет всё вокруг, независимо от того, много ли людей внимает ей или только один, сам музыкант.

«Ах, до чего ж весёленькая дата!...» (1980) – «Новый год» (1983). Эти два текста не обнаруживают такой общий матричный прообраз, но имеют всё же примечательные точки пересечения. Во-первых, речь идёт о празднике, правда, если в более позднем тексте дата действительно связана с весельем, то в претексте она «весёленькая», как говорится, в кавычках. Правда, элегичности не лишён и текст 1983 года: «Сидя на крыше, скорбно глотает / Водку и слёзы мой маленький чёрт». Во-вторых, обратим внимание и на местоимение «мой», эта притяжательность дополнительно связывает произведения. Сравним: «...Мой добрый Ангел. Словно виноватый / Смузённо ковыряется в носу. / Налью ему. Что на него сердиться». Не составляет труда увидеть, что в песне «Новый год» этот Ангел трансформируется в чёрта, который тоже связан с употреблением алкоголя. К слову, в том же раннем тексте есть образ вытекающего из раны киселя – вместо крови. Почти тот же образ встречается в песне «Мы льём свое больное семя...»: «Но вместо крови льётся пиво / И только пачкает паркет».

Что же это за «весёленькая дата»? Уж вряд ли – Новый год, скорее – по описанию «бессмысленной и беспощадной» советской действительности – можно заключить, что речь идёт о Дне Седьмого ноября. Именно этой дате посвящена следующая синтагма.

«Оковы тяжкие упали...» (1981) – «Петербургская свадьба» (1985). Представление о России как о корабле – сквозная тема у Башлачёва, она обыграна в «Зимней сказке»: вспомним «корабли деревень», что «плывут до утра»; а потом и в «Петербургской свадьбе»: «Усатое “ура” чужой, недоброй воли / Вертело бот Петра в штурвальном колесе».

А вот претекст: «И новый царь к кормилу встал» (очевидно, речь идёт о Ленине и об Октябрьской революции, отсюда – образ: «Октябрьский ветер»). Этот ветер из текста «Оковы тяжкие упали» потом, вероятно, отзовётся в «Петербургской свадьбе» образом: «Искали ветер Невского да в Елисейском поле». Можно предположить, что образ ветра, а также «метели новой» есть аллюзия на блоковскую поэму «Двенадцать». На блоковский след наводит и восклицание из раннего текста: «Россия, бедная Россия!» (на память сразу приходит хрестоматийное стихотворение Блока «Россия», только там она нищая, а не бедная).

Есть немало и менее очевидных перекличек: «выли поезда» – железнодорожные пути «разошлись крестом»; «он не в короне» – «не могут меж собой корону поделить», «водку пьём» – дождь льёт «осенний самогон». Но главное, что и тот, и другой текст – попытка осмыслить Октябрьскую революцию, описание самого процесса этого тектонического сдвига в истории России. А вот текст «Ах, до чего ж весёленькая дата!..» – это уже попытка показать не саму историческую бурю, а её последствия.

Есть и ещё одно любопытное наблюдение. Рассматриваемая здесь синтагма, узловым моментом которой является метафора «Россия-корабль в исторической буре», стыкуется с «водно-временной» песней «Ржавая вода»: «Чёрными датами / а ну, ещё плесни на крышу раскалённую!». Уж не эти ли советские праздники-даты поэт называет чёрными и представляет в виде текучих субстанций?

«Окоп» (1981) – «Мельница» (1985). Два текста обнаруживают ряд связей, в первую очередь мне интересны сюжетные переклички. В стихотворении лирический субъект ночью роет окоп, прорытаясь через «тела давно забытых мертвцев». То есть занимается бесполезным ночным делом, приносящим страдания. Утром («рассвет лепил бездарнейшую пlesenь») выясняется, что врага, которого ожидал герой, нет. То есть утро рассеяло демоническое наваждение. Герой бросает окоп, патроны, ломает ружьё: избавляется от военных и – в контексте – ночных примет. В последней строке появляется «слепое солнце завтрашнего дня». То есть перед нами временная линия: ночь – утро – день.

То же самое хронологическое построение и в «Мельнице». Показательно то, что среди всех песен Башлачёва эта – единственная, где после ночи и утра наступает день («к полудню срежу»). Все остальные песни, как показал анализ (см. мою кандидатскую диссертацию, в частности, схемы-приложения), заканчиваются утром. Это говорит о многом.

Далее. Обратим внимание на действующих лиц. Фраза из раннего текста: мертвцы «мне зубы скалили в лицо» может быть прочитана и в том смысле, что скелеты-мумии не до конца мертвы, то есть являются актантами, действуют. При таком прочтении эти инфернальные мертвцы как будто соотносятся с нечистью, обитающей в Мельнице. А там среди подобных пейоративных героев – дезертиры. В тексте «Окоп» есть строка: «С плеч сорвал погоны» (ср. в «Мельнице»: «Погоны спороты»).

Интересен и завершающий момент двух произведений. В первом лирический субъект «побрёл домой», но «не нашёл оконца, / Где хоть немногого ждали бы меня», то есть жильё исчезает. Такое исчезновение есть и в конце песни: герой очнулся на пепелище, Мельница сгорела.

В общем, эстетика ночного кошмара, в котором присутствуют нечисть / мертвецы, с последующим утренним возвращением к реальности и осознанием собственной бездомности, связывает оба текста. Поэтому я предполагаю, что именно «Окоп» стал претекстом «Мельницы».

«Чужой костюм широким был в плечах...» (1982) – «Егоркина былина» (1985). «Чужой костюм широким был в плечах, / Но я его по глупости примерил» – точный сюжетный ход из «Егоркиной былины», где Егор Ермолович так же по глупости примеряет «дорогой мундир». Третья и четвертая строки стихотворения («И столько сам себе наобещал, / Что сам себе действительно поверил») как будто тоже отзываются в «былине»: здесь некий голос (может быть, и внутренний голос Егора) предлагает ему одежду не со своего плеча: «дорогой мундир, / генеральский чин, ватой стёганый». Действительно, много обещает эта перемена!

Оба текста не могут не извлечь из культурной памяти пушкинскую «Капитанскую дочку» с её противобунтарским пафосом, который, конечно, и Башлачёву не чужд, особенно в «былине». Только у классика Пугачёву тулупчик мал, а здесь, наоборот. Как будто Пугачёв (а в его лице – вся стихия разнужданного русского бунта) возвращает костюм-мундир-тулуп, принося новые катаклизмы.

Связывает оба башлачёвских текста и мотив безденежья: «мне нечем заплатить по векселям», «осталась только мелочь для проезда» – «эх, Егор, невелик ты грош / не впервой ломать». Или этот мотив можно назвать «мотивом мнимого благополучия». В раннем тексте чужой костюм наделен карманами, где как будто прячутся «тяжёлые монеты», но всё это – обман. Столь же иллюзорны «генеральский чин», «честная звёздочка», «медали», «кокарда», которые получает Егор.

Причём если обратиться к фонограмме (Новосибирск, 21 декабря 1985 года), можно заметить, что Башлачёв описывает новую одежду Егора, заканчивая каждое из описаний своеобразным затуханием: «с медаляааа», «с кокарда. да..да..да...». Посредством точек я изобразил паузу между слогами. Как видим из этой произвольной «диаграммы», в слове «кокардою» реализовано звуковое «затухание» – паузы между словами растут, а громкость произносимого падает. Такая звуковая игра не случайна: приёмом «затухания» поэт создаёт у слушателя впечатление иллюзорности «дорогого мундира с медалями» и «дорогого картуза с кокардою»: блага, полученные от тёмной силы, не могут быть прочными и вечными...

«Поэтам» («Светилась лампочка и капала вода...», 1981) – «На жизнь поэтов» (1986). Цитируя себя, Башлачёв может работать не с самим текстом, а с паратекстами. Так, позднее посвящение к песне «На жизнь поэтов» («всем мои знакомым и не знакомым до сих пор живым поэтам»), оказывается, в первый раз возникло как второе название текста «Светилась

лампочка и капала вода» – «Поэтам». Тексты не содержат того, что условно можно назвать «лирическим сюжетом», то есть событийной канвы: это чистая рефлексия, на первом плане здесь не нарративная, а перформативная функция. И всё же глубокое погружение в поэтическую тематику в первый раз состоялось у Башлачёва, вероятно, именно в 1981 году.

Два текста связаны общностью тематического каркаса, который можно описать в нескольких формулах-сентенциях: поэт – существо слабое и болезненное; обыденность поэту скучна, он жаждет высоких откровений; поэт за своё ремесло должен быть распят («поэты, сколотите себе крест» – «да не жалко распять...»)... Только лейтмотив раннего текста – скуча и всё съедающая пошлость (стиль довольно сниженный), а позднего – высокая трагедия Избранного (стиль высокий).

Итак, в этой статье я разобрал ещё один фактор, свидетельствующий о единстве и целостности башлачёвской поэтики. Те мотивно-сюжетные сцепки, которые я показал здесь, – лишь часть некоей глобальной картины самовлияний, которая ещё ждёт своего системного исследователя. В любом случае уже сейчас можно утверждать, что поэтическая вселенная Башлачёва стянута множеством различных нитей, пролегающих на разных уровнях поэтики (от фоники до сюжетики).

Литература

1. Гавриков В. А. В поэтической вселенной Александра Башлачёва: монография [Текст] / В. А. Гавриков. – Москва; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2019. – 260 с.
2. Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве А. Башлачёва [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Гавриков В. А. – Брянск, 2007. – 292 с.
3. Гавриков В. А. Сюжетно-мотивное единство цикла «Очи чёрные» Высоцкого и песни «Мельница» Башлачёва [Текст] / В. А. Гавриков // В поисках Высоцкого. – Пятигорск: Апрель, 2014. – № 15. – С. 19–25.
4. Горбачёв О. А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А. Башлачёва [Текст] / О. А. Горбачёв // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 73–77.
5. Иванов А. С. Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / А. С. Иванов. – М., 2011. – 211 с.
6. Кихней Л. Г. К типологии бродячих сюжетов: мотив змееборчества в русском и якутском героическом эпосе [Текст] / Л. Г. Кихней // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2013. – Выпуск 6. – С. 27–31.
7. Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий [Текст] / Л. Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Выргород, 2017. – 608 с.

УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

К. Ю. ПАУЭР

Москва

РОК-РЕПУТАЦИЯ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

Аннотация. В статье исследуется рок-репутация Янки Дягилевой: сопоставляется рецепция творчества рок-поэта при жизни и посмертно. Анализ рок-репутации Я. Дягилевой основан на изучении исследований литературоведов, рецензий критиков, воспоминаний коллег и современников рок-поэта. В статье приводятся результаты контент-анализа социальных сетей и анализа лексем, на основе которого составлена классификация слов и словоформ, связанных с личностью, жизнью и творчеством Я. Дягилевой.

Ключевые слова: русский рок, литературная репутация, рок-поэзия, рок-музыка.

Сведения об авторе: Пауэр Кристина Юрьевна, кандидат филологических наук.

Контакты: 105215, г. Москва, 11-я Парковая ул. 44 к. 3, kristina.power@yandex.ru.

K. Y. PAUER

Moscow

ROCK-REPUTATION OF YANKA DYAGILEVA

Abstract. The article explores the rock-reputation of Yanka Dyagileva: the repetition of the rock poet's creativity during life and posthumously is compared. The analysis of the rock reputation of Y. Dyagileva is based on the study of studies by literary critics, reviews by critics, memories of colleagues and contemporaries of the rock poet. The article presents the results of the content analysis of social networks and the analysis of lexemes, on the basis of which a classification of words and word forms related to the personality, life and work of Y. Dyagileva is compiled.

Keywords: Russian rock, literary reputation, rock poetry, rock music.

About the author Pauer Kristina Yurevna, Candidate of Philology.

Введение. «Княжна русского рока, поэт нищих гурманов, гордых бес-сребреников и бродячих музыкантов, она оставила нам в наследство не- сколько потрясающих песен, глубоко уходящих корнями в русскую народную традицию» [40, с. 134-136] – так определяет место Янки Дягилевой в иерархии представителей русского рока Светлана Кошкова.

Яна Станиславовна Дягилева (Янка) – ярчайшая представительница русского рока конца 80-х годов XX века. Период её творческой активности крайне короткий – три года (1988-й, 1989-й, 1990-й) [40, с. 281].

Стоит отметить, что Янка Дягилева практически никогда не давала интервью, так как предпочитала честность. По её мнению, ответы на все интересующие журналистов и зрителей вопросы можно найти в её песнях: «...Я вообще не понимаю, как можно брать-давать какие-то интервью. <...> скажу одно, а через десять минут – другое. <...> Я настоящая, только когда одна совсем или когда со сцены песни пою...» [40, с. 12].

Таким образом, Янка самостоятельно оказала влияние на формирование собственной репутации.

Творчество Янки Дягилевой в оценках критиков и современников при жизни и посмертно. Диахронический анализ оценок творчества Янки Дягилевой позволяет выявить, что наиболее высокий интерес Дягилева вызывала при жизни в период её творческой активности (1988-1991 гг.). При этом обнаруживаем, что её деятельность как тогда, так и сейчас заслуживает положительную оценку. Кроме того, в период творческой активности выявляется нейтральная оценка, имеющая информационный характер. Количество отрицательных отзывов и рецензий на деятельность Дягилевой крайне низко как при жизни, так и посмертно.

Традиционно год смерти известного человека отличается большим количеством некрологов. Известно, что для этого жанра характерна положительная оценка личности. Парадоксально, что при жизни интерес к личности Янки был более высок, чем в год её смерти.

Спустя три года после смерти Янки выходит сборник стихотворений «Русское поле экспериментов: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов» [19], а спустя 10 лет – сборник материалов «Янка» [40], что обусловливает всплеск интереса к творчеству Янки в 1994, 2001 и 2002 годах.

Стоит отметить, что, начиная с 1999 года возрастает научный интерес к рок-поэзии Янки Дягилевой. Однако последнее десятилетие не отличается изобилием оценок и мнений современников, публицистов, критиков и коллег о творчестве Янки.

Прижизненная известность

Начало активной творческой деятельности. Раннее из сохранившихся стихотворений Дягилевой относится к 1985 году [19, с. 165]. Однако известность Янке принесли более поздние песни.

Известно, что Егор Летов оказал сильное влияние на творчество Янки Дягилевой. Так, весной 1987 года происходит знакомство Летова и Дягилевой [27]. В эти годы совместно с Летовым она выступает для небольшой публики: принимает участие в квартирниках и «тусовках». Тогда же она обнаруживает, что её песни «действительно находят живой отклик у слушателей, нравятся людям» [27]. В этот период Летов убеждает Янку, что её творчество достойно более широкой публики [27]. Таким образом, он выводит её на сцену совместно со своим проектом «Великие октября».

Современники о выступлениях Янки и «Великих октябрей». Концертную деятельность Янка начала с сибирской панк-группой «Великие октябрьи» в 1988 году. Дягилеву называли вождём «Великих октябрей» [40, с. 42], так как её роль в коллективе была велика: она являлась не только вокалисткой и ритм-гитаристкой, но и автором всех песен. Уже в начале творческой деятельности группа обрела признание. Выступления «Великих октябрей» на рок-концертах оцениваются как одни из сильнейших [40, с. 87], заслуживших «бешеную овацию» [40, с. 86], так как они отличались особенной энергией, драйвом, стремительностью, что создавало впечатление чего-то, похожего на шок [40, с. 86]. Кроме того, современники отмечают «электросейшеновую концепцию» Янки: «вокал – резкая балладно-кантовая лирика», распевные мелодии «на яростную панк-основу» [40, с. 28]. Таким образом, сценический дебют Янки совместно с проектом Егора Летова оказывается весьма успешным.

Примечательна репутация Янки Дягилевой в оценках представителей западной культуры. Так, Тоби Холдворт из Лондонской компании «Синсер менеджмент» отмечает «грязный саунд» [40, с. 85] Янки и «Великих октябрей»: «Это большое искусство. Грязь со вкусом – это круто!» [40, с. 85]. Таким образом, первый сценический опыт Дягилевой с панк-группой оценивается как искусство.

Сценический образ. Образ рок-исполнителя в восприятии реципиентом складывается из нескольких аспектов: музыкальной и текстовой составляющих и перформанса. Поэтому конвенциональное мнение учёных заключается в том, что рок-поэзия представляет собой синтез слова, музыки и сценического представления [23].

Рассмотрим сценическое поведение Янки. Так, Е. Пригорина утверждает, что Дягилева «покорила <...> спокойствием и естественностью <...>. Решительная и смущённая одновременно, <...> впадала постепенно в некий “медитативный транс”» [40, с. 32]. Стоит отметить, что Янка часто исполняла песни с закрытыми глазами, что, вероятно, указывает на искренность. Гитарный аккомпанемент отличался ярким и импульсивным боем, что свидетельствует об эмоциональной составляющей исполнения.

Восприятие публикой. Реципиент воспринимает личность рок-исполнителя, поэтическую и инструментальную составляющие, а также поведение на сцене как единое синтетическое целое, определяющее как общее впечатление, так и репутацию исполнителя.

Так, Е. Пригорина в своей статье «По мотивам альбома “Деклассированным элементам”». Пять восторгов о Янке» [40, с. 32–35] характеризует Янку, как личность, имевшую «притягательную энергию» [40, с. 33] и излучавшую потоки «живительной и драматичной женственности...» [40, с. 33], отмечая: «неожиданным получилось завершение» [40, с. 33], «забалдевший народ был тронут и окончательно покорен» [40, с. 33]. Журналист наиболее чётко и лаконично отражает практически безупречную репутацию Янки Дягилевой отмечая, что она «удивила» [40, с. 33], «поко-

рила» [40, с. 32], «восхитила» [40, с. 33] и «потрясла <...> истинной трагичностью творчества» [40, с. 35]. Е. Пригорина считает, что реципиент, слушая «монолог-исповедь» [40, с. 33] Янки, становится «вовлечённым в воображаемое пространство» [40, с. 35], а «напряжение и боль прорываются сквозь сдержанность, почти строгость исполнения, покой – лишь тогда, когда сдержать их уже действительно невозможно» [40, с. 35].

Таким образом, энергия Янки покоряет зрителей, вовлекая их в воображаемое пространство. Такие глаголы, как «удивила» [40, с. 33], «покорила» [40, с. 32], «восхитила» [40, с. 33] и «потрясла» [40, с. 35] определяют репутацию Дягилевой как безупречную.

Сравнение с западными исполнителями. Янку сравнивают с западными певицами, находя визуальное сходство с Дженис Джоплин [40, с. 35] и Патти Смит [40, с. 76]. Как отмечает О. Гальченко: «Растерянные столичные критики судорожно пытались отыскать какой-то аналог в западной рок-классике: Джоан Баэз, Патти Смит, Дженис Джоплин – нет, всё не то, даже самое приблизительно верное определение, по меньшей мере, абсурдно – всё равно что: “Цветаева – это женский вариант Хлебникова”» [40, с. 204]. Нельзя не согласиться с мнением О. Гальченко, так как Янка – явление абсолютно русское. В её поэтике и манере исполнения обнаруживается множество отсылок к русскому народному творчеству, поэтому любое сопоставление с представителями западной культуры будет весьма поверхностным.

Пресса о творчестве Янки Дягилевой. Рассмотрим оценку творчества Дягилевой более детально. Известно, что Янка обладала особым тембром голоса. Так, сочетание звучания голоса и содержания текстов песен отмечает П. Власов: «...оригинально сочетается её лирический голос с мрачными крутыми текстами» [40, с. 25]. Стоит отметить, что на качество текстов песен указывает Лю Ша О'Цыц, сравнивая поэзию Дягилевой с текстами Анны Герасимовой (Умки) в своей статье, изданной в 1989 году: «тексты у Янки – отличные, <...> круче Умки. <...> очень хорошая аура <...> она – крупнейшее, если не единственное открытие русского рока последних лет» [40, с. 29].

Однако творчество Янки было понято не всеми. Несмотря на это о ней пишут в положительном ключе: её песни воспринимаются как «уральские баллады о тусовочной жизни современной девушки хиппи. Её зовут Яна (вокалистка, гитаристка и композитор). С панк-роком ничего общего не имеет. На концерте хиппи балдели, сидя по-турецки на краю сцены» [40, с. 22]. При этом оценки личности Янки в прессе противоречат друг другу. Так, в отличие от Д. Драгунского, указывающего на принадлежность Янки к субкультуре хиппи, «Комсомольская правда» относит творчество Дягилевой именно к панк-року, называя её «панк-звездой из глухой Сибири» [40, с. 39].

Знаменательно, что определённый резонанс в прессе вызвало мнение И. Малыцева в «Комсомольской правде»: «Янка Дягилева стадиона не соберёт» [40, с. 76]. В полемику с журналистом вступает Ю. Романов-

Второй, задавая риторический вопрос: «А на кой хер он нужен Янке, этот стадион?!» [40, с. 78]. Дискуссию вызвала цель творчества рок-исполнительницы. По мнению Ю. Романова-Второго, Янка не стремилась к популярности, предпочитая оставаться известной в достаточно узком кругу подготовленных слушателей. Внимание «официальной» прессы к Янке оказывает на интерес широкой публики к творческой личности. Кроме того, мнение Ю. Романова-Второго, выступающего в качестве протектора в дискуссии, также служит свидетельством неравнодушия и более того – стремления к раскрытию сущности рок-исполнительницы в качестве уникального явления. Ю. Романов-Второй утверждает, что песни Янки не нуждаются в популяризации.

Таким образом, несмотря на интерес прессы к личности Дягилевой, её прогрессирующая известность от «квартирников» до небольшой рок-сцены не нуждается в дальнейшем «расширении», так как, по мнению современников, её рок-поэзия должна оставаться творчеством «для своих».

Резюме. Итак, Янка Дягилева – известный рок-поэт в узких кругах. Она является автором, композитором и исполнителем своих песен. От других представительниц женского рока её отличает драйв, энергетика и своеобразная «подача»: песни зачастую исполняются с закрытыми глазами, эмоциональности им придаёт балладные напевы, соотносимые с криком души. Своеобразие иногда завуалированного смысла сложных текстов песен, завораживающая мелодия и ярко выраженный протестный панк-аккомпанемент определяет исключительность и неординарность Янки. Несмотря на то что Дягилева не была известна широкой публике, в отличие от представителей эстрадной музыки, уже при жизни её творчество оценивается весьма высоко. Янка обрела признание. Критики, журналисты и современники считают её феноменом, открытием русского рока. Так, по мнению А. Беликова, в 1991 году (при жизни Дягилевой) Янку считали «крупнейшим открытием русского рока последних лет» [40, с. 88]. Кроме того, она «оказалась серьёзным поэтом, музыкантом, чьи корни – в народной балладе» [40, с. 88]. Её рок-поэзия и «панк-мелодия» [40, с. 88] – «универсальное явление, в котором отразилось наше время» [40, с. 88]. С. Туник, рассуждая о песне Янки «Гори, Гори Ясно», утверждает: «леди-панк Союза по праву стоит в числе лучших рок-поэтов страны» [40, с. 86].

Посмертная слава. «Массовая любовь к Янке появилась, как это у нас принято, после её смерти» [40, с. 163] – отмечает Р. Герасимчук.

9 мая 1991 года ушла и не вернулась Янка Дягилева. 17 мая её тело было найдено в реке Ине. Существует две версии её смерти: убийство либо суицид. Стоит отметить, что часто её творчество [40, с. 95] и смерть сравнивается с суицидом А. Башлачёва [40, с. 98, с. 134], с которым они были знакомы лично. Таким образом, большинство современников и журналистов склоняются к версии суицида, несмотря на то что она их шокирует [40, с. 97].

После смерти Янки пресса изобиловала множеством некрологов, например: «Жизнь Янки получилась трогательно маленькая (и одновременно огромная), законченная и цельная» [40, с. 103]. М. Тимашёва скор-

бит: «Я писала, что Янка – сама Жизнь. Жизнь умерла» [40, с. 97]. Примечательно, что Е. Борисова, автор-составитель книги о Янке [40], вышедшей спустя десятилетие после смерти Дягилевой, отмечает: «...большинство газетно-журнальных (посмертных – при жизни о ней писали не очень-то много) публикаций о Янке <...> датировано <...> маем» [40, с. 3]. Таким образом, статьи в прессе часто приурочены к дате смерти.

Примечательно, что именно после смерти Дягилевой её песни впервые стали ассоциироваться с безысходностью. Так, С. Гурьев определяет её произведения как «совершенно безысходные» [40, с. 102].

После смерти Янки впечатления и воспоминания о ней и её музыке, выступлениях существенно не изменились: коллеги с уважением высказываются о её творчестве, современники вспоминают о том, как восхищённо принимала Янку публика [40, с. 112]. Так, Е. Новосельцева отмечает: «Она сразу же обратила на себя внимание, произведя едва ли не самое сильное впечатление на зрителей и музыкальных критиков» [40, с. 171].

Творчество Янки стало наследием для избранных: «Абсолютная её неподдельность и необходимость были очевидны. Пленку передавали послушать с оглядкой, не кому попало: до пронырливых коммерсантов <...> доводить сведения о ней никто не хотел: “Знаешь Янку – и молчи”» [40, с. 137], так как «существовал магический круг людей, который хранил её песни внутри себя, оберегал их от кооператоров и бесцеремонных камер. Они, эти люди, хранили Янку для себя, и она для них была ниточкой, которая связывала их в разных концах огромной страны» [40, с. 153]. Таким образом, после смерти Дягилевой её творчество обрело большую ценность. «Янку любили» [40, с. 135, с. 138], её почитатели оберегали её от «чужих».

При этом, уже в конце 1991 года А. Липатов отмечает: «Строчка Янки “о, продана смерть моя”, похоже, начинает обретать воплощение» [40, с. 148].

Видеозаписи о Янке. На новость о смерти Янки пресса реагировала неоднозначно. Так, программу «Чрезвычайные истории» на телеканале «Рен ТВ», посвящённую жизни и творчеству Янки, можно охарактеризовать как псевдодокументальный фильм, так как его создатели попытались связать загадочную смерть рок-поэта с феноменом детей-вундеркиндлов. В качестве аргументации создатели фильма использовали неизвестные источники, либо известные источники, однако фразы респондентов часто вырваны из контекста.

Ещё одно «расследование» смерти Янки обнаруживаем в программе «ЧП» на НТВ. Фрагмент передачи, посвящённый смерти рок-поэта озаглавлен «Тайна гибели Янки Дягилевой». Таким образом, рефрен песни «О, продана смерть моя» [19, с. 214] действительно обретает актуальность.

Однако стоит выделить достойный, на наш взгляд, фильм о Дягилевой – это дипломная работа о Янке. Фильм «Особый резон» (2005 г.) представляется нам наиболее содержательным, отражающим реальность, соответствующим жанру документального фильма.

Таким образом, смерть Янки Дягилевой вызвала резонанс в прессе. При этом её жизнь и творчество являются предметом исследования не только литературоведов и искусствоведов, но и для представителей профессий, связанных с кинематографом.

Воспоминания коллег и друзей. Блестящую репутацию Дягилевой закрепляет музыкант Олег Судаков «Манагер»: «Песни удивительные, очень здорово <...> правдивая, <...> Янка – это такой же феномен, и она так и останется человеком-загадкой, одновременно притягательной, отталкивающей и скрывающей ту тайну, которую уже невозможно будет понять, потому что она уже ушла» [37].

Правдивость, честность и искренность, но в то же время загадочность Дягилевой отмечает и Олег «Сур» Сурусин (ФЛИРТ): «Отчаянная искренность, <...> в Янке было что-то колдовское <...> песню-крик, песню-стон и всполохи длинных волос» [33]. Кроме того, Олег Сурусин считает, что Дягилеву необходимо сравнивать с отечественными рок-поэтами, такими как Александр Башлачёв, но не с западными певицами: «Автора-исполнителя собственных песен Яну Дягилеву, больше известную российской рок-тусовке под именем Янка, сравнивают то с Башлачёвым, то с Патти Смит, то с Дженис Джоплин (по имиджу). Но Янка была и остается только собой. Записи с её песнями расходились на “совковой” рок-тусовке наравне с записями признанного мэтра Саш-Баша (Александра Башлачёва)» [33].

Интересно мнение Сергея Фирсова, который отмечает, что как человек Янка была весёлой, а внешность отражала её темперамент: «Янка была смешная – огромная, неуклюжая, с весёлым деревенским гоготом, её все называли не иначе как “Яныч” и обращались на “вы”. Она всегда была центром внимания» [34].

Воспоминания Сергея Фирсова о внешнем виде и характере Янки разделяет Вадим Кузьмин «Чёрный Лукич»: «...она очень любила вомбатов, <...> медвежат, они как-то присутствуют в её творчестве, – и сама она была как медвежонок: такой очень милый, неуклюжий и по-своему достаточно вредный и ленивый ужасно» [28].

Мнения коллег, не успевших близко узнать Дягилеву, отличаются от воспоминаний её друзей более возвышенным тоном. Так, Ольга Арефьева отмечает: «...слишком она трагическая фигура» [35]. Черты трагичности в творчестве Дягилевой отмечает и Борис Гребенщиков: «...не отчаянье, – похоронный плач. По убитой и самоубитой и доедаемой Родине» [38]. Однако Александр Непомнящий обнаруживает в песнях Янки не трагичность и мрачность, но свет: «...по-цветаевски пронзительные, но всё же светлые песни Янки» [25].

Знаменательно, что Ольга Арефьева выделяет Дягилеву среди других рок-исполнительниц: «насчёт “поющих дам” могу сказать, что была Янка, которую можно назвать Поэтом, не поэтессой, а именно Поэтом, а все остальные (из известных), подраждающие ли, или наоборот, старающиеся себя ей противопоставить – всего лишь или бледные тени, или явное доказательство того, что те, кто завидуют и не могут спеть лучше, всегда начи-

нают хаять» [36]. Мнение О. Арефьевой разделяет Александр Непомнящий: «...рок-поэт Янка одним росчерком обозначила удел поэта, т.е. человека, в русской поэтической традиции плотно связанного с образом пророка – в этом “дивном новом мире”» [25]. Кроме того, А. Непомнящий характеризует внимание прессы к творчеству Янки после её смерти: «“В комсомол” псевдорелигии рока склонные к некрофильским мифам журналисты постарались принять и Янку, как и других погибших поэтов» [25].

Рецензии. Любая репутация складывается не только из оценок коллег творческой единицы, но и из мнений критиков и рецензий на сборники стихотворений, аудио- и видеозаписей. Так, О. Гальченко утверждает, что слава пришла к Дягилевой в одночасье: «Янку заметили, выделили из общей массы “молодых дарований” и оценили по достоинству сразу – как идеологи “радикальной контркультуры”, так и критики из достаточно нерасторопных официозных комсомольских газет. Тем сильнее был всеобщий шок после того, как стало известно, что Янки больше нет» [26].

В ходе исследования было обнаружено множество рецензий на аудио- и видеозаписи Янки Дягилевой, при этом большинство – положительные. Так, А. Курбановский метафорически характеризует Дягилеву: «Трудно писать о ней. Потому что надо слышать этот пронзительный крик, напряжённый, как линия электропередачи, выговаривающий страшные, жалобные, большие слова. <...> А в голосе – нерасплесканная, истовая любовь к жизни, совершенно русская, какая-то крестьянская девичья тоска, и тут же урбанистическая холодная усталость» [31].

Отметим восхищённую рецензию Г. Шестакова: «Сосредоточенность. Спокойствие. Знание. А на пластинке – еще и безумная энергетика. И вещи, которые могли бы стать – как бы это сказать – “хитами”. Не стали. И не нужно» [29].

Гений Янки был отмечен и известным журналом «Огонёк»: «Я. Дягилева была непохожа ни на кого. К сожалению, в отличие от других действительно гениальных людей, её не признавали ни при жизни, ни после смерти. Её песни, всегда грустные и злободневные, чем-то сродни старым русским национальным напевам» [29]. Таким образом, пресса обнаруживает корреляцию поэтики Дягилевой и фольклора.

Творчество Янки удостоилось высокой оценки в Германии. Так, К. Воллмер отмечает: «Янкин голос излучает <...> спокойствие, мягкость и одновременно силу <...> Оценочная шкала – максимальные 6 баллов» [29].

Янка Дягилева и Егор Летов. Как уже было указано выше, «известность Янка приобрела во многом благодаря Летову» [40, с. 209]. При этом, по мнению О. Пшеничного, «влияние Янки на Летова оказалось намного глубже, чем обратное» [40, с. 230].

Известно, что Егор Летов посвятил Янке свою песню «Про мишутику (Песенка для Янки)».

Творчество Дягилевой и Летова сравнивает в своей рецензии И. Ван: «...на фоне летовской “мясорубки” голос Янки звучит чисто, проникно-

венно, отрезвляющее – явление совсем иного порядка, чем зверообразный сибирский панк» [30]. Таким образом, сопоставление творчества Янки и Егора Летова ставит проблему жанра.

Проблема жанра. Существует несколько определений жанровой принадлежности Янки Дягилевой: рок-бард [40, с. 95], панк-фольк-рок-бард [40, с. 143], панк-звезда [40, с. 150], рок-певица [40, с. 166], «драматический фолк-рок» [40, с. 237], «рок-дама» [40, с. 267].

Жанровое противоречие анализирует в своей рецензии К. Рождественская: «Её песни, уводящие во мрак отчаяния, кажутся панковскими лишь потому, что беспросветность в её голосе напоминает о любимом панками лозунге “No Future”. В её пении слышатся фолк-мотивы – но это лишь из-за искренности, порой чрезмерной, даже невыносимой. Бард? Да, но лишь потому, что она гораздо привычнее звучит в акустике – кажется, лишь акустика может передать все смысловые оттенки ее песен. Но всё это – стопроцентный рок. Тот его пугающий вариант, когда смерть музыканта становится логическим финалом его творчества» [32]. Таким образом, при отенсении творчества Дягилевой к року противоречия снимаются.

Знаменательно, что А. Коряковцев, выявляя экзистенциальные интенции в творчестве Дягилевой и Летова, ставит рок-поэтов в один ряд со светодиодами отечественной литературы: «Егор Летов, Яна Дягилева, Роман Неумоев и связанное с ними молодёжное движение (которое неточно называют “панком”, поверхностно связывая его больше с западными влияниями, нежели с внутренним развитием отечественной культуры) возвращение к парадигме нигилизма, к Писареву, Чернышевскому, Добролюбову и т. д. Но в этом возвращении произошло обогащение русской социальной критической традиции экзистенциальной проблематикой и эстетическим опытом рока. Это третье издание русского экзистенциализма (если под первым считать Ф. М. Достоевского, а под вторым философов и писателей Серебряного века (Розанова, Бердяева и т. д.). Связующим звеном второго и третьего предстает мощная фигура М. Бахтина)» [40, с. 207].

Концерты памяти Янки Дягилевой. Спустя три года после смерти Дягилевой О. Арефьев организовывает концерт памяти Янки: «Когда Янка умерла, появилось ощущение, будто её и не было, будто русский рок без неё был, новые рокеры её почти не знают, вот и сейчас в “Секстоне” половина присутствующих спрашивает, кто такая Янка... Кроме того, когда Янка умерла, я почувствовала, что у неё что-то осталось недосказанным, и я написала ряд песен как бы от её имени» [40, с. 180]. Однако мнение О. Арефьевой не разделяет Е. Борисова – автор-составитель книги о Янке [40]. Она утверждает: «Янка успела всё» [40, с. 184].

Знаменательно, что концерты памяти Дягилевой проходят и сейчас. Так, Сергей Фирсов ежегодно организует концерты памяти Янки в ленинградском клубе-музее «Камчатка»¹. Кроме того, там же её песни исполня-

¹ Данные приводятся на основе афиши, представленной в группе клуба-музея «Камчатка» в социальной сети «ВКонтакте».

ются молодыми рок-музыкантами на ежемесячных концертах-трибьютах Егора Летова «Нас Найдут По Грязной Ноте...».

Исследования. На данный момент в отечественной и зарубежной науке обнаружено более ста исследований, посвящённых творчеству Янки Дягилевой или содержащих упоминания о ней. Так, Юрий Викторович Доманский исследует исполнение песни «Ангедония» [11, с. 153-166], а также другие аспекты творчества Дягилевой [13, с. 31-35; 12, с. 97-103]. Антон Сергеевич Афанасьев анализирует стратегии конструирования социокультурной и гендерной идентичности в женской рок-культуре [3] и взаимодействие национального и советского дискурсов в творчестве Янки Дягилевой [2]. Виталий Александрович Гавриков исследует творчество Янки Дягилевой с точки зрения синтетического подхода [6; 7; 8; 9]. Алексей Николаевич Черняков и Татьяна Валентиновна Цвигун изучают языковой аспект в поэзии Егора Летова, сравнивая его с поэтикой Янки Дягилевой [24]. Ольга Эдуардовна Никитина затрагивает вопрос о самоубийстве Янки Дягилевой в статье «Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре» [18]. Александра Николаевна Ярко исследует синтетическую природу и парадигмальную закреплённость рок-песни «Выше ноги от земли» в аспекте вариативности [41]. С. В. Свиридов анализирует интертекстуальный код в песне «На Чёрный День» [21]. А. С. Мутина исследует особенности фольклоризма в творчестве рок-поэтессы [17]. В. В. и Н. В. Багичевы анализируют экзистенциальные категории «жизнь» и «смерть» в поэтике Я. Дягилевой [4; 5]. Н. Н. Клюева рассматривает песенную поэзию Я. Дягилевой с точки зрения метрико-ритмической организации [16]. К. О. Сатдыкова исследует иллюзорный мир в стихотворении Янки Дягилевой «Декорации» [20].

Репутация Янки в начале XXI века. В информационную эпоху, когда СМИ уже прочно укоренились в сети интернет, исследования репутации не могут не коснуться анализа социальных сетей.

Контент-анализ социальных сетей в интернете. Анализ контента социальных сетей в интернете позволяет определить степень известности творческих единиц. Так, в социальной сети «ВКонтакте» [22] обнаруживаются 48 сообществ, посвящённых творчеству Янки Дягилевой, чуть меньше сообществ об Александре Башлачёве (32), в то время как Егору Летову и группе «Гражданская оборона» посвящено более сотни сообществ (112).

Однако подсчёт количества сообществ в социальных сетях не даёт полной картины о степени известности рок-поэтов.

Поэтому необходимо сравнить максимальное количество участников в самых популярных сообществах. Так, в наиболее популярном сообществе «Клуб почитателей Янки Дягилевой» [15] 20 684 подписчика. Тогда как в наиболее многочисленной группе «Александр Башлачёв. Череповец» [1] в два раза меньше участников (9 221 человек).

Наибольшее количество подписчиков обнаружено в самом популярном сообществе «Егор Летов и “Гражданская Оборона”» [14] – 47 587 человек.

Как явствует из контент-анализа сообществ в социальной сети «ВКонтакте», Янка Дягилева чуть более известна, чем Александр Башлачёв, однако гораздо менее знаменита, чем Егор Летов и «Гражданская Оборона».

Контент-анализ социальных сетей позволяет не только выявить степень известности того или иного творческого человека, но и выделить наиболее знаменитые и излюбленные для публики альбомы. Как подсказывает анонимное голосование в сообществе «Клуб почитателей Янки Дягилевой» [15], наиболее близкими для слушателей альбомами являются: «Деклассированным элементам» (1988 г., 1226 голосов), «Продано!» (1989 г., 1138 голосов) и посмертный «Стыд и Срам» (1991 г., 1102 голоса).

В сообществах, посвящённых творчеству Янки, присутствует информация о концертах памяти, собственное творчество поклонников о Дягилевой или посвящённые Янке (стихотворения, песни, картины), ремэйки и кавер-версии.

Широкий резонанс в сообществе в социальной сети «ВКонтакте» «Клуб почитателей Янки Дягилевой» [15] вызвала массовая дискуссия о песнях, приписанных Янке: «Дети» (группа «Камеры бабочек»), «Пиздец», «Протест» (группа «Паталогия»), «Враг» (Кошка Сашка), «Прыгай вниз» (Олеся Троянская). Как верно отмечает В. Скрашук: «За несколько лет концертной деятельности и настоящей всесоюзной славы <...> У неё есть подражатели, но нет последователей» [39]. Так, пользователи интернета оценивают творчество подражателей Янки как «подростковую лирику».

Шкала известности песен. Уровень признания песен Янки Дягилевой при её жизни и после смерти разнится незначительно. Примечательно, что при жизни в основном упоминаются не названия песен, но строки, отрывки. Так, при жизни Дягилевой «выделяются три вещи: «От Большого Ума», «По Трамвайным Рельсам», «Особый Резон»» [40, с. 29]. При жизни Янки обнаруживаются упоминания 9 песен (см. табл. 1), остальные 20 композиций не упоминаются:

Таблица 1

Название песни	Количество упоминаний
«По Трамвайным Рельсам»	3 [40, с. 29, с. 50, с. 77]
«От Большого Ума»	3 [40, с. 29, с. 33, с. 73]
«Особый Резон»	2 [40, с. 29, с. 33]
«Я Стервеною»	2 [40, с. 76, с. 79]
«Домой»	2 [40, с. 68, с. 70]
«На Чёрный День»	1 [40, с. 79]
«Берегись»	1 [40, с. 33]
«Гори, Гори Ясно»	1 [40, с. 66]
«Ангедония»	1 [40, с. 53]

Посмертно обнаруживаем большее количество упоминаний – 100 упоминаний за 10 лет (см. табл. 2). При этом, отмечается уже практически

все песни Дягилевой (27 из 28: «Только Дождь Вселенский» не затрагивается ни разу).

Таблица 2

Название песни	Количество упоминаний
«Продано»	12 [40, с. 101, с. 139, с. 143, с. 153, с. 156, с. 166, с. 170, с. 178, с. 211, с. 235, с. 253, с. 269]
«Домой»	11 [40, с. 97, с. 106, с. 158, с. 167, с. 172, с. 175, с. 177, с. 186, с. 233, с. 264, с. 267]
«Особый Резон»	9 [40, с. 156, с. 157, с. 158, с. 159, с. 163, с. 178, с. 186, с. 195, с. 211, с. 157, с. 158, с. 159, с. 163, с. 178, с. 186, с. 195, с. 21]
«От Большого Ума»	9 [40, с. 96, с. 97, с. 136, с. 139, с. 157, с. 172, с. 177, с. 211, с. 235]
«По Трамвайным Рельсам»	6 [40, с. 93, с. 158, с. 172, с. 208, с. 211–212, с. 243]
«Гори, Гори Ясно»	6 [40, с. 124, с. 157, с. 178, с. 199, с. 220, с. 265]
«Выше Ноги От Земли»	5 [40, с. 196, с. 198, с. 210, с. 241, с. 255–259]
«Рижская»	5 [40, с. 149, с. 178, с. 218, с. 233, с. 241]
«Стая Летят»	5 [40, с. 134, с. 138, с. 179, с. 230, с. 243]
«Полкоролевства»	5 [40, с. 134, с. 136, с. 149, с. 172, с. 179.]
«На Чёрный День»	4 [40, с. 96, с. 97, с. 186, с. 216]
«Берегись»	4 [40, с. 136, с. 148, с. 171, с. 186]
«Ангедония»	4 [40, с. 186, с. 193, с. 194]
«На Дороге Пятак»	3 [40, с. 200, с. 209, с. 210]
«Мы По Колено»	3 [40, с. 177, с. 199, с. 211]
«Деклассированным Элементам»	3 [40, с. 149, с. 176, с. 186]
«Я Стервенею»	3 [40, с. 135, с. 151, с. 178]
«Про Чёртиков»	2 [40, с. 151, 198, 200]
«Печаль Моя Светла»	2 [40, с. 140, 148]
«Чужой Дом»	2 [40, с. 194, 234]
«Декорации»	2 [40, с. 138, 164]
«Reggae»	2 [40, с. 135, 264]
«Про Паучков»	1 [40, с. 179]
«Нюркина Песня»	1 [40, с. 200]
«Придёт Вода»	1 [40, с. 264]
«Столетний Дождь»	1 [40, с. 196]
«Крестом и Нулём»	1 [40, с. 196]

Знаменательно, что в «пятёрке» наиболее известных песен после смерти автора вновь обнаруживаем «От Большого Ума», «По Трамвайным Рельсам» и «Особый Резон». Однако на «посмертной» шкале три вышеназванные композиции уступают песням «Домой» и «Продано», что неудивительно, так как в последней обнаруживаем мотивы смерти, славы, конфликт поэта и толпы: «О, продана смерть моя» [19, с. 214]. Таким образом, песня «Продано» актуализируется после смерти поэта.

Стоит отметить, что после смерти Дягилевой, а именно с 1999 года, появляются научные исследования её творчества, поэтому количество упоминаний песен резко возрастает.

Таким образом, наиболее значимыми песнями Янки являются: «Продано», «Домой», «Особый Резон», «От Большого Ума» и «По Трамвайным Рельсам». Примечательно, что песни «Особый Резон», «От Большого Ума» и «По Трамвайным Рельсам» входят в наиболее излюбленный в социальных сетях альбом «Деклассированным элементам» [40, с. 535]. Кроме того, все пять песен входят в акустическую версию альбома «Домой! / Продано!» 1989 года [40, с. 542].

Анализ лексем. Анализ частотности лексем позволяет выявить ключевые слова в воспоминаниях друзей, родственников и коллег, рецензиях критиков и публицистических статьях. На основе данного анализа составлена классификация слов и словоформ, связанных с личностью, жизнью и творчеством Янки Дягилевой. Результаты анализа лексем позволяют составить модель восприятия рок-поэзии Дягилевой реципиентами, на основе чего выявляются основные векторы развития рок-репутации Янки.

Личность Янки

Личность Дягилевой характеризуется следующим образом (см. табл. 3): Янка – светлый, хороший человек; она радостная, весёлая и немного забавная, коллеги ассоциируют её с медвежонком на основе неуклюжести. В то же время её портрет дополняется милыми красками. На сцене она представляется стеснительной, застенчивой, от чего возникает загадочность. Янка интересна своей энергетикой и вселенской мощью.

Таблица 3

Свет, светлый, светлая	9
Хороший, хорошая	9
Загадка	6
Хиппи	4
Медвежья, медведь, медвежонок	3
Интересная	3
Хрупкая	3
Радость, радостный	3
Мило, милый	2
Вселенская	2
Стеснительна, застенчива	2
Весёлая	2

Гендерный аспект

Одним из любопытных аспектов анализа личности Янки и её поведения в оценках критиков, друзей и коллег является гендерный аспект (см. табл. 4). Дягилеву воспринимают одновременно как женщину, как девушку и как девочку. Интересно, что расцвет творческой деятельности приходился на молодой возраст Янки: от 21 до 24 лет. Однако реципиенты воспринимают её во всём гендерно-возрастном спектре одинаково.

При этом друзья, коллеги и публицисты выявляют ярко выраженный анимус в психике Дягилевой, ассоциируя её личность с мускулиностью.

Таблица 4

Женщина	8
Девушка	4
Девочка	4
Мужская, мужчина, мужество	5

Творчество Янки

Творческая деятельность Янки также воспринимается одновременно с нескольких сторон: обнаруживаются как позитивные, так и негативные ассоциации (см. табл. 5).

Таблица 5

Боль	32
Жизнь	28
Смерть	19
Чистота	17
Трагедия, трагичность, трагизм	15
Отчаяние	13
Сила, сильная	13
Искренность, искренняя	13
Энергия, энергетика	13
Суицид	11
Настоящая	11
Душа	10
Культура	10
Безысходность	8
Мощь	6
Традиция, традиционный	6
Честная	6
Открытость	6
Просто, проста (о музыке)	6
Страшно	6
Мелодия, мелодичность	5
Свобода	5
Ужас	4
Распев	4
Тоска	4
Необычный, необычайный	4
Драйв	4
Нервы	3
Уникальная	3
Неординарный	3
Откровение, откровенность	3
Яркая	3
Печаль, печальный	2
Искусство	2
Напряжение	2

Святость	2
Серьёзность	2
Катастрофа	2

Данные по частотности лексем указывают на неоднозначность восприятия творчества Дягилевой реципиентами. Так, наиболее частотной лексемой является «боль» (32 употребления). Негативную и мрачную нагрузку текстов отражают оценки «трагичность» (15), «отчаяние» (13), «безысходность» (8), «страх» (6) и «ужас» (4), «тоска» (4) и «печаль» (2), «нервы» (3) и «напряжение» (2), «катастрофа» (2).

Однако помимо 12 негативных и одной нейтральной ассоциации обнаруживаем в два раза больше позитивных ассоциаций с текстами песен Янки (25). Так, одной из наиболее частотных лексем является «чистота» (17), и коррелирующие с ней «искренность» (13), «настоящая» (11), «честная» (6) и «открыта» (6), «откровенность» (3). Эта группа лексем подчёркивает аутентичность как самих текстов песен, так и их автора-исполнителя.

Вызывает интерес ещё одна группа лексем, связанная с личностью рок-пoэта: «сила» (13) и «мощь» (6). Данная совокупность лексем характеризует рок-автора как личность, указывает на ассоциативную перцепцию творчества Дягилевой и воспроизводит впечатления от энергетики Янки во время выступления.

Мнения друзей, коллег, критиков и публицистов сводятся к тому, что Дягилева – это открытие, феномен русского рока, что подтверждает группа лексем: «необычный» (4), «неординарный» (3) и «универсальная» (3).

Рассмотрим экзистенциальный аспект поэтики Янки, который наиболее ярко представлен в антонимической паре лексем «жизнь» / «смерть», характеризующейся высокой частотностью. Парадоксально, но на первый взгляд выявляется, что лексема «жизнь» более частотна (28 употреблений), чем лексема «смерть» (19). Однако к лексеме «смерть» по смыслу примыкает лексема «суицид» (11). Таким образом, совокупность лексем «смерть» и «суицид» (30 употреблений) по количеству употреблений превышает частотность лексемы «жизнь» (28). Итак, творчество Дягилевой более частотно ассоциируется со смертью, чем с жизнью.

Жанровое своеобразие

Проблема жанра возникает и на уровне лексем. Анализ лексем подтверждает конвенциональное мнение учёных, что творчество Янки Дягилевой относится к рок-пoэзии (см. табл. 6).

Таблица 6

Рок	59
Поэт	26
Панк	15
Баллада	7
Плач	4
Фольклор, фольклорный	3
Исповедь	3
Сказка	2

Жанровое своеобразие творчества Дягилевой заключается в том, что её рок-поэзия дополняется элементами панк-рока, особенно в инструментальной составляющей выступлений с проектами Егора Летова.

Однако сверх элементов панка, составляющими жанра рок-поэзии Янки являются элементы фольклора (3): плач (4) и сказка (2). Кроме того, анализ лексем позволяет выявить балладные (7) и исповедальные (3) черты в поэтике Дягилевой.

Таким образом, рок-поэзия Дягилевой как синтетическое искусство обладает специфической жанровой структурой, в которой преобладают фольклорные, балладные и исповедальные элементы.

Рок-репутация

Анализ лексем подтверждает наш тезис, что репутация Янки Дягилевой характеризуется как блестящая (см. табл. 7):

Таблица 7

Гений, гениальность	9
Легенда, легендарная	7
Талант	4
Звезда	3
Открытие	2
Слава	2
Личность	2

Критики, публицисты, коллеги и друзья Янки сходятся во мнении, что Дягилева – гениальная (9) личность (2), обладающая невероятным талантом (4), что позволяет считать её уникальным открытием (2) русского рока. Неудивительно, что признанный талант Янки принёс ей славу (2).

Знаменательно, что в 2018 году дом Янки Дягилевой признали памятником культуры [10].

Вывод. Таким образом, отечественные литературоведы, критики и коллеги ставят Янку в один ряд с А. Башлачёвым [40, с. 140], Б. Гребенщиковым [40, с. 140], В. Цоем, Д. Ревякиным [40, с. 133], так как она – «одно из крупнейших явлений русского рока» [40, с. 134].

Литература

1. Александр Башлачёв. Череповец [Электронный ресурс] // Социальная сеть «ВКонтакте». – Режим доступа: https://vk.com/m_sashbash (дата обращения: 14.07.2018).
2. Афанасьев А. С. Взаимодействие национального и советского дискурсов в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / А. С. Афанасьев // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2016. – Вып. 16. – С. 143-150.
3. Афанасьев А. С. Стратегии конструирования социокультурной и гендерной идентичности в женской рок-культуре [Текст] / А. С. Афанасьев // Филология и культура. – 2017. – № 4 (50). – С. 122-126.
4. Багичева В. В. Концепт «жизнь» в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева // Русская рок-поэзия: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 138-144.

5. Багичева В. В. Концепт «смерть» в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева, Н. В. Багичева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 54-58.
6. Гавриков В. А. Время сбора камней ... (обзор диссертаций по русскому року) [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2008. – Вып. 10. – С. 285-302.
7. Гавриков В. А. Рок-искусство в контексте исторической поэтики [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 22-31.
8. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст: проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства [Текст]: дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01, 10.01.08 / Гавриков Виталий Александрович; [Место защиты: Ивановский государственный университет]. – М., 2011. – 585 с.
9. Гавриков В. А. Третья песенность [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, Екатеринбург, 2017. – Вып. 17. – С. 25-35.
10. Дом Янки Дягилевой в Новосибирске признали памятником и взяли под охрану [Электронный ресурс] // Новосибирские новости. – Режим доступа: <http://nsknews.info/materials/dom-yanki-dyagilevoy-v-novosibirске-priznali-pamyatnikom-i-vzyali-pod-okhranu/> (дата обращения: 14.07.2018.).
11. Доманский Ю. В. «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2008. – Вып. 10. – С. 153-166.
12. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 97-103.
13. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 7-36.
14. Егор Летов и «Гражданская Оборона» [Электронный ресурс] // Социальная сеть «ВКонтакте». – Режим доступа: https://vk.com/go_letov (дата обращения: 14.07.2018).
15. Клуб почитателей Янки Дягилевой [Электронный ресурс] // Социальная сеть «ВКонтакте». – Режим доступа: https://vk.com/dyagileva_yana (дата обращения: 14.07.2018).
16. Клюева Н. Н. Метрико-ритмическая организация песенной поэзии Янки Дягилевой [Текст] / Н. Н. Клюева // Русская рок-поэзия: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 145-152.
17. Мутина А. С. «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) [Текст] / А. С. Мутина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 187-190.

18. Никитина О. Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С. 142-157.
19. Русское поле экспериментов [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов. – М.: Дюна, 1994. – 300 с.
20. Сатдыкова К. О. Украденный (иллюзорный) мир в стихотворении Янки Дягилевой «Декорации» [Текст] / К. О. Сатдыкова // Вестник научного общества студентов, аспирантов и молодых ученых. – 2016. – № 3. – С. 86-90.
21. Свиридов С. В. Ничья на карусели. Об интертекстуальном коде одной песни Яны Дягилевой [Текст] / С. В. Свиридов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2012. – № 8. – С. 158-163.
22. Социальная сеть «ВКонтакте» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com> (дата обращения: 14.07.2018).
23. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: pragматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чебыкина Е. Е.; [Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького]. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
24. Черняков А. Н. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) [Текст] / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 86-94.
25. Янка Дягилева. «Время колокольчиков» в свете церковного суда [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/peromn.htm> (дата обращения: 29.07.2018).
26. Янка Дягилева. «Надо было быть пожестче...» [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/galchenko1.htm> (дата обращения: 29.07.2018).
27. Янка Дягилева. Биография [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/biography.htm#s3> (дата обращения: 02.08.2018).
28. Янка Дягилева. Вадим Кузьмин «Черный Лукич» о Янке [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/lukich1.htm> (дата обращения: 29.07.2018).
29. Янка Дягилева. Рецензии – Домой! [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/recen/recen1.htm> (дата обращения: 29.07.2018).
30. Янка Дягилева. Рецензии – Концерт в МЭИ 17.02.90 [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки

Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/recen/recen8.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

31. Янка Дягилева. Рецензии – Не положено [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/recen/recen7.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

32. Янка Дягилева. Рецензии – Продано! [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/recen/recen2.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

33. Янка Дягилева. Статьи – интервью с Олегом Сурусиным [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/sur.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

34. Янка Дягилева. Статьи – РОКовая котельная [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/kamchatka.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

35. Янка Дягилева. Статьи, воспоминания, интервью / Из интервью с Ольгой Арефьевой [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/aref.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

36. Янка Дягилева. Статьи, воспоминания, интервью / Из письма Ольги Арефьевой [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/trubicyna.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

37. Янка Дягилева. Статьи, воспоминания, интервью / Олег «Манагер» Судаков [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/manager.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

38. Янка Дягилева. Статьи, воспоминания, интервью / Память крови сильнее памяти ума [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/bg.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

39. Янка Дягилева. Янка. Сборник материалов [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/skraschuk.htm> (дата обращения: 29.07.2018).

40. Янка: Сборник материалов [Текст] / авт.-сост.: Е. Борисова, Я. Соколов. – СПб., 2001. – 607 с.

41. Ярко А. Н. Рок-песня в аспекте вариативности: синтетическая природа и парадигмальная закреплённость [Текст] / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 6-20.

УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. В. КУЗНЕЦОВ

Тюмень

К. Ю. ПАУЭР

Москва

«ОСОБЫЙ РЕЗОН» ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ: ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. В статье делается попытка анализа одного текста песни Янки Дягилевой: выявляется совокупность значений элементов текста, выделяются основные образы, мотивы, реминисценции.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, поэтические образы, литературные мотивы, лирические герои, рок-музыка.

Сведения об авторах: Кузнецов Аркадий Вячеславович, соискатель кафедры философии ФГАОУ ВО «ТюмГУ», старший преподаватель кафедры журналистики ФГАОУ ВО «ТюмГУ»; Пауэр Кристина Юрьевна, кандидат филологических наук.

Контакты: 625000, г. Тюмень, ул. Республики, д. 9, 72tu@mail.ru.; 105215, г. Москва, 11-я Парковая ул., д. 44, к. 3, kristina.power@yandex.ru.

A. V. KUZNECOV

Tyumen

K. Y. PAUER

Moscow

«A SPECIAL REASON» BY YANKA DYAGILEVA: AN ATTEMPT OF INTERPRETATION

Abstract. The article is an attempt to analyze the subject matter of a song by Yanka Dyagileva where a set of meaningful text elements is revealed as well as the principal imagery, origin and recollections are highlighted.

Keywords: Russian rock, rock poetry, poetic images, literary motifs, lyrical heroes, rock music.

About the authors: Kuznecov Arkady Vyacheslavovich, Postgraduate Student of the Department of Philosophy, Tyumen State University, Senior Lecturer, Department of Journalism at Tyumen State University; Pauer Kristina Yurievna, Candidate of Philology.

Песня «Особый резон» была написана в 1987 году [2, с. 49-50], более точная дата её написания неизвестна. Весной 1987 года происходит знакомство Летова и Дягилевой [10], поэтому необходимо учитывать высо-

кую вероятность влияния Игоря Фёдоровича на творчество Янки в этот период, возможно, и на создание данной песни.

Лексема «резон» имеет несколько узуальных значений. Так, «резон» можно трактовать как «разумное основание, смысл, довод» [4, с. 1009]. «Резон» можно перевести как «смысл»: говорят «нет резона» («нет смысла») или «резонно» – то есть «справедливо», «правильно». Слово воспринимается как устаревшее, перешедшее из научной лексики в обиходную речь.

Рассмотрим первые строки текста песни:

По перекошенным ртам проравшим веки кротам
Видна ошибка ростка [2, с. 49].

Выражение «перекошенные рты» имеет негативную окраску и чаще употребляется в описании отрицательных персонажей, «рот перекаивается» в яности, злобе и т.д. Образ «крота», вероятно, заимствован из сказки Андерсена «Дюймовочка», где он символизирует ограниченность, мещанство и т. д. Это устойчивый для русской речи тип, который усиливается фразой «проравшим веки» (чаще иронически говорят «прорав глаза», то есть «с трудом проснувшись»).

Существует и другая трактовка этого фрагмента песни («проравшим веки кротам» [2, с. 49]), связанная с фразеологизмом «открыть глаза – <...> узнать истину» [7, с. 145], если учитывать, что образ крота традиционно ассоциируется с плохим зрением. Иными словами, лирический субъект узнал истину, но так и не увидел её.

Возможно, под образом «ростка» подразумевается положительный тип, своей свежестью противостоящий названным выше «кротам». Его «ошибкой» можно считать то, что он появился не там или не вовремя (отсылка к стихотворению Александра Башлачёва «Ах, до чего ж весёленькая дата» (1980 г.): «Совсем не там нам привелось родиться. / А если там – то, значит, не тогда» [3, с. 20]). Дополнительный смысл приобретает первая строка, так как «ошибка ростка» видна «по перекошенным ртам», что в данном контексте можно трактовать как выражение ужаса на лице «ростка».

С другой стороны, если при анализе песни отталкиваться непосредственно от пространственного кода, открываются новые смыслы, иные трактовки. Так, в данной песне пространство открывается описанием почвы, того пространства, где зарождается жизнь. Именно там видна ошибка – в базисе идеологии, на основе которой взращиваются поколения в Советском Союзе. Автор чётко указывает на эту ошибку в фундаменте, даже более того, в выборе места для закладки фундамента: «По перекошенным ртам проравшим веки кротам / Видна ошибка ростка / По близоруким глазам не веря глупым слезам / Ползёт конвойер песка» [2, с. 49]. Иными словами, вероятно, что, по мнению Дягилевой, идеология коммунизма не может быть выращена на этой почве, что, как выяснилось через семь месяцев после её смерти, становится реальностью.

Рассмотрим следующий фрагмент текста данной песни:

По близоруким глазам не веря глупым слезам
Ползёт конвейер песка [2, с. 49].

«Близорукие глаза» перекликаются с кротами, но в неформальной среде близорукость была отличительным признаком интеллектуально развитого человека. Очки были причиной обидных прозвищ («очкиарик») и поводом для претензий от хулиганов (ср. с образом «слепых очков» из песни Летова «Слепите мне маску» [6, с. 188]).

Выражение «глупые слёзы», вероятно, также указывает на сочувствие автора к лирическому субъекту в данном фрагменте, а «конвейер песка» воспринимается как бездушная и механическая сила. Думается, что выражение «песок в глазах» символизирует неприятные ощущения, связанные с тем, что человек не выспался или долго смотрел на источник ультрафиолета, возможно, на дуговую сварку.

Проанализируем второе четверостишие первого куплета:

Пока не вспомнит рука, дрожит кастет у виска
Зовёт косая доска
Я у дверного глазка
Под каблуком потолка [2, с. 49].

Известно, что «у виска» дрожит «пистолет», когда человек не может решиться на самоубийство. «Кастет» – оружие хулиганов, тех, кто противостоит лирическому герою песни и, возможно, имеется в виду принуждение к самоубийству.

Остановимся подробнее на строке «Зовёт косая доска» [2, с. 49]. В текстах Янки Дягилевой выявляется множество реминисценций на детскую литературу. Так в песне «Продано» обнаруживаем обращение к стихотворению А. Барто [1, с. 16]: «Идёт бычок качается, вздыхает на ходу: “Доска моя кончается, сейчас я упаду”» [5, с. 214]. Образ «доски» можно трактовать как символ перехода – частотно её используют в качестве мотива между берегами ручья или другими краями над пустым пространством, поэтому у «доски» есть признаки неустойчивости и опасности.

Обнаруживается и иная трактовка рассматриваемой строки. Другой смысл коррелирует с мотивом смерти. Вероятно, мотив смерти здесь возникает в качестве предчувствия гибели государства, если образ косой доски трактовать как метафору памятника на могиле. Лирический герой это предвидит и не может об этом молчать, потому что на него «давят» сверху, из контекста можно определить направление *сверху* как с «того света» (помощь мистических сил): «Я у дверного глазка / Под каблуком потолка» [2, с. 49]. Итак, лирический герой оказался у границы пространства – локуса дом – у двери, за пределами которой находится яйцо. Возможно, это пророчество или лишь ощущение перемен перестройки. Автор сама не может понять, какое будущее видит перед собой: «У входа было яйцо или крутное словцо / Я обращаю лицо» [2, с. 49].

Ожидание у «дверного глазка», вероятно, может указывать и на мотив одиночества, и в то же время на опасность со стороны посетителей (отсылка к 1937-му году и КГБ?). Метафора «под каблуком потолка» отсылает к выражению «под каблуком», которое обычно употребляется по отношению к женатым мужчинам («подкаблучникам»), которые находятся «под каблуком у жены», то есть, безоговорочно её слушаются, находятся «в полном подчинении» [4, с. 398]. Поэтому фраза носит скорее иронический, чем депрессивный характер.

Рассмотрим первые две строки второго куплета:

У входа было яйцо или крутое словцо
Я обращаю лицо [2, с. 49].

«Яйцо» связано со «словцом», которое сопровождается прилагательным «крутое», использующимся для создания устойчивых выражений. «Крутое яйцо» – сваренное «вкрутую», варившееся долго, твёрдое, но не жидкое. «Крутое словцо» – выражение, обозначающее использованный в речи яркий образ или неприличное выражение. Понятие «крутой» также употребляется по отношению к людям успешным, сильным, богатым и т. п., часто с ироническим оттенком. Однако на наш взгляд, в данном контексте наиболее уместная трактовка словосочетания «крутое словцо» – это резкое либо строгое слово [4, с. 471].

Проанализируем вторую часть первого четверостишия во втором куплете:

Кошмаром дёрнулся сон – новорождённый масон
Поёт со мной в унисон [2, с. 49].

«Кошмарный сон», в котором «масон» поёт с лирическим героем – это, вероятно, ирония над стереотипами, которые складывались в советском обществе конца 1980-х годов. «Масоны» тогда часто назывались причиной всех бед, а слово «унисон» может указывать на оппозиционность лирического героя.

Имеет право на существование и другая трактовка данного фрагмента песни. Как известно, большинство президентов США принадлежали масонской ложе [8]. Лирическому герою боязно чувствовать неизвестное будущее, он как бы предвидит внешнюю политику США и России в будущем: «Кошмаром дёрнулся сон – новорождённый масон / Поёт со мной в унисон» [2, с. 49].

Рассмотрим вторую часть второго куплета и фрагмент рефrena:

Крылатый ветер вдали верхушки скал опалил
А здесь ласкает газон
На то особый резон
На то особый отдел, на то особый режим [2, с. 49].

«Крылатый ветер», опаливший «верхушки скал», воспринимается как стихия, романтический образ для жителя равнины, а «газон» – как символ упорядоченности, ограниченности.

В рефрене выражение «особый резон» сопоставляется с понятием «особый отдел» – это название армейской контрразведки или структура, занимающаяся шпионами, неблагонадежными людьми, дезертирами и т.п.

Если принять во внимание версию, что автор под словосочетанием «особый резон» подразумевает политические действия, то они могут характеризоваться как большее сосредоточение на внешней политике, нежели на внутренней: «Крылатый ветер вдали верхушки скал опалил / А здесь ласкает газон / На то особый резон» [2, с. 49]. Далее автор ставит проблему власти и бюрократии, которая действует в своих интересах, но не в интересах населения: «На то особый отдел, на то особый режим / На то особый резон» [2, с. 49]. Политика внедряется даже в личное пространство – в локус дом, который, как известно, является символом уюта и домашнего очага («Проникший в щели конвой заклеит окна травой» [2, с. 50]), и в этом пространстве политика устанавливает свои правила: «Нас поведут на убой» [2, с. 50].

Рассмотрим первую часть последнего куплета:

Проникший в щели конвой заклеит окна травой
Нас поведут на убой
Перекрестится герой, шагнёт раздвинутый строй
Вперёд за Родину в бой [2, с. 50].

Известно, что в «щели» пролезают домашние насекомые – в условиях СССР ими часто являлись тараканы, которых можно сравнить с негативным образом (достаточно вспомнить детскую сказку в стихах Корнея Чуковского «Тараканище» [9]). Таким образом снижается и само понятие «конвой», вероятно, так автор высказывает своё отношение к любой системе принуждения. «Поведут на убой» – так обычно говорят о сельскохозяйственных животных, бессловесных и покорных своей судьбе. «Герой» обычно делает «шаг из строя», когда вызывается идти на опасное задание, хочет совершить подвиг. Здесь «шагает» весь «строй», что может говорить об общей готовности к смерти и о её бессмыслиности.

В данной части песни ставится проблема ложного патриотизма – убеждения обывателей в том, что они обязаны стать жертвой во имя Родины. Иными словами, вера в Родину заменяет веру в Бога, согласно атеистической морали, принятой в СССР: «Перекрестится герой, шагнёт раздвинутый строй / Вперёд за Родину в бой» [2, с. 50].

Проанализируем последние строки текста песни:

И сгинут злые враги кто не надел сапоги
кто не простился с собой
Кто не покончил с собой
Всех поведут на убой

На то особый отдел, на то особый режим
На то особый резон [2, с. 50].

Фраза «пусть сгинут злые враги», вероятно, иронически указывает на лирического героя и его товарищей, далёких от «царящего в обществе» милитаризма. Для их характеристики используется выражение «кто не надел сапоги» – так говорят о тех, кто не служил в армии (напомним, что в условиях СССР служба в армии являлась обязательной для мужчин). Фрагмент «Кто не простился с собой» может означать: «кто не изменил своим принципам», именно таких людей, по мнению автора, ждёт наказание, вплоть до смерти. «Особый режим» – этим словосочетанием может обозначаться любой «режим» – в местах заключения, санаториях, при проведении военной операции и т. д.

Итак, пространство в поэтике Янки Дягилевой основано на предчувствии его изменений в сторону хаоса и разрушения, соответствующие мотивы пронизывают её творчество, чтобы в полной мере передать авторское отношение к тому, что ожидает мир в недалёком будущем. Андрей Бурлака пишет в своей статье «Особый резон», что Янка «провидела внутренним взором апокалиптическую картину рухнувшего мира и смерть всего живого на Земле, более того, находила этому надвигающемуся Хаосу какое-то логически непротиворечивое объяснение, видела в нём особый резон...» [11, с. 188]. Завершается песня экспликацией мотива безысходности, предрешённости судьбы: «Кто не покончил с собой / Всех поведут на убой» [2, с. 50].

Литература

1. *Барто А. Л. Стихи детям* [Текст]: в 2 тт. / А. Л. Барто. – М., 1976. – Т. 1. – 399 с.
2. *Дягилева Я. Выше ноги от земли* (сборник) [Текст] / Я. Дягилева. – М.: Выргород, 2018. – 176 с.
3. *Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий*: [Текст] / Л. Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Выргород, 2017. – 607 с.
4. *Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений* [Текст] / С. И. Ожегов; под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: ИОО «Издательство «Мир и образование»: ООО «Издательство Оникс», 2012. – 1375 с.
5. *Русское поле экспериментов* [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов. – М.: Дюна, 1994. – 300 с.
6. *Стихи* [Текст] / Е. Летов. – М.: Выргород, 2011. – 548 с.
7. *Фразеологизмы в русской речи: Словарь* [Текст] / А. М. Мелерович, В. М. Мокиенко. – 2-е изд., стер. – М.: Рус. слов., 2005. – 863 с.
8. *Херасковъ И. М. Американское масонство* [Текст]: в 2 тт. / И. М. Херасковъ // Масонство. Репринтные воспроизведённые издания 1915 года. – М.: СП «ИКПА», 1991. – Т. 2. – С. 245-265.
9. *Чуковский К. Тараканище* [Текст] / К. Чуковский // Чуковский К. Сказки. – М.: «Искусство», 1982. – С. 5-13.

10. Янка Дягилева / Биография [Электронный ресурс] // Официальный сайт, посвящённый жизни и творчеству Янки Дягилевой. – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/biography.htm#s3> (дата обращения: 02.08.2018).

11. Янка: сборник материалов [Текст] / авт.-сост.: Е. Борисова, Я. Соколов. – СПб., 2001. – 607 с.

УДК 821.161.1-192(Летов Е.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.29

З. Г. СТАНКОВИЧ

Казань

РЕФЛЕКСИЯ СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ТЕКСТАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЕГОРА ЛЕТОВА

Аннотация. Статья посвящена изучению отношения к собственной жизни и смерти лирическими субъектами произведений Егора Летова. Установлено, что часто такая рефлексия осуществляется путём переноса одного и того же яркого образа из одного текста в другой. Особо пристальное внимание автор сосредоточивает на двух текстах, начинающихся стихом «Когда я умер». В них обнаруживает себя рефлексия собственного произведения по принципу смысловой комплементарности. От размышлений о забвении окружающими истинного образа умершего Летов переходит к мысли об искажении этого образа и его избыточной мифологизации, которой сам умерший уже не может оказать сопротивление.

Ключевые слова: русский рок, рок-музыка, рок-музыканты, рок-поэзия, рефлексия, комплементарность, жизнь, смерть.

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

Контакты: 420008, г. Казань, ул. Кремлёвская, д. 18, ukyonna@yandex.ru

Z. G. STANKOVICH

Kazan

REFLECTION OF OWN LIFE AND DEATH IN THE WORKS OF YEGOR LETOV

Abstract. The article is devoted to the study of the attitude to one's own life and death by lyrical subjects of Yegor Letov's works. It is established that such reflection is often carried out by transferring the same bright image from one text to another. Particularly close attention the author focuses on two texts beginning with verse «When I died». The reflection of author's own work on the principle of semantic complementarity finds itself in the given texts. From thinking over obscurity of the dead's true image by surrounding persons Letov passes to idea of distortion and excessive mythologizing of that image which the dead can no longer resist.

Keywords: Russian rock, rock music, rock musicians, rock poetry, reflection, complementarity, life, death.

About the author: Stankovich Zinaida Grigorievna, Candidate of Philology, Associate Professor of Kazan Federal University, Department of Humanities, Preparatory Faculty for Foreign Students.

Одной из отличительных черт современной литературы является стремление оценить саму себя, по-новому понять существующие в ней феномены. Русская рок-пoэзия в этом смысле не является исключением. Одним из авторов, разносторонне и многократно переосмысливавших свой художественный опыт, без сомнения, является Егор Летов. По мнению А. Корчинского, «Летов принадлежит к числу авторов, склонных к интенсивной мировоззренческой и творческой рефлексии» [3, с. 52]. Нередко переосмысливанию и обдумыванию рок-пoэт подвергал тексты, которые сам создал. Происходило это по-разному.

Так, в частности, в музыкальном альбоме «Прыг-скок. Детские песенки» (1990 год) на одной стороне первой стоит композиция «Про дурачка», а на другой – мини-песня «Ещё раз про дурачка», представляющая собой повтор рефренных стихов из первой песни: «Ходит дурачок по небу / Ищет дурачок глупее себя» [4, с. 288]. Этот кажущийся повтор концентрирует внимание слушателей на образе почти сказочного дурачка, который в итоге может оказаться сообразительнее всех умных персонажей, и делает его одним из центральных образов в альбоме. С другой стороны, такой повтор косвенно указывает на вечные проблемы горя от ума, ума и безумия, выходящие далеко за пределы одного художественного текста.

Егор Летов, кроме того, был склонен переносить яркий образ из одного контекста в другой. В качестве примера здесь можно привести словосочетание «бесноватый снег». Впервые оно возникает в песне «Всё идёт по плану»¹ 1988 года, а затем в стихотворении «Рождественский снег бесноватый кипучий...»² 1995 года. За семь лет, разделяющих эти два произведения, многое изменилось в стране, но главное – сохранилась атмосфера бесноватости и безумия. В первом, раннем тексте она нагнеталась противоречием между реальной жизнью и источниками массовой информации («А моей женой накормили толпу / Мировым кулаком растоптали ей грудь <...>» и чуть ниже «Я купил журнал “Корея” – там тоже хорошо / Там товарищ Ким Ир Сен – там то же, что у нас»). В более позднем тексте никаких сомнений в безумии мира уже не возникает, оно превращается в неотъемлемое и неоспоримое свойство жизни. Остаётся только смириться и заставить себя по-

¹ Один лишь дедушка Ленин – хороший был вождь

А все другие остальные – такое дермо

А все другие враги – и такие мудаки

Над родною над отчизной бесноватый снег шёл [4, с. 197]

² Рождественский снег бесноватый кипучий

В лицо мне сбывается мчится торопится

Так мне и надо

Ведь всё, что мне надо

Навстречу само так и прёт. [4, с. 412]

верить: навстречу лирическому субъекту «само так и прёт» то, в чём он действительно нуждается. Употребление в данном контексте просторечного глагола «переть» подчеркивает ощущение лирическим субъектом негативности и одновременно неотвратимости происходящего.

Остановимся на ещё одном варианте авторской рефлексии собственных текстов у Летова. В творчестве рок-поэта присутствуют два произведения, озаглавленные по одинаковому первому стиху: «Когда я умер...», написанные в 1988 и 1989 годах. Близкие даты создания этих текстов говорят о том, что вряд ли одинаковые названия – это простое совпадение. Известно, что первому из произведений Летов придавал очень большое значение. В интервью «200 лет одиночества», записанном в конце 1990 года, рок-поэт высказался так: «У меня даже был стих такой: «Когда я умер, не было никого, кто бы это опроверг» [4, с. 239]. Может быть, это самое главное, что я создал – этот стих» [1]. Маленький текст звучит почти как афоризм и входит в альбом «Прыг-скок» под номером девять на правах самостоятельной композиции. Второе произведение намного больше, но песней не является, а представляет собой стихотворение. Попробуем определить, каким образом соотносятся друг с другом эти два произведения.

Нетрудно заметить, что первый стих двух текстов, заменивший название, является почти оксюморонным, так как мёртвый человек по определению не может рассказывать о том, что произошло после его смерти. По утверждению Ю. Моревой, «противопоставление живых и мёртвых у Летова <...> неочевидно. Во всяком случае, достаточно трудно сказать, кто с его точки зрения жив, а кто мёртв», «встречается в его текстах <...> точка зрения, которая заключается в том, что физическая смерть – это вовсе не смерть» [5]. Если учсть такую относительность понятий «живое» и «мёртвое», можно предположить, что если бы появился человек, готовый опровергнуть смерть лирического субъекта, тот смог бы продолжать жить в некоем смысле слова. Нынешнее же его существование жизнью не считается, ведь оно не было признано таковым другими людьми. Данная ситуация напоминает общеизвестное высказывание о том, что человек жив, пока о нём помнят, иными словами, пока он хоть кому-нибудь не безразличен. Таким образом, окружающие во многом определяют судьбу индивида, они в итоге решают, жить ему или умереть. Никто не попытался опровергнуть смерть лирического субъекта, вследствие чего начинает проявлять себя мотив одиночества человека в мире.

Потребность опровержения смерти заметна и в более позднем тексте. Приведём его здесь полностью.

Когда я умер
Плевком замёрзли
Дорогие конструкции
Блёклые пропорции
Удушливые ветры
С навозной кучи

Пьяного оцепенения
Кто поверил
Кто запомнил
Кто нагадил
Поруганная вывеска
Бетонная лимонная
Порушилась – рух!
Порушилась – швах!
Я закутался просторным инем
Я успокоился сучьим выменем
Когда я умер
Когда я умер
Копейки посыпались
Глазки забегали
А руки всё грезились в разные стороны
Где доказательства?
Где одуванчики?
Трухлявое горло распёрло
Щекотливое равнозначие
А потом завернули закутали
Прибили колёса заместо рук ног
Катали меня на верёвочке
Возили меня на ярмарку
Когда я умер
Когда я умер
Весь мир ебанулся
Весь мир ебанулся
А я лежу в пресловутой
Такой смышлённый
Невежливо умный.
Однако лежу.
Фатально лежу. [4, с. 277]

Здесь обращают на себя внимание следующие стихи: «Кто поверил / Кто запомнил» и чуть ниже «Где доказательства?», которые могут быть соотнесены с темой истинной или ложной смерти. Второй текст, как следует из заглавного стиха, должен представлять собой рефлексию над первым, но уже сам его объём свидетельствует о том, что перед нами – развертывание замысла, дополнение его новыми оттенками. В самом начале можно прочитать: «Когда я умер / Плевком замёрзли / Дорогие конструкции / Блёклые пропорции / Удушливые ветры / С навозной кучи / Пьяного оцепенения». Большинство образов в этой цитате подчёркнуто антиэстетичны, тем не менее, одним из наиболее важных слов здесь является «замёрзли». Этот глагол в первую очередь связывается в сознании людей с зимой, временем года, традиционно ассоциирующимся со смертью, по крайней мере, временной. Чуть ниже лирический субъект также характеризует своё состояние словом из семантического поля «зима»: «Я закутал-

ся просторным инеем». После смерти лирического субъекта всё будто внезапно остановилось, прекратило своё движение.

Далее следуют три стиха с анафорой, два из которых уже были приведены выше: «Кто поверил / Кто запомнил / Кто нагадил», а затем «Поруганная вывеска / Бетонная лимонная / Порушилась – рух! Порушилась – швах!». Причастие «поруганная» в сочетании со словами «порушилась» и «рух» создаёт аллитерацию, позволяющую явственнее представить картину падения тяжёлой вывески. Помимо этого, можно увидеть, что слово «поруганная» коррелирует и с глаголом «нагадил», усиливая ощущение не просто одиночества лирического субъекта, а надругательства и издёвки над ним со стороны окружающих.

Отношение других лиц к лирическому субъекту конкретизируется далее: «А потом завернули закутали / Прибили колёса заместо рук ног / Катали меня на верёвочке / Возили меня на ярмарку». Люди, образы которых лишены какой-либо конкретики, после смерти лирического субъекта превращают его в игрушку, возят на ярмарку, как дрессированного медведя, для потехи. Следовательно, окружающие, пользуясь беспомощностью лирического субъекта, делают из него объект развлечения и используют совершенно иначе, чем это назначено природой. Возможно, он становится для кого-то и источником прибыли – чуть выше Летов пишет: «Копейки посыпались / Глазки забегали».

В следующей части стихотворения после повторяющихся рефреном стихов «Когда я умер» идёт также два раза повторенный стих «Весь мир ебанулся». Этот бранный глагол может быть интерпретирован двояко, как «сойти с ума» и «упасть». Первое из толкований представляется наиболее подходящим по смыслу к общему контексту произведения: весь мир обезумел, издавался надо мной после моей смерти («прибили колёса заместо рук ног»), превратив меня в предмет забавы.

Стоит, однако, отметить, что лирический субъект, описывая свои посмертные ощущения, практически не выражает негативного отношения к людям. Исключение составляет лишь матерный глагол. «Я»-персонаж, скорее, демонстрирует какое-то странное успокоение: «Я успокоился сучьим выменем», «А я лежу в пресловутой комнате / Такой смышлённый / Невежливо умный. Однако лежу. / Фатально лежу». Ум поднимает героя над толпой. Лирический субъект практически безучастен к тому, что окружающие стёрли из памяти его реальный образ, а потом пересоздали его согласно своим желаниям.

Этот спектр смыслов, как нам удалось увидеть, появляется только в более позднем тексте и представляет собой рефлексию автора над вопросом, что происходит с образом человека после его смерти, когда он уже не властен сам как-то помешать ложной интерпретации своего образа, а возможно, и его излишней мифологизации. Перед нами рефлексия собственного творчества по принципу комплементарности, когда к уже имеющемуся смыслу добавляются новые нюансы. Возможно, если принимать во внимание даты создания обоих текстов, поводом к этим размышлениям послужила смерть

Александра Башлачёва, творчество которого Летов высоко ценил («Мне кажется, что самый великий рокер из всех, кто у нас в стране был. Когда я первый раз его услышал, [творчество] повлияло страшнейше» [2]).

Самоубийство Башлачёва могло подтолкнуть Летова к рефлексии по поводу собственной смерти. Рок-поэт размышляет над тем, что было бы, если бы завтрашний день стал для него последним. Постановка вопроса оказывается число философской: человек смертен, он знает об этом и, как может, борется со смертью. В текстах «Когда я умер...» лирический субъект ощущает свою беспомощность в гипотетической ситуации своей будущей смерти. Сакрализация и мифологизация умершего окружающими до неузнаваемости искажает его образ, и находятся даже близкие, которые не прочь превратить этот посмертный образ в источник дохода. Поэт не без оснований ненавидит такое свое посмертное будущее, и только мудрость даёт ему силы не озлобиться на людей.

Литература

1. 200 лет одиночества (Интервью с Егором Летовым) [Электронный ресурс] // ГрОб-Хроники. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/article/1991/art_1991-12-xxb.html (дата обращения: 15.03.2019).
2. Егор Летов: «Конец наступает тогда, когда уничтожается живая энергия творчества» (Интервью с Егором Летовым) [Электронный ресурс] // ГрОб-Хроники. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/article/1990/art_1990-10-xxb.html (дата обращения: 15.03.2019).
3. Корчинский А. Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах [Текст] / А. Корчинский // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. – М.: «Bull Terrier Records», 2018. – С. 52-65.
4. Летов Е. Стихи [Текст] / Е. Летов. – Москва: ООО «Выргород», 2011. – 548 с.
5. Морева Ю. Смерть как граница в творчестве Егора Летова [Электронный ресурс] / Ю. Морева // ГрОб-Хроники. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/article/2014/art_2014-xx-xxc.html (дата обращения: 15.03.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

С. А. ПЕТРОВА

Санкт-Петербург

**В. ЦОЙ И Е. ЛЕТОВ: «ПЛАН ТАКОЙ»
ИЛИ «ВСЁ ИДЁТ ПО ПЛАНУ»?**

Аннотация. В статье рассматриваются два произведения, написанные почти в одно и то же время, но разными авторами В. Цоем и Е. Летовым. В текстах развивается ряд похожих мотивов и идей. Предполагается, что авторы вели некий творческий диалог, в котором каждый пришёл к собственным выводам. В то же время итоговые точки зрения поэтов не совпадают, что подчёркивает их авторскую индивидуальность в целом.

Ключевые слова: интертекстуальность, диалог авторов, рок-поэзия, русский рок, рок-музыканты, рок-музыка, поэтические тексты.

Сведения об авторе: Петрова Светлана Андреевна, кандидат филологических наук, доцент, декан филологического факультета ГАОУ ВО ЛО «Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина».

Контакты: 196605, г. Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское ш., д. 10.

S. A. PETROVA

Saint-Petersburg

**V. TSOY AND E. LETOV: «THE PLAN»
OR «EVERYTHING IS GOING ACCORDING TO PLAN»?**

Abstract. The article considers two works written at the same time, but by different authors V. Tsoy and E. Letov. In the texts develops some of the same motifs and ideas. It is assumed that the authors were a creative dialogue in which everyone came to their own conclusions. The final points of view of the poets do not coincide, which emphasizes their author's individuality as a whole.

Keywords: intertextuality, authors' dialogue, rock poetry, Russian rock, rock music, rock musicians, poetic texts.

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

В одном из своих интервью в 1990 г. Егор Летов в ответ на вопрос о Викторе Цое сказал, что ему очень нравились его ранние песни, особенно «Алюминиевые огурцы» и «Я посадил дерево» [1]. Но не только это связывает двух рок-авторов. В творчестве и того, и другого поэта представле-

ны песни, в которых фигурирует концепция определённого «плана» жизненного пути героя.

У Виктора Цоя песня называется «Бошетунмай»; вошедшая в альбом «Группа крови» (1988), она была написана в 1986 году под впечатлением от выступления приехавшей с концертом в Ленинград британской реггей-группы «UB40», как пишут в воспоминаниях о поэте [3]. В этом же году у Егора Летова появляется идея создать произведение об определённом типе советского сознания. Эта песня, по сути, станет его визитной карточкой – «Всё идёт по плану».

«Всё идёт по плану» (1988) – это название и официального альбома группы «Гражданская оборона», где лидером и автором песен был Егор Летов. Сам автор обозначил годом появления песен 1987, и как он вспоминал, «почти все песни данного цикла написаны во время поездок по трассе в компании Янки» [5].

Содержание двух обозначенных произведений имеет ряд общих моментов. Прежде всего, в образной структуре – это реалии советской эпохи. В каждой песне они представлены по-разному, но при этом являются объектами жёсткой иронии со стороны повествующего.

У В. Цоя это жизнь в коммунальных квартирах, сохраняющих старые принципы «общежития»:

В старых квартирах,
Где есть свет, газ, телефон, горячая вода,
Радиоточка, пол – паркет,
Санузел раздельный, дом кирпичный,
Одна семья, две семьи, три семьи...
Много подсобных помещений,
Первый и последний – не предлагать,
Рядом с метро, центр... [6, с. 326]

У Егора Летова в художественную структуру входят ключевые символы эпохи, которые становятся объектами иронии автора благодаря функционированию в контексте с ненормативной лексикой, что делает его образную систему более жёсткой и реалистичной, по сравнению с системой Виктора Цоя:

А наш батюшка Ленин совсем усоп
Он разложился на плесень и на липовый мёд
<...>
Но на фуражке на моей серп и молот, и звезда
Как это трогательно: серп и молот, и звезда
<...>
Сладко живется в советской стране [4]

При этом связывает оба стихотворения используемая обоими авторами лексема «план». Так у В. Цоя:

Тот, у кого есть хороший жизненный план,
Вряд ли будет думать о чём-то другом [6, с. 326].

В то время как у Егора Летова это принимает образ также значимой реалии советской эпохи, когда жизнь людей строилась по определённому документу, определяемому как «госплан» – государственный план: «И всё идет по плану» [4].

Во-вторых, обратимся к ещё одному моменту, а именно в том и в другом тексте обозначен мотив ожидания.

У В. Цоя: «Ждём лета в старых квартирах» [6, с. 326].

У Егора Летова: «Лихой фонарь ожидания мотается» [4].

Мотив бесполезного и бесцельного ожидания закономерен в текстах абсурдистского содержания. Абсурдность окружающего мира подчёркивается в произведениях соответствующими художественными элементами, в том числе связанными с абсурдом советского быта и нравов. Егор Летов показывает жёсткие картины абсурдного советского бытования.

Есть также общее и в представлении категории времени. У В. Цоя подчёркивается «старость», по сути, неизменность окружающего мира («старые квартиры»), у Егора Летова: как раньше в СССР жили по плану, так и перестройка идёт по плану, ничего не меняется, хотя и провозглашается время изменений, что подчёркивает абсурдность мира.

В-третьих, авторы обращаются к семейной тематике.

У В. Цоя: «Одна семья, две семьи, три семьи...» [6, с. 326].

У Егора Летова:

А моей женой накормили толпу
Мировым кулаком растоптали ей грудь
Всеноядной свободой растерзали ей плоть
Так закопайте её во Христе [4]

В поэтике Летова представлен более жёсткий и опасный мир, в котором совершаются страшные жертвы. У В. Цоя этот мотив опасности также обозначен словами «опасная зона».

Необходимо отметить, что в песнях обоих авторов время и пространство имеют общие черты – неопределенность и опасность:

У В. Цоя:

Все говорят, что мы вместе,
Все говорят, но немногие знают, в каком
А из наших труб идет необычный дым
Стой! Опасная зона! Работа мозга! [6, с.326]

Первые две строчки в данном отрывке показывают неопределенность и ироническое отношение к этому, игра слов «вместе» – «в каком» месте.

У Егора Летова:

Границы ключ переломлен пополам
<...>
А моей судьбе захотелось на покой
Я обещал ей не участвовать в военной игре
Но на фуражке на моей серп и молот, и звезда
<...>
Там всё будет бесплатно, там все будет в кайф
Там, наверное, вообще не надо будет умирать [4]

В этом отрывке Летов показывает открытость границ «ключ переломлен», т.е. нет замков, но при этой неопределённости границ поэт даёт чёткое обозначение «в советской стране».

В-четвёртых, в обеих песнях есть и наркотическая тема. В частности, название песни В. Цоя «Бошетунмай» имеет несколько версий интерпретации [3]. Но в основном значения сводятся к теме приёма запрещённых, одурманивающих разум средств, наркотических веществ. Лексема «план» прочитывается и в рамках темы транса, как завуалированное обозначение, собственно, одного из типов одурманивающих сознание средств, это слово входит в жаргон, определяя, собственно, сам наркотик. В песне есть также такие строчки:

Мы пьем чай в старых квартирах,
Ждем лета в старых квартирах [6, с. 326]

Лексема «чай» имеет кодировку и в лексиконе химических средств, определяя мутагенное вещество, изменяющее сознание. В песне фигурирует обозначение «необычность» дыма, продолжая тему наркотических веществ. И заканчивается песня собственно своим названием, заключая всё сказанное в некий круг иллюзорного одурманенного бытия.

В песне Егора Летова:

Над родною над отчизной бесноватый снег шёл
<...>
Там всё будет бесплатно, там все будет в кайф [4]

Как вспоминал сам автор, когда он сочинял текст «Всё идёт по плану», то представлял «себя таким забитым советским полуалкоголиком и в этом состоянии действительно описывал то, что транслировалось по телевидению» [5]. По сути, также представлено одурманенное сознание, находящееся под влиянием телевизора и алкоголя.

Как пишет Е. С. Шерстнёва, «Назначение объекта, создаваемого Летовым, – выступать в качестве медиума, быть проводником в некое изменившееся состояние сознания» [8, с. 263]. С этой точки зрения, «план» у Е. Летова также может восприниматься, как некое наркотическое средство, которое погружает героя в иллюзорный мир, где искажается истинная реальность и кажется, что «всё хорошо» вопреки жертвам и ужасу советско-

го быта. Учитывая объяснения самого автора, в качестве такого изменяющего сознание средства можно принять телевизионную пропаганду в условиях определённой организации общества в СССР.

В песне В. Цоя также есть публицистические элементы из средств массовой информации советского периода. Часть песни строится как объявление в газете, связанное с поиском квартир в советскую эпоху. Данный отрывок исполняется речитативом, словно зачитывается, а не поётся, таким образом происходит интермедиальное взаимодействие музыки и слова, исполнения и звучания текста. Звуковая сторона усиливает значение вербальной.

В песне Летова упоминается некий журнал «Корея» и представитель власти той страны. Хотя это не единственная страна социалистического лагеря, которую можно было бы упомянуть в данном контексте, но автор говорит именно о Корее. В то время как известно, что В. Цой имеет корейские корни в своей родословной. В целом это наводит на мысль об определённом сознательном диалоге авторов.

Наконец, в данном творческом взаимодействии В. Цой сделал ещё один шаг, в частности, в последнем «Чёрном альбоме» (1990) есть песня «Нам с тобой», содержащая рефрен, включающий строки: «План такой, нам с тобой...» [7, с. 338]. Рефрен по своему идейному содержанию противостоит куплетам, в нём отражается некая иная реальность, идеализированная героям:

Нам с тобой – голубых небес навес,
Нам с тобой – станет лес глухой стеной,
Нам с тобой – из заплёванных колодцев не пить,
План такой – нам с тобой [7, с. 338].

В. Цой более оптимистичен и верит в возможность выхода из сложившихся проблемных ситуаций. Поэт в рефрене формирует образ некоего иного мира, который охраняется «глухой стеной», чистый и светлый. В то время как в куплетах показывается острое неприятие окружающего существующего мира.

Таким образом, в текстах по-разному трактуются и будущее. В песне Егора Летова иронически провозглашается утопический коммунизм, в котором «всё будет хорошо», в то время как Виктор Цой в своей художественной концепции противопоставляет антиутопическому бытию мир идеализированной природы.

Проведённый анализ в целом ещё предполагает рассмотрение этих песен в рамках собственно циклов, так как рок-альбом представляет собой особую форму литературной циклизации [2]. Но в силу определённых условий представления статьи, вопрос будет исследован в последующих публикациях.

Литература

1. Базаров Т., Сотников Д. Интервью Е. Летова. Концерт Егора Летова в Киеве (24 августа 1990) [Электронный ресурс] / Т. Базаров, Д. Сотни-

ков // ГрОб-Хроники: сайт. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/article/1990/art_1990-08-24a.html (дата обращения: 26.03.2019).

2. Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 99-123.

3. История песни «Бошетунмай» [Электронный ресурс] // Истории создания песен: сайт. – Режим доступа: <http://song-story.ru/boshetunmai-kino> (дата обращения: 26.03.2019).

4. Летов Е. Всё идёт по плану [Электронный ресурс] / Е. Летов // ГрОб-Хроники: сайт. – Режим доступа: http://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_v/vse_idet_po_planu.html (дата обращения: 26.03.2019).

5. Летов Е. Всё Идет По Плану, 1989. Интервью [Электронный ресурс] / Е. Летов // Гражданская оборона – официальный сайт группы. – Режим доступа: http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/vse_idet_po_planu.html (дата обращения: 26.03.2019).

6. Цой В. Бошетунмай [Текст песни] / В. Цой // Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания / авт-сост. М. Цой, А. Житинский. – Л.: Новый Гилекон, 1991. – С. 326.

7. Цой В. Нам с тобой [Текст] / В. Цой // Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания / авт-сост. М. Цой, А. Житинский. – Л.: Новый Геликон, 1991. – С. 338.

8. Шерстнёва Е. С. Кто сказал «хой»? (специфика летовского интертекста) [Электронный ресурс] / Е. С. Шерстнёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 260-271.

УДК 821.161.1-192(Цой В.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Н. Ю. ПЛЕХАНОВА

Москва

СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В РОК-ПОЭЗИИ ВИКТОРА ЦОЯ: ПРОБЛЕМА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

Аннотация. В рамках статьи исследуется лирический герой в творчестве Виктора Цоя сквозь призму субъектно-объектных отношений в альбомных контекстах группы «Кино»: выявляются особенности лирических субъектов, объектов, адресатов в каждом из 78 текстов песен восьми альбомов и отношения между ними. Для выведения типологии образов лирического героя привлечена мотивная структура.

Ключевые слова: русский рок, рок-группы, рок-музыка, рок-музыканты, лирические герои, лирические циклы, субъектно-объектные отношения.

Сведения об авторе: Плеханова Наталья Юрьевна, выпускница РГГУ, магистр филологии.

Контакты: natalia.nata@mail.ru

N. Y. PLEKHANOVA

Moscow

THE SUBJECT-OBJECT ATTITUDES IN VIKTOR TSOI'S ROCK POETRY: THE PROBLEM OF THE LYRIC HERO

Abstract. In this article there is the research on Viktor Tsoi's lyric hero based on subject-objects attitudes in the context of all 8 albums of the rock band KINO: the aim is to identify the features of the lyric subject, object and recipient in all of 78 texts of the songs and the attitudes between them. For figuring out the typology of the lyric hero there is the system of the motives.

Keywords: Russian rock, rock bands, rock music, rock musicians, lyrical heroes, lyrical cycles, subject-object relations.

About the author: Plekhanova Natalia Yurevna, Graduate of RSUH, Master of Philology.

Русская рок-поэзия как явление появилась во второй половине 1970-х гг., хотя и ранее были предприняты попытки создания рок-групп [4, с. 4]. Фигурой, во многом определившей переход рок-поэзии из субкультуры в контруктуру, считается Виктор Цой [5, с. 21].

Ранее все тексты восьми альбомов группы «Кино» не были проанализированы как единый цикл с точки зрения субъектно-объектных отноше-

ний и лирического героя. Именно поэтому мы решили исследовать все тексты всех альбомов группы «Кино» в хронологической последовательности на предмет субъектно-объектных отношений с привлечением методологии лирического цикла и концепции лирического героя. В качестве объекта исследования выбраны 78 текстов песен восьми альбомов, опубликованные в посмертном сборнике стихотворений, рисунков, документов и интервью [4]. Это первый сборник стихов, документов, интервью, воспоминаний, рисунков, фотографий, посвящённый Виктору Цою. Именно в этой книге впервые опубликованы в соответствии с альбомами все тексты песен Виктора Цоя. Так как сам автор редко называл их стихами, раздел называется «Тексты альбомов группы “Кино”» [4, с. 3]. Стоит отметить, что издающий сохранил авторскую последовательность песен Виктора Цоя – не стал печатать тексты в хаотичном порядке. Если бы он вторгся в авторскую последовательность – мы бы не могли анализировать альбомы группы «Кино» с привлечением методологической базы лирического цикла, так как циклизация была бы нарушена. Тексты песен, не вошедшие в альбомы, а также бонус-треки находились вне поля нашего анализа, так как мы фокусировались исключительно на альбомном творчестве. Перед нами стояла цель – выявить, возможно ли выделить лирического героя в альбомных контекстах группы «Кино».

Так как «основным способом бытования рок-культуры является альбом» [3, с. 33], он «может быть рассмотрен как особое жанровое образование, соотносимое по ряду критерий с лирическим циклом» [4, с. 78]. Рок-альбомы анализируют с привлечением методологии лирического цикла, так как в филологических исследованиях, посвящённых рок-поэзии, альбом считается его аналогом. Важная информация свидетелей тех событий об альбомной культуре русского рока содержится в книге А. Кушнира «100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи» [6]. Немаловажно, что три из восьми официально вышедших альбома группы «Кино» вошли в состав книги, а именно: «45» (1982), «Начальник Камчатки» (1984), «Группа крови» (1988). А. Тропило в одном из интервью 1988-го года высказался в отношении рок-альбома: «Альбом – это не форма, связанная с размерами пластинки. Это <...> что-то концептуальное? – Да, концептуальное <...> иначе говоря, это некий брикет из музыкальной, графической и т.д. информации. Написание альбома – далеко не запись концерта» [7, с. 126].

В ходе работы мы ознакомились с основополагающими теоретическими работами, посвящёнными лирическому циклу. За основу мы взяли концепцию И. В. Фоменко, который охарактеризовал лирический цикл как особое жанровое образование [8, с. 16]. В рамках его теории отношения между отдельным стихотворением и циклом следует рассматривать как отношения между элементом и системой: стихотворения, включённые в цикл, сохраняют свою самостоятельность, несмотря на то, что они входят в цикл.

Нами были рассмотрены фундаментальные работы, посвящённые проблеме лирического героя в литературоведении. Мы опирались на тео-

рию С. Н. Бройтмана в отношении субъектно-объектной организации, так как она представляется нам наиболее полно отражающей проблематику. Принято считать, что лирический герой «выявляется в контексте творчества поэта, в книге стихов или цикле» [1, с. 147], однако эта категория (лирический герой) не выносится в отдельную циклообразующую связь.

Мы рассмотрели все тексты всех альбомов группы «Кино» связь призму выше указанного инструментария: выявили носителя речи, адресата (нас интересовал только эксплицированный, имплицитный находился вне нашего анализа) и объект в каждом анализируемом тексте. Также мы выявили основные мотивы, которые помогли нам для анализа субъектно-объектных отношений в альбомных контекстах группы «Кино». Песни, перекочевавшие из ранее изданных альбомов, мы также анализировали и в рамках нового альбома, чтобы вычленить новые коннотации и смыслы. Стоит отметить, что мы проанализировали основную структуру мотивов для углубления анализа тематики и проблематики песен.

Альбом «45». В 11-ти песнях из 13-ти лирический субъект эксплицирован, в 2-х – не эксплицирован. В одной из песен (№ 2) неэксплицированный субъект совпадает с адресатом: перед нами представлен взгляд со стороны. В песне № 5 налицаует герой ролевой лирики, условный субъект, близкий автору. В песне № 10 перед нами внесубъектный способ организации текста. Коллективный субъект присутствует в песне № 8. В 6-ти из 13-ти песен адресат эксплицирован, в 7-ми – нет.

Объектами в альбоме выступают: потерянность, любознательность, оригинальность, рефлексия лирического героя. Также мы выявили, что объектами являются бездельник, абсурдность существования, электричка, прогулка, друзья, Джордж Харрисон, дерево, поколение, повседневность.

Сквозные мотивы альбома: несовпадение желаемого с действительным; изменённые формы сознания; дружба; тайна; тоска; ночь; холод; зима; бездействие; потеряянность; сон; передвижение в пространстве; отношения; внутриличностный конфликт; рок-н-ролл; индуизм; обречённость; продолжение рода; кухня.

Мы пришли к выводу, что в альбоме налицаует лирический герой. Следует отметить его характеристики: он одинок, растерян, устал, попал в круг одинаковых событий, из которого ему сложно выбраться, хотя он всячески пытается, ему надоело быть частью толпы, он хочет выделиться. Он занимается самоанализом, находится в поиске себя, ищет средство от тоски, стремится к исполнению амбиций, хочет изменить уклад жизни, но сделать ему это крайне сложно: временами он бессилен, пускает всё на самотек. Восприятие лирического героя альбома временами биполярно, он испытывает диссонанс от окружающей его действительности: налицо внутриличностный конфликт. Он везде ищет подвох, находится в напряжении, везде видит опасность. Его отношения с друзьями и возлюбленной сложны.

Альбом «46». В каждой из песен рассматриваемого альбома (их 12) лирический субъект эксплицирован. В одной из них (№ 10) присутствует герой ролевой лирики. В 6-ти из 12-ти песен налицаует коллективный

субъект. В 7-ми из 12-ти песен адресат эксплицирован. В 5-ти – нет. Интересной с точки зрения адресата выступает песня № 12, в которой фигурируют два адресата («ты» и «вы»). Эта же песня выделяется из всех тем, что в ней адресат совпадает с объектом.

Объектами в альбоме выступают побег из реальности, Камчатка (с учётом возможных значений), дождь, прогулка, отношения лирического субъекта и адресата (в 2-х песнях), внешнее пространство (в 2-х песнях), сон, работа, герой поколения (Саша), генерал.

Сквозные мотивы альбома: несовпадение желаемого с действительным (в 3-х песнях); бездействие; парадокс; изменённые формы сознания; душевные травмы; город; творчество; рок-н-ролл; дождь (в 2-х песнях); чтение; смерть.

Лирический герой альбома полон энергии, готов к свершению великих дел, однако он понимает, что его интенции не осуществимы: он не может реализовать задуманное в силу ряда причин, не зависящих от него. Несмотря на это, он не опускает руки и стремится вперёд: даже всё то, что нарушает его идиллию, его не страшит. В ряде песен лирический герой предстаёт в роли героя поколения, которому всё по плечу: он понимает, что пришло время действовать, но не знает, как себя вести. Его поведение отчасти bipolarно: он то растерян и бездействует, так как считает, что всё предрешено; то бросает вызов жизненному укладу, от одинаковости которого он устал. Временами он ощущает душевную слабость и пытается найти средство от поглотившей его тоски. Лирический герой не может дать однозначную характеристику самому себе: вопрос самоопределения открыт. Он не имеет единую точку зрения об окружающей его действительности, он её воспринимает неоднозначно. Лирический герой альбома много рефлексирует на тему творчества и отношений с возлюбленной: порой ему кажется, что он одинок, и это его судьба.

Альбом «Начальник Камчатки». В 12-ти из 13-ти песен альбома лирический субъект эксплицирован. В 7-ми из указанных песен наличествует коллективный субъект. В песне № 7 (единственный пример «чужого слова» в альбомных контекстах основного корпуса без учёта бонуса и песен, не вошедших в альбомы) наличествует герой ролевой лирики – мистер X, близкий автору. В песне № 9 лирический субъект одновременно выступает в роли объекта: перед нами взгляд на себя со стороны. В 9-ти из 13-ти песен присутствует эксплицированный адресат, в 4-х – нет. Интересной с точки зрения адресата выступает песня № 12, в которой фигурируют два адресата («ты» и «вы»). Эта же песня выделяется из всех тем, что в ней адресат совпадает с объектом.

Объектами в альбоме выступают саморефлексия, сон, дождь, творчество, ожидание, Камчатка (и связанные с ней коннотации), одиночество, побег из реальности, проблемы лирического субъекта, отношения лирического субъекта и адресата (в 2-х песнях), генерал, романтика.

Сквозные мотивы альбома: ночь; герой поколения; дождь (в 2-х песнях); поколение; сон; водные пространства; изменённые формы сознания

(в 3-х песнях); душевные травмы; одиночество; вдохновение; зима; ночь; будущее; парадоксальность (в 2-х песнях); несовпадение желаемого с действительным (в 4-х песнях); цирк; судьба; путь (в 3-х песнях); бездействие; опасность; отношения; уход; надежда; власть.

Мы выявили, что в контексте альбома имеется лирический герой, который, несмотря на потерю жизненных ориентиров, готов идти вперёд и преодолевать препятствия. Окончательно он не сломлен: надежду на то, что всё нормализуется, он не потерял. Его альтер это можно по праву считать мистера X: он одинок, устал от происходящего, жить в маске ему надоело. Отношения лирического героя сложны, он запутался. Временами кажется, что он бежит от себя, от проблем, так как решить ему их крайне трудно. Лирический герой альбома в какой-то степени относится к ряду романтиков и даже лишних людей: он тоскует по недостижимому, воспринимает всё близко к сердцу, в окружающем обществе ему некомфортно. Перед нами налицо внутриличностный конфликт лирического героя, который не уверен в себе: он находится в пограничном состоянии, ему сложно понять себя.

Альбом «Это не любовь». В 10-ти из 11-ти песен лирический субъект эксплицирован. Из них в 4-х наличествует коллективный субъект. В песне № 10 фигурирует герой ролевой лирики. В песне № 5 мы выявили внесубъектную форму организации текста. В 8-ми песнях из 11-ти адресат эксплицирован, в 3-х – нет.

Объектами в альбоме выступают отношения между лирическим субъектом и адресатом, весна, разрыв отношений (в 2-х песнях), городской образ жизни, телефонный разговор, борьба за мир, вера, поколение, герой поколения (герой ролевой лирики – Саша), окружающий мир.

Сквозные мотивы альбома: отношения (в 5-ти песнях); город (в 4-х песнях); обновление; надежда; время; сезоны; темнота; дом; опасность; сон; память; герой поколения; испытания; творчество; водные пространства.

Мы выявили, что лирический герой альбома растерян, ждёт перемен и обновление в жизни. Он остро воспринимает окружающую действительность, у него внутриличностный конфликт, он не может определиться с тем, что ему надо, он не знает, что он хочет от жизни: констатирует, что зашёл в тупик. Отношения лирического героя с возлюбленной не очень просты, он не уверен в том, что происходит между ними – любовь, он мечтается, просит доверия и понимания. Являясь творческой личностью, лирический герой находится в поиске себя и вдохновения: временами ему кажется, что он тратит время впустую, временами – что выполняет свою миссию. Биполярной является его позиция в отношении самоопределения: то он считает себя частью поколения, заявляет то, что ему нужно заботиться о будущем поколения в целом; то – считает себя обособленным героем своего времени и беспокоится только о себе.

Альбом «Ночь». В 9-ти из 11-ти песен лирический субъект эксплицирован. Из них в 4-х фигурирует коллективный субъект. В песне № 8 присутствует герой ролевой лирики. В 2-х песнях альбома нами была выявлена внесубъектная форма организации текста. В песне № 6 неэксплициро-

ванный лирический субъект совпадает с эксплицированным адресатом: перед нами взгляд на себя со стороны. В 9-ти из 11-ти песен альбома адресат эксплицирован, в 2-х – нет.

Объектами в альбоме выступают ночная прогулка, фильмы, танец в дождь, ночь, саморефлексия, жизнь в меняющемся городе, отношения между поколениями, звёзды, жизнь, танцы.

Сквозные мотивы альбома: ночь (в 4-х песнях); поколение (в 2-х песнях); изменённые формы сознания (в 3-х песнях); танец (в 2-х песнях); звезда (в 2-х песнях); будущее (в 2-х песнях); слёзы (в 2-х песнях); Кино; творчество; отношения; сон; подмена реальности; дождь; безразличие; город; война; водные пространства; театр; цирк; несовпадение желаемого с действительным; игра; герой поколения.

У лирического героя альбома налицо внутриличностный конфликт. Он неоднозначен: одинокий, потерянный, безашеный, беззаботный. Лирическому герою альбома необходимо сделать выбор в отношении будущего, это достаточно непросто. Он понимает, что ему сложно быть с возлюбленной, так как они разные. Его восприятие жизни порой неотличимо от сна: грань стирается. В какой-то мере лирического героя можно отнести к галерее романтиков, которому сложно выбраться из воображаемого плена. Лирический герой открывает свое потаённое нутро: он то считает себя частью поколению, то отмечает свою особенность. Он воспринимает жизнь как игру.

Альбом «Группа крови». В 10 из 11 песен лирический субъект эксплицирован. Из них в 6 фигурирует коллективный субъект. В песне № 11 лирический субъект не эксплицирован: перед нами внесубъектная форма организации текста. В песне № 9 присутствует герой ролевой лирики. В 8-ми из 11-ти песен адресат эксплицирован, в 3-х – нет.

Объектами в альбоме выступают война, уход, ночь, болезнь (как метафора), противопоставление мира молодого человека миру взрослого, несбывшиеся надежды, творчество, образ жизни, поколение, жизнь.

Сквозные мотивы альбома: армия; самоопределение; звезда; враждебность; недопонимание; дождь; война (в 3-х песнях); поколение; жизнь; смерть (в 2-х песнях); тревога; сон; обречённость; болезнь; яд; разрушение; изменённые формы сознания; несовпадение желаемого с действительным; будущее (в 2-х песнях); выбор; ночь; творчество; прогулка; любовь (в 2-х песнях); отношения.

Мы пришли к выводу, что в контексте альбома существует лирический герой, который констатирует, что он – часть поколения и указывает на то, что дальше будет действовать вместе с поколением, однако, в ряде песен он отмечает свою обособленность. Мир воспринимается им как эсхатологическая война, всеобъемлющая и нескончаемая. Он готовится к уходу, но не уходит насовсем. Лирический герой находится в состоянии неопределенности, опасается всего, предостерегает других: он понимает, что, если он не будет действовать сейчас – будет поздно. Он обречён, взъярен, не знает, что его ждёт в будущем: варианты развития событий различны, и он не знает, какой сценарий выбрать. Порой он пытается бро-

сить вызов устоявшемуся укладу жизни, пойти против правил, однако, эти порывы непродолжительны. Лирический герой неоднороден: то он смиренен, то выступает в роли оторвь.

Альбом «Звезда по имени Солнце». В 7-ми из 9-ти песен лирический субъект эксплицирован, в трёх из которых наличествует коллективный субъект. В 2-х из 9-ти песен мы выявили внесубъектную организацию текста. В 5-ти из 9-ти песен присутствует эксплицированный адресат, в 4-х – нет.

Объектами в альбоме выступают война, путь, печаль, апрель (весна), творчество. В 4-х песнях объектом является окружающий лирического субъекта внешний мир: мы можем говорить об эволюции объекта в пределах альбома. Внешний мир описан неоднородно, однако общими признаками в характеристиках можно назвать: неустроенность, болезненность, он похож на «невесёлую сказку». Городское пространство представляется мрачным, оно давит на лирического субъекта.

Сквозные мотивы альбома: звезда (в 2-х песнях); война (в 4-х песнях); смерть (в 3-х песнях); город (в 2-х песнях); болезненность; чужой; изменившиеся формы сознания; предчувствие; путь; будущее; ночь; рана; тоска; обновление; возрождение; весна.

Выявленный нами лирический герой альбома нестатичен. Он пытается понять принципы существования мира, привести его в гармонию. Он с опаской смотрит на происходящее, готов принять бой. Лирический герой устал от обыденности, он остро переживает болезненность мира, ощущает его трагичность. У него есть многое, но это всё не то: лирический субъект находится в состоянии внутриличностного конфликта, это многое его смущает и не устраивает. Лирический герой представляется нам неким последним героем – героем своего поколения, его сознание исполнено диссонансом.

Альбом «Чёрный альбом». В 5-ти из 6-ти песен лирический субъект эксплицирован, в 4-х примерах наличествует коллективный субъект. В одной из песен (№ 6) мы выявили внесубъектный способ организации текста. В 5-ти песнях присутствует эксплицированный адресат, в одной (№ 6) он совпадает с неэксплицированным субъектом. Интересным примером с точки зрения адресата является песня № 5, в которой наличествует три адресата.

Объектами в альбоме выступают письмо, грядущее возвращение лирического субъекта, мрачная жизнь, состояние лирического субъекта во время ночи, жизнь, заболевшая девушка (и состояние лирического субъекта в связи с этим), общество (сравнённое с муравейником), смерть (её внезапность).

Сквозные мотивы альбома: дождь (в 2-х песнях); безнадёжность; изменившиеся формы сознания; сон; путь; опасность (в 2-х песнях); звезда (в 2-х песнях); запутанность мыслей; водные пространства; ночь; обречённость; смерть; болезненность; враньё; война; будущее (в 2-х песнях); сумасшествие.

В контексте альбома наличествует лирический герой. Он много рефлексирует на тему своей жизни: он запутан, безнадёжен, устал от обыденности и неустроенности мира. Тоска лирического героя сопряжена с дискомфортом (вроде всё на месте, но что-то не так). Автокоммуникацию

«Горе ты мое от ума не печалься гляди веселей» можно рассматривать с точки зрения самоопределения лирического героя.

Заключение. В ходе анализа альбомных контекстов группы «Кино» мы составили типологию субъектно-объектных отношений, пришли к выводу, что в каждом из альбомов существует лирический герой, который, опираясь на теорию, выявляется в контексте творчества поэта, в книге стихов или цикле. Он близок образу автора, однако не тождествен ему. Охарактеризовать его можно как молодого человека, который находится в поиске себя. Лирический герой Виктора Цоя нестатичен, он складывается из лирических субъектов песен, однако, есть общее, что их всех объединяет: внутриличностный конфликт, bipolarно-дуалистическое восприятие действительности, построенное на антитезе и бинарных оппозициях, которые раскрывают один из главных принципов существования лирического героя. Он тонко чувствует болезненность мира, пропускает через себя проблемы окружающей его действительности. Его самоопределение неоднозначно, он живёт в диссонансе и пытается обрести гармонию, так как жить в абсурде в какой-то момент ему надоедает, и он начинает бороться против бессмыслинности бытия. Душевные раны, вызванные сложными отношениями с возлюбленной, наложили отпечаток на лирического героя.

Лирический герой Виктора Цоя устал подчиняться установленным в обществе нормам, он хочет выделиться, однако для него важно оставаться самим собой – сохранить жизненные ценности и приоритеты, не утратить индивидуальность, не потеряться и не раствориться в мире-муравейнике. Лирическому герою важно пребывать в гармонии не только с миром, но и с собой, так как время от времени он выведен из равновесия, ощущает враждебность мира, констатирует конфликты внутриличностный и с миром внешним, который для него находится в состоянии эсхатологической войны. Лирического героя волнует тема будущего, он не знает, что его ждёт, не знает, какой путь выбрать: он мечтается и терзает себя.

Для лирического героя знаковым временем суток является ночь, она для него – естественная среда обитания, именно ночью он (лирический герой) чувствует себя комфортно, спокойно и свободно. Знаковым цветом для лирического героя является чёрный: семантика указанного цвета приносит дополнительные смыслы для понимания специфики рассматриваемого лирического героя, учитывая все коннотации и ассоциации, с ним связанные. Например, он отсылает нас к проблеме смерти, которая неоднократно встречается в творчестве Виктора Цоя прямо или косвенно, отсылая нас к фольклору. Также фольклорные мотивы встречаются в связи с встречающимися обрядами перехода, актуализирующими мотив жизненного цикла и отсылающими нас к экзистенциальной проблематике. Немаловажным с данной точки зрения является мотив водного пространства, к которому относится мотив дождя, имеющий коннотацию очищения. Одним из важнейших символов для лирического героя является звезда: она является метафорой вдохновения, олицетворяет творчество, органично

вписывается в мотив ночи. Лирический герой Виктора Цоя вписывается в галерею представителей рок-героев, для которых музыка – образ жизни.

Топос города, выявленный нами в контексте творчества Виктора Цоя, можно охарактеризовать как абстрактный город-муравейник, не имеющий лица: мы понимаем из некоторых отсылок, что речь идёт о Ленинграде-Петербурге, однако на этом не делается акцент, и мы не можем назвать вычлененный хронотоп типично петербургским текстом. «Жизнь в стёкллах» давит лирического героя, частично лишает его свободы: городской ритм не совсем приемлем для него.

Однако лирический герой на протяжении творчества Виктора Цоя претерпевает изменения, он проходит путь эволюции, мы проследили этапы его духовного пути и отметили произошедшие изменения. Тот факт, что у лирического героя нет чёткого самоопределения, указывает на то, что он осознаёт свою трансформацию. Мы выявили основную типологию образов лирического героя Виктора Цоя:

1. *Дерзкий подросток-экспериментатор*. Этот тип характерен для начала творчества Виктора Цоя: он бросает вызов обществу, не боится пробовать новое, живёт «наотмашь».

2. *Неоромантик*, который противопоставляет себя миру. Он не принимает идеалы общества, отмечает свою индивидуальность, находится в конфликте с миром внешним, а также не может достичь гармонии с самим собой. Он страдает от проблем в отношениях с возлюбленной, испытывает тоску по идеалу, которого не может достичь: ему нужно преодолеть себя и пройти испытания. Романтик-бунтарь живёт по принципам жизнетворчества, находится в поиске обновления и вдохновения. В связи с этой характеристикой ключевыми являются мотивы легенды, ночи, тайны, звезды и мечты.

3. *«Мистер X»* – загадочный отшельник и лишний человек, который вынужден носить маску. Он страдает, пытается найти средство от одиночества, хочет обрести душевный баланс и найти любовь.

4. *Лидер-бунтарь*, которого заботит космогония, будущее и устройство вселенной в целом. Он готов принять участие в бою за изменение мира в любой момент, так как устал жить в состоянии хаоса.

5. *«Последний герой»* – герой поколения, которому всё по плечу. Он – философ, затрагивающий глубинные вопросы мироздания, беспокоящийся за судьбу поколения.

Литература

1. Брайтман С. Н. Лирический субъект [Текст] / С. Н. Брайтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины: учебное пособие. – М.: Высш. шк.: Издательский центр «Академия», 1999. – С. 141-153.

2. Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания [Текст] / под ред. Е. Мининой. – Л.: Новый Геликон, 1991. – 367 с.: ил.

3. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. – Вып. 2. – С. 26-38.

4. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 230 с.
5. *Кормильцев И.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцева, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. – Вып. 2. – С. 5-33.
6. *Кушнир А.* 100 магнитоальбомов советского рока. 1977-1991: 15 лет подпольной записи [Электронный ресурс] / А. Кушнир // Rockanet.ru: сайт. – Режим доступа: <http://www.rockanet.ru/100/> (дата обращения: 29.04.2019).
7. *Смирнов И. В.* Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России [Текст] / И. В. Смирнов. – М., 1999.
8. *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла [Текст] / И. В. Фоменко. – Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1984. – 78 с.

УДК 821.161.1-192(Гребенщиков Б.):785

ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

Б. В. ОРЕХОВ

Москва

«ПРАЗДНИК УРОЖАЯ ВО ДВОРЦЕ ТРУДА» В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

Аннотация. В статье даётся построчный комментарий к тексту песни Б. Гребенщикова «Праздник урожая во дворце труда», предлагаются варианты интерпретаций образного ряда. Концептуальная рамка для декодирования текста – отклик на события переломной эпохи, контраст 1990-х и современности, интертекстуальные источники – другие тексты того же автора, артефакты массовой культуры, язык советского времени.

Ключевые слова: несобранные циклы, лейтмотивы, русский рок, рок-музыка, рок-музыканты, рок-поэзия.

Сведения об авторе: Орехов Борис Валерьевич, кандидат филологических наук, доцент Школы лингвистики НИУ «Высшая школа экономики».

Контакты: 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20, nevmetandr@gmail.com.

B. V. OREKHOV

Moscow

«HARVEST FESTIVAL IN THE PALACE OF LABOR» IN THE CONTEXT OF B. GREBENSHCHIKOV'S POETICS

Abstract. The paper represents a line-by-line commentary on the text of the song by B. Grebenschchikov “Harvest Festival at the Palace of Labor”, and offers interpretations of the imaginative series. The conceptual frame for decoding text is a response to the events of a turning point, the contrast of the 1990s and modernity. Intertextual sources for the interpretation are the other texts of the same author, artifacts of popular culture, and the language of the Soviet era.

Keywords: unassembled cycles, leitmotifs, Russian rock, rock music, rock musicians, rock poetry.

About the author: Orekhov Boris Valerjevich, Candidate of Philology, Associate Professor, National Research University “Higher School of Economics”.

Песня «Праздник урожая во дворце труда» [1] была издана в составе альбома «Соль» 2014 года. Как сообщает первое впечатление, этот текст вместе с «500» относится к несобранному циклу [3] социально-критических высказываний Бориса Гребенщикова XXI века. Особенное место в ряду собственно политических реплик занимает песня «Губернатор» с того же альбома «Соль», более напоминающая прямоту обращения

к социальной проблематике, свойственную стилистике «ДДТ», и не встречающая аналогов среди основных произведений «Аквариума». Все они демонстрируют болезненность для лирического субъекта социально-политических и экономических обстоятельств последних десятилетий.

Объединяющим лейтмотивом многих «болезненных» текстов становится невозможность или девальвация пения. Пение в поэтике Гребенщикова, очевидно, конструктивная метафора не столько самовыражения, сколько личностной гармонии.

«500 песен и нечего петь» («500») отражается в «сколько мы ни пели – всё равно, что молчали», вводной строке анализируемого текста. К этому же образному ряду примыкает и строка «Я не помню, как петь; у меня не осталось слов» («Луна, успокой меня») из песни, которую трудно охарактеризовать как «болезненную», хотя лирический субъект явно находится в ситуации душевной разбалансированности: «Я потерял связь с миром, которого нет».

Напротив, в песнях другого тематического блока, в которых доминантным становится иное состояние лирического субъекта, пение является обязательным свойством конструируемого художественного мира: «Что-то словесы стали петь слишком громко; / Новые слова появляются из немоты» («Кардиограмма»). Песня «Маша и медведь» также включает этот мотив:

Напомни мне, если я пел об этом раньше –
Я всё равно не помню ни слова:
Напомни, если я пел об этом раньше –
И я спою это снова.

Однако и здесь обнаруживается неполноценность персонажа: в строке «Я знаю лучший вид на этот город» угадывается цитата из стихотворения И. Бродского «Представление»: «Лучший вид на этот город – если сесть в бомбардировщик».

Первый стих, таким образом, задает контекст эзистенциального дискомфорта, дополненный абсурдным уравниванием пения и молчания. Эта ситуация увязывается обычной для поэтики Гребенщикова (ср.: «Это потому что зумзумзумзумзум», «Zoom Zoom Zoom») псевдопричинной связью с последующими событиями: «От этого мёртвой стала наша святая вода». Приставка «псевдо-» необходима при описании выстраиваемой конструкции, так как никакой автоматической зависимости между безрезультатным пением и превращением святой воды в мёртвую нет, её иллюзия постулируется текстом, но не находит подтверждения в ментальном опыте реципиента.

Строка «От этого мёртвой стала наша святая вода» любопытна также обычным для поэтики Гребенщикова скрещиванием элементов разных семантических полей. Святая вода происходит из круга церковной православной атрибутики, «мёртвая вода» – фольклорный образ. Органичное соединение этих дискурсов в рамках одного риторического оборота автор уже использовал в «Древнерусской тоске»: «Алёша, даром что Попович, продал весь иконостас».

Строка «По нам проехали колёса печали» помимо первичного смысла, поддерживающего описание дискомфорта лирического субъекта, открывает перед реципиентом спектр возможных интертекстуальных отсылок, которые могли бы объяснить появление образа в этом контексте. Во-первых, «колёса» прочитываются как часть устойчивого сочетания «колесо сансары», в творчестве Гребенщикова имеющее семантику не столько цикличности перерождений, сколько являющееся гиперонимом всего негативного: «Ой ты, жизнь моя сансара, / Ой, подружки, горький хрен» («Однолюб»). Необходимо отметить, что в последнее десятилетие мы наблюдаем иссякание индуистско-буддистского образного ряда в поэзии Гребенщика, что снижает вероятность предложенного прочтения.

Одновременно в контексте русского рока может возникнуть ассоциация со строкой «Колёса любви едут прямо по нам» («Наутилус Помпилиус», «Колёса любви»). В наши задачи не входит подробный разбор этого стороннего текста. Отметим, что если в тексте И. Кормильцева колеса «едут» (презенс), то у Гребенщикова колёса уже «проехали» (перфект). То есть «Праздник урожая» является если не следствием, то, по меньшей мере, следующим состоянием после «Колёс любви». Важным в интересующем нас фрагменте оказывается эмоциональная антонимичность песни «Наутилуса» с её отчаянной энергичностью депрессивному «Празднику урожая». Любопытно, что альбом «Титаник», на котором издана привлекшее наше внимание песня «Наутилуса», вышел в середине 1990-х годов (28 апреля 1994 г.), тем самым он может претендовать на статус эталонного высказывания этой эпохи. Таким образом, «Праздник урожая» локализуется в неопределенном настоящем, эмоционально противопоставленном условной эпохе 1990-х. При этом противопоставление утраченного прошлого и неполноценного настоящего – также конструктивный приём для Гребенщикова: «У нас были руки дороги. / Теперь мы ждём на пороге» («Назад в Архангельск»).

Сам центральный образ выделен паузой после короткой строки «И вот мы идём». При этом следующий стих не совпадает в звучащем варианте и в тексте, представленном на сайте группы. В первом случае слышим «во дворце труда», то есть «дворец» распространяет слово «праздник», главной оказывается локализация праздника («где?»), во втором случае читаем «во Дворец Труда», то есть «дворец» относится к глаголу «идём», главным оказывается иллативное значение, направление движения («куда?»).

Общая модальность текста не оставляет сомнения в том, что этот «праздник» для лирического субъекта имеет коннотации, противоположные конвенциональным. Иными словами, депрессивный ореол центрального образа контрастирует с общеязыковым значением «праздничного», приподнято-весёлого. То, что слово, традиционно соотносящееся с позитивными смыслами, поставлено в центр негативного образа, объясняется в первую очередь логикой художественного мира Гребенщикова, для которого в принципе характерно инвертирование привычных схем, расшатывание шаблонных конструкций.

Связь «праздника урожая» с аграрным культом, по всей видимости, здесь редуцирована. Отправной точкой для разворачивания образа, насколько можно судить, служит статус урожая в советском официальном дискурсе: «Осинкин же почитался душой различных слётов и районных мероприятий на воздухе, вроде Дня тракториста или праздника Урожая, и непременно избирался во всевозможные жюри» [Евгений Носов «Шопен, соната номер два» (1973)]¹.

Как видно из этой цитаты, сочетание «праздник урожая» органично вписывалось в ряд типичных для советского быта мероприятий застойной эпохи. Такую интерпретацию поддерживает и типично советский макротопоним «дворец труда», в рамках того же советского языка также осмыслимый в положительных координатах. Ср.: «Называлось это место риторично и пышно, как многое называлось в ту пору – Дворец Труда, – самое название звучало празднично» [Л. Р. Кабо. «Ровесники Октября» (1964)].

Второй куплет начинается со стиха «Время уклоняться, но как уклониться?», подчёркивающего эмоциональную разобщенность лирического субъекта с окружающим социумом. Примечательно, что использован глагол «уклоняться», ассоциирующийся с уклонением от призыва в армию, в то время как армия – это эталонный образ регулярности поведения, чуждой лирическому субъекту Гребенщикова, как это было много раз вербализировано в его текстах. Далее следует конкретизация: «Уйти с этой зоны, вырвать из себя провода». Слово «зона» актуализирует сходную с армейской семантику тюрьмы – урегулированного ограниченного и антиэстетического мира, которая подкреплена киберпанковским образом подключённых к телу проводов: «Зона обязательно хранит в себе какую-то тайну. Зона тюрьмы, зона лагерей, запретная зона... Концлагерь в обиходе именуется просто “зона”» [2, с. 714].

Иными словами, в одном ряду оказываются идеи армии, тюрьмы и постапокалиптического мира киберпанка, показанного, например, в фильме «Матрица» (1999).

Наиболее интригующий и наиболее трудно декодируемый образ текста – фигуры Розы Леспромхоза и Марии Подвенечной Птицы в следующем стихе. Контекст подсказывает, что речь идёт о прототипических представителях обывательской среды, поддающихся пагубному с точки зрения лирического субъекта стремлению и в этом противопоставленных этому самому субъекту, воплощающему нонконформистскую линию поведения.

Есть один контекст, в котором женские имена Роза и Мария соседствуют и, более того, соотносятся с идеей конформистского массового потребления. Речь идёт о мексиканских сериалах, демонстрировавшихся в 1990-х годах по центральному телевидению один за другим, и имевших в это время огромную зрительскую аудиторию. Мыльная опера «Просто Мария» (*Simplemente María*) была в эфире в 1993–1994 гг., а «Дикая Роза» (*Rosa Salvaje*) сразу после неё в 1994–1995 гг. В обоих произведениях главные

¹ Этот и следующие примеры с указанием источника в квадратных скобках заимствованы из Национального корпуса русского языка.

героини изображены «простушками», людьми из народа. На этот же статус намекает и рифмующийся с именем «Леспромхоз». Подвенечное платье как иконическое представление свадьбы, являющейся главным движителем сюжета таких сериалов, также органично вписывается в создаваемый образ.

Симптоматично, что эти персонажи окказиональной мифологии, Роза и Мария, «готовы отдать всё, что есть», то есть лишиться благосостояния, в то время как «урожай» в культуре традиционно ассоциируется с изобилием.

В строке «Мы знаем, что машина вконец неисправна» автор пользуется уже опробованным пулом ассоциаций. «Машина» в дискографии «Аквариума» – это неверно работающий механизм, который может быть метафорой бытия, как в «Стоп машина»: «Стоп машина, мой свет – в этом омуте нечего слышать», или, как в «Огонь Вавилона», просто метафорой репрессивной реальности, но всё равно точно в той же степени подверженной поломкам: «Остаётся то, на чём машина даёт сбой».

Последний упомянутый текст отзыается в «Празднике урожая» и связанными с телом проводами: «скрепляющие тебя провода». Собственно, поэтика Б. Гребенщикова вообще отличается воспроизведимостью приёмов и стратегий. Вот несколько дублетов (о понятии авторского дублета см. [4]) из текстов «Аквариума»: «Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север – / Потому что там нет и не было придумано другой стороны» («Брод»), «Если ты идёшь, то мы идём в одну сторону – / Другой стороны просто нет» («Рыба»); «Капитан Африка», «Капитан Воронин», «Капитан Белый снег», «Капитан Беллеронт»; «Рок-н-ролл мертв, а я ещё нет» («Рок-н-ролл мертв»), «Ван Гог умер, Дарья, а мы ещё нет» («Дарья Дарья»); «Под юбкой ледяная броня» («Царь сна»), «Улыбка под этой юбкой заставляет дрожать континенты» («Стоп машина»); «Моя родина где-то вдали» («Не могу оторвать глаз от тебя»), «Моя родина – русский эфир» («Таможенный Блюз»); «И сказал им – пойдём домой» («Поезд в огне»), «...она сказала “Пойдём со мной”» («По дороге в Дамаск»).

Остальной куплет держится на двух ярких мифологических образах: фавна и упавшей звезды. Оба так или иначе традиционно захватывают идею страха, отсюда, скажем, «панический ужас» отождествлённого с фавном Пана, а падающая звезда четырежды упоминается в «Апокалипсисе» (Откр. 6, 13; 8, 10л–11; 9, 1–5; 12, 3–4). Как раз в «Откровении» говорится об упавшей с неба звезде, которая может быть соотнесена с понятием «двери» через образ ключей, которые были даны ей для открывания бездны. Вслед за этим пугающим фрагментом текста следует резкое диссонансное соло, овеществляющее ужас в звуке.

Красный краплак и чёрная сажа недвусмысленно отсылают к агрессивной чёрно-красной палитре символики национал-социализма, а следующие стихи строятся на ряде знаков разных видов искусства, оказавшихся в диссонирующем соседстве с антиэстетическими формами. Античные руины как эталон архитектурной гармонии соединены с «разорванными» поездами. Представляется, что поезд может оказаться в таком виде только в результате крушения, которое, в свою очередь, должно стать результатом насилиственно-

го действия – теракта. Именно такая трактовка выглядит обоснованной в соседстве с упоминанием символики нацизма. Культурная память слушателей Гребенщикова может прочитать в этом два террористических акта, направленных против курсирующего между Москвой и Петербургом поезда «Невский экспресс» (13 августа 2007 г. и 27 ноября 2009 г.). Холсты Эрмитажа, попираемые прохожими, – это ещё одна апокалиптическая картина, вводящая в намеченный ряд живопись. Наконец, глухой режиссёр, с одной стороны, дополняет ряд угнетаемых искусств симфонической музыкой, а, с другой, возвращает нас к семантике звука, актуализированной в первой строке.

Первые строки последнего куплета повторяют начало песни. В дополнение к этому слова «Мы в самом начале», звучащие в самом конце текста, закольцовывают лирический сюжет и на уровне формально-композиционном, и на уровне содержательно-семантическом.

В поэтике Гребенщикова «причал» – это традиционно место остановки: «Я учился быть ребенком, я искал себе причал» («Великая железнодорожная симфония»). Однако в «Празднике урожая» – это неожиданно отправная точка, точка старта пути. После ряда апокалиптических картин автор всё же рисует перспективу надежды на обновление.

Текст, как мы видим, во многом опирается на наработанные автором образы и приёмы, и легче всего прочитывается именно в контексте всего имеющегося корпуса текстов Б. Гребенщикова. Основным конструктивным элементом лирического сюжета выступает противопоставление современной субъекту речи эпохи и десятилетия 90-х годов, ставшего и причиной, и условием формирования нынешних дискомфортных условий. Портрет эпохи рисуется включением гетерогенного интертекстуального фона, состоящего как из автоцитат, так и из элитарных и массовых претекстов, художественного осмысления информационных поводов.

Наиболее узнаваемыми поэтическими стратегиями в этом тексте стали мотив невозможности пения, приём построения псевдопричинной связи, скрещивание элементов разных семантических полей, инвертирование стереотипных схем, введение поэтических дублетов.

Можно спрогнозировать появление новых текстов Б. Гребенщикова, которые будут включать в себя в качестве «строительного материала» уже понятый ряд разобранной песни.

Литература

1. БГ – Соль (2014) [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Аквариум». – Режим доступа: <http://aquarium.ru/discography/salt.html#@01> (дата обращения: 17.01.2019).
2. Гусейнов Г. Ч. Д. С. П.: Материалы к Русскому Словарю общественно-политического языка конца XX века [Текст] / Г. Ч. Гусейнов. – М.: Три квадрата, 2003. – 1020 с.
3. Непомнящий И. Б. Несобранный цикл Ф. И. Тютчева и проблема контекста [Текст] / И. Б. Непомнящий. – Владимир, 2002. – 271 с.
4. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева [Текст] / Л. В. Пумпянский. – Л.: Прибой, 1928. – С. 9-57.

УДК 821.161.1-192(Гребенщиков Б.):785

ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

Т. С. КОЖЕВНИКОВА

Карабаш

ПУТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ИЗ ПЛЕНА НА СВОБОДУ В АЛЬБОМЕ БГ «ВРЕМЯ N»

Аннотация. Данная статья посвящена анализу основных мотивов рок-поэзии Бориса Гребенщикова на примере альбома «Время N». Лирический герой альбома проходит традиционный для русской рок-поэзии путь из «безвременья», «больного мира» к обретению свободы. В то же время сам герой становится для других людей проводником, духовным наставником.

Ключевые слова: рок-поэзия, русский рок, рок-музыка, рок-музыканты, хронотопы, безвременье, духовное путешествие, духовное освобождение, библейское слово, сердце, небо, птицы, песни-молитвы.

Сведения об авторе: Кожевникова Татьяна Сергеевна, кандидат филологических наук, специалист по связям с общественностью ЗАО «Карабашмедь».

Контакты: 456140, г. Карабаш, ул. Подлесная, д. 8, maneki_neko86@mail.ru.

T. S. KOZHEVNIKOVA

Karabash

THE WAY OF LYRICAL HERO FROM CAPTIVITY TO FREEDOM IN ALBUM OF BG «THE TIME N»

Abstract. This article is devoted to the analysis of the main motives of rock-poetry of Boris Grebenschchikov on the example of the album «The Time N». The lyrical hero of this album passes the traditional way for Russian rock-poetry from «timelessness», «sick world» to freedom. At the same time, the hero himself becomes a guide for other people, a spiritual mentor.

Keywords: rock poetry, russian rock, rock music, rock musicians, chronotopes, timelessness, spiritual journey, spiritual liberation, biblical word, heart, sky, birds, prayer songs.

About the author: Kozhevnikova Tat'yana Sergeevna, Candidate of Philology, Manager of Public Relations of «Karabashmed» Close Corporation.

Альбом «Время N» Бориса Гребенщикова журналисты назвали «одной из самых мрачных работ» автора [10], отмечая в нём аллюзии на современную российскую действительность. Нам понятно горячее желание услышать глас поэта-пророка, предвидящего судьбы России и мира. Вместе с тем, мы не забываем о том, что для БГ во все времена куда важнее

было иное, более глобальное переживание фундаментальных проблем человеческого бытия.

Мифология, история и современность для его лирического героя нередко сливаются воедино, позволяя увидеть целостную картину жизненно-го пути отдельного человека и всего человечества. А что касается полити-ческих склок, преступных войн, в которых меркантильные интересы при-крывают благими намерениями и религией...

«Подобное происходит на протяжении тысячелетий. И сегодня ничего принципиально не изменилось, – говорит сам БГ. – <...> Мне с избытком хватает того, что в гостиницах приходится по утрам слушать телеви-зор. <...> Если нигде не началась новая война, уже хорошо. Хотя создаётся впечатление, нас именно к ней и готовят. <...> Лучше телевизор вообще не включать, не приближаться к нему» [9].

И всё же Время N периодически наступает даже для тех, кто видит чуть больше, нежели рядовой телезритель. Время N – «время нае...тся», как называет его сам БГ в первой песне альбома, время неопределённости, время неизвестности... Расшифровок для литеры N можно подобрать не-мало. А ещё в русской литературе она традиционно означает некий типич-ный образ, объединивший в себе общие черты ряда объектов.

Пожалуй, главный исследовательский вопрос здесь заключается в том, что же переживает лирический герой альбома «Время N», очутившись на очередном витке этой самой драматичной неопределенности?

В композиции «Время N» автор-герой достаточно ясно описывает своё душевное состояние:

Ох бы жить моей душе
На горе с богами...
А ею играют в футбол сапогами;
Лезут как хотят – куда она денется;
А душа как шахид –
Возьмёт и нае...тся. <...>

Но тело моё клеть,
Душа пленница!...¹

Основное ощущение лирического героя – плен, неволя. Душа героя стремится на свободу, вверх (на гору с богами), но условности реального мира скрывают её за бетонной стеной. Главным ограничителем и гоните-лем, вырвавшись за пределы стандартного литературного хронотопа и об-ретя черты объекта, становится само Время:

Время беспощадно,
Оно как волчица:

¹ Здесь и далее тексты песен альбома «Время N» цитируются с официального сайта группы «Аквариум» [2]. Авторские орфография и пунктуация сохранены.

Вот мы сидим здесь,
А оно мчится... <...>
Время умирать и время рождаться;
Время обнимать и время уклоняться;
Время бить челом и время ерепениться;
А сейчас – время нае...ться.

Время в тексте этой песни циклично, неизменно, запрограммировано мифологией и религиозными догмами. Оно создаёт основу для замкнутого, порочного круга мироздания. Даже обращение к библейским заветам пока что не несёт герою утешение – лишь констатацию факта, что всё свершится в свой черёд. Не выдержав, герой готов пойти на символичный теракт, чтобы вырваться из плены.

Примечательно, что в тексте песни говорится не о гибели тела как привычного для рок-поэзии способа побега за грань «больного мира»; «...понимание, что преодолеть ту смерть, которой на самом деле является так называемая жизнь, можно только через смерть», – описывает этот феномен В. М. Лурье [6; с. 72]. Автор-герой БГ предполагает, что «нае...ться», совершив самоубийство, не выдержав извечного плены, может не тело, а сама его душа.

Сама цикличность здесь становится синонимом общечеловеческой бетонной клетки, в которой люди во все времена обречены наступать на одни и те же грабли («Все кричат “Вира!”, а выходит “Майна”»). И общечеловеческое стремление «вверх» вновь и вновь оборачивается падением.

М. Бахтин называет цикличность особенностью фольклорного времени. Причём, «особенностью отрицательно, ограничивающей силу и идеологическую продуктивность этого времени. Печать цикличности и, следовательно, повторимости лежит на всех событиях этого времени. Его направленность вперёд ограничена циклом. Поэтому рост и не становится здесь подлинным становлением» [1; с. 242]. Герой втянут в цикл, словно в колесо сансары, а душа его жаждет освобождения.

Крик души лирического героя продолжает звучать всё громче в следующей композиции – «Тёмный как ночь». В тексте преобладают мотивы обмана, несбывшихся надежд, которые также характеризуют «больной мир»:

Дорога в будущее вымощена яхонтом
И мы шагаем крестным ходом все в белом
Всё было путём, но нас сорвало с якоря
И нет гарантии, что кто-то уйдёт целым.

Под каменным небом железная земля,
С весёлой песней легче выжить среди метели
В книгах написано, что всё было зря,
Но нет ни слова про то, что на самом деле

Тёмный как ночь
Мы шли к тому, кто светлей всех на свете
А он – Тёмный, как Ночь. <...>

Они разбудили зверя.
Он кричит, он не может уснуть.

Сердце вдребезги, святое нараспашку
На полной скорости не так больно
Уговори меня, что всё не так страшно
Угомони меня – я не могу кричать больше

Обманывают даже книги, которые должны нести подлинное знание. А «что на самом деле» – никому не известно. В конце крестного хода вместо того, кто «светлей всех на свете», оказывается «Тёмный как Ночь» – демоническое существо, зверь. Но и разбуженный демон в мире с «каменным небом» и «железной землей» вынужден страдать – он тоже кричит, не в силах более забыться сном.

Одновременно с мотивом крика в тексте появляется мотив пения. Пока что он отнюдь не оптимистичен – «с весёлой песней легче сгинуть среди метели». А герой осознаёт, что он не может больше кричать.

Страдания мира и человечества герой БГ вновь и вновь переживает собственным сердцем, которое в данный момент разбито вдребезги. «Сердце здесь есть “орган общения человека с Богом, а, следовательно, оно есть орган высшего познания”» [5; с. 75], – описывает данный образ, характерный для творчества БГ, с отсылкой к православному молитвослову Е. М. Ерёмин. – «...библейские события и сегодняшний день – всё происходит в одном хронотопе – в сердце героя» [5; с. 74].

Вдребезги разбивается не только сердце – «нет гарантii, что кто-то уйдет целым». Причём, «целым» для героя БГ значит нечто большее, чем просто «живым». Целостность, которая практически недостижима в «большом мире», – это подлинная гармония, это постижение и обретение героем Бога, Света, себя самого.

Однако, исследователи рок-пoэзи БГ справедливо отмечают, что путь к целостности, опять же, зачастую проходит через хаос, разрушение; «...процесс обретения целостности <...> зачастую <...> носит болезненный и часто смертоносный характер. В последнем случае он связывается с мотивом психической инициации через разрушение (разъятие) собственного тела – для обретения целостности более высокого порядка» [8; с. 222].

Мотивы крика и пения становятся ключевыми в следующей композиции альбома – «Сякухачи». Источник крика здесь невидим герою (возможно, это разбуженный зверь из предыдущей песни), однако его голос проникает и в уши, и в самое сердце героя:

Да что ж он воет:
Безнадежно, беспрестанно,

Надрываясь, рвёт на части
И никак не замолчит?
Заткнули уши; а всё равно,
Заткнули сердце, хоть бы хрена,
Это небо в камуфляже,
И не видно, кто кричит.

Небо – символ свободы и духовности – «одевшись» в камуфляж, искаивает свою суть, оказывается символом войны (неважно – реальной ли, метафизической ли, но ставшей основой существования этого мира).

Перспектива в хронотопе этой песни закрыта – «горизонта здесь не видно». Лирический герой ощущает пустоту. Он все ещё не знает, что предпринять, но, тем не менее, находит, к кому обратиться – к Сёгуну (именно так, с заглавной буквы). Собирательный образ Сёгуна (японского полководца), очевидно, содержит в себе черты типичного для рок-поэзии БГ героя-проводника, способного вывести людей из метафорического царства вечной ночи.

Герой просит Сёгуна сыграть на сякухачи – бамбуковой японской флейте, «которой средневековые японцы приписывали сакральные свойства. <...>. Считалось, что посредством игры на флейте сякухачи монах может достичь самореализации <...>. Долгие звуки флейты требовали сосредоточения дыхания и чистого сознания. Тончайшее модулирование мелодии <...> показывало то, насколько адепт смог постичь состояние недвойственности и соединить себя со Вселенной» [7].

Можно сказать, что герой просит проводника сыграть на волшебной флейте, звуки которой помогут подхватить оборванную нить. Сам он пока не ощущает в себе мистической силы, он готов только подпеть чудесной флейте вместе с остальными обитателями этого мира – «братками» (исторический образ из «лихих 90-х»).

Вскоре окружающий героя мир начинает разрушаться («Было украдено даже солнце поутру»). В песне «На ржавом ветру» возникает мотив библейского потопа («В пустыне Гоби дождь четвёртый год подряд»). Исчезают торные пути («На Мадагаскаре распутица и бездорожье»).

Романтические идеалы утрачены. Продолжать сражаться в извечной войне также нет смысла. Героя и его спутников окружает мёртвый мир, в котором наступил «комендантский час» и дует ржавый ветер:

Мы рвались в бой, мы любили брать преграды,
Мы видели цель, горящую вдали, <...>.

Остались только кривые окольные тропы
И пение с мёртвыми на ржавом ветру.

И пусть «эти песни не нужны природе», они – единственное, что пока может творить герой. А «мёртвые», стоящие рядом с ним, – возможно, клас-

сический для рок-поэзии образ обывателей, очутившихся в кризисном времени, но неспособных к «просветлению», к выходу из духовного тупика.

Отчетливо схема «люди – герой-спаситель – Бог» проявляется в композиции «Песни нелюбимых». Любовь – главный библейский завет для христиан. Каждому живущему в православной культуре хорошо известны две главные Евангельские заповеди, которые необходимо соблюдать для спасения и обретения вечной жизни: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твою, и всем разумением твоим», «Возлюби ближнего твоего, как самого себя».

Мир, населённый «нелюбимыми» – неверующими, обречёнными – глубоко трагичен. Но ненужные, «выброшенные прочь», «мёртвые», утратившие имена люди всё же продолжают петь:

Песни нелюбимых,
Песни выброшенных прочь;
Похороненных без имени,
Замурованных в ночь. <...>
Песня больше не нужных
Звучит здесь не перестаёт.

И слова героя, обращающегося к Богу, звучат в контексте альбома также пронзительно, как ещё одна фраза из Евангелия, произнесенная распятым Спасителем: «Боже мой! Для чего ты меня оставил?»:

Ласковой душе – железное платье;
Кровью на песке – все люди братья.
Я больше не хочу знать
Тайн бытия;
Просто посмотри мне в глаза
И скажи, что это воля Твоя.

«Песня нелюбимых» – словно отчаянная молитва героя, неспособного принять гибельность и несправедливость окружающего миропорядка. В ней – и пошатнувшаяся вера, и крик о помощи; «...я буду танцевать под неё, / Даже если она не слышна», – поёт сам герой.

Здесь интересно обратиться к мнению автора о том, что для него значит пение, музыка. В книге «Аэростат: Течения и Земли» БГ описывает музыку и поэзию (из чего, собственно, и состоит любая хорошая песня) как явления сакральные, священные.

«...истинная музыка никуда не исчезает; <...>. Приходит день, и она снова начинает звучать в неосторожном сердце. <...>. Звуки начинают жить прямо в душе, и становится ясен ход небес и изначальный план» <...> [3; с. 57].

«[Кельты] (совершенно справедливо, кстати) воспринимали поэзию как божественное дело, которое может изменить жизнь» [3; с. 59].

«Рассказывают, что драконы, <...> говорили на древнем – истинном – прайзыке, у которого была одна особенность: на нём невозможно было сказать неправду. Слова этого прайзыка были частью бытия: то, что говорилось, то и было; <...>. Сказать на нём что-либо значило дать сказанному бытие, сопроводить это. Как сказано в Писании: “Вначале было Слово”. Вся истинная поэзия – отражение этого языка» [3; с. 60].

Так песня превращается в молитву, а герой заново переживает библейские истории, ставшие для него реальностью. «Библейский сюжет в <...> “фольклорном” пересказе “получает прописку” в современности и начинает восприниматься как одна из реалий сегодняшнего дня», – описывает это феномен творчества БГ Е. М. Ерёмин [4; с. 104].

Ключевые мотивы альбома продолжают звучать и в композиции «Ножи Бодхисатты»¹. Запустение, потеря ориентиров, темнота, исчезновение образов живой, мифологически одухотворенной природы – весны, путеводных звёзд, ветра.

Ритуальные ножи окончательно «отрезают» героя и его спутников от подлинного бытия. Но – ночь темнее всего перед рассветом. И даже в пустоте продолжает звучать уже не только голос героя, но и Имя Имён – нечто предначальное, самое главное, вечное:

Есть имя, которого
Не смеет коснуться дыханье;
Светлее чем свет;
Древней, чем начало начал;
Мы шли по последней черте,
За которой молчание;
Нас больше нет, но имя
Продолжает звучать.

Нельзя не вспомнить здесь известные башлачёвские строчки: «В первом вопле услышишь ли ты, повитуха, / Имя Имён? / <...> / Сам Господь верит только в него».

Смысловым центром текста песни «Прикуривает от пустоты» становится образ ложного проводника. В начале композиции герой признаётся, что его обмануло само время, унеся всё действительно важное, заветное, переместив его в некое обманное пространство. Оно похоже на идеальный мир героя, но на поверку оказывается миражом:

...время ушло, унося с собой всё,
Что я выбрал святым;
И оставил меня в пейзаже,
Где всё как всегда,
Но на ощупь непрочно как дым;

¹ Нож Бодхисатты – ритуальный нож дигуг, отсекающий дурные помыслы, неведение и эгоизм [10].

И со мной компаньон,
Неизвестный мне кто-то,
Точно такой же как ты – но не ты;
Безупречно и дерзко изящен,
И прикуривает от пустоты.

Правда, у «подложного» мира есть одно примечательное свойство – даже «неприступные стены, в которых я бился / Оказались / Дешёвой игрушкой ума». Даже лже-апостол в finale песни куда-то исчезает. А герой переходит на следующий этап своего пути – он принимает окружающую пустоту, «прикуривая» от него, приобщаясь к ней.

А в песне «Соль» герой возникает перед нами уже иным – перерождённым пророком, вездесущей силой, на которой зиждется бытие. Пройдя испытание «безвременьем», духовной тьмой, пустотой, он словно получает подлинное знание о мироустройстве, превращается в Проводника, Хранителя, Мессию:

Я надзираю за механизмами ночи;
Я храню мореходов от песен Луны;
Мои пути по определению короче,
Но те, кто идут по ним,
Становятся плохо видны;
Я разрываю основу мира на части,
Чтоб сохранить суть
Бесконечно простой; <...>
Ты можешь называть меня Соль.

«Соль земли» – словосочетание из Нагорной проповеди Иисуса Христа. Так Спаситель называет своих учеников. Солью земли также иносказательно называют лучших представителей человечества. Соль – это подлинная сила, подлинное знание, подлинная суть, которыми отныне наделён герой.

Завершает альбом проникнутая верой героя и светом композиция «Крестовый поход птиц», в которой актуализуются типичные для рок-поэзии БГ образы птиц, неба, пути, символизирующие спасение, духовное освобождение. «“Небо” – родина птиц, безграничность, свобода, Бог», – пишет Е. М. Ерёмин, анализируя творчество БГ. – «<...> оказываются связанными контекстуально образы замкнутого пространства (клетки, тела, связаннысти) и птицы в традиционном значении души, сердца – субстанции свободной, размыкающей это пространство» [5; с. 77].

Птицы – свободные души, к которым можно причислить и самого рок-героя – отправляются в освободительный крестовый поход. И здесь герою нужен уже не ритуальный нож, «отсекающий» его от подлинного бытия. «Ножом» – освободительным орудием в пламенеющих руках героя – теперь становится само небо: «Зажги мне руки, чтобы я / Мог взять это небо как нож / И вырезать нас из сети».

«Крестовый поход птиц» – это песня-молитва, в которой герой обращается к Богу, вырвавшись из темноты, зимы и пустоты вверх, увидев свет в конце пути:

И в зареве летних звёзд,
В конце тропы –
Господи мой,
Кто, если не ты?

Таким образом, лирический герой альбома БГ «Время N» проходит типичный для ряда предшествующих работ автора (альбомы «Навигатор», «Русский альбом», «Пси», «Лошадь белая») путь из духовной тьмы, вечной ночи к целостности, свету, обретению Бога. Основными символами подлинной духовной жизни и свободы для него остаются сердце, небо, полёт птиц, звезда в конце дороги.

Можно отметить, БГ продолжает создавать композиции, в которых преодолевается традиция постмодернистского мироощущения – неверия и человеческой разобщённости, хаоса, пустоты. А «соседство библейских и иных религиозных аллюзий <...> работает не на распад общей картины мира, а на её оживление» [5; с. 26].

Примечательно, что единство людей из самых разных стран подчёркнуто описанием процесса создания альбома: «Работа над альбомом шла с 2015 по 2018 год в Лондоне и Санкт-Петербурге. Для двух песен перкуссия записывалась в Израиле, ещё для одной – хор в Болгарии, струнные записывались в Украине» [2]. Творчество БГ не признаёт границ, национальных различий, оказывается выше политики.

Однако спасение, выход из «больного мира», сансары даются герою БГ непросто. Он словно претерпевает смерть вместе с этим гибнущим миром, принимая на себя его страдания, но затем обретает духовную силу, позволяющую ему самому стать проводником к свету для других людей.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
2. БГ Время N (2018) [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы Аквариум. – Режим доступа: <http://www.aquarium.ru/discography/vremyaN.html> (дата обращения: 29.03.2019).
3. Гребенщиков Б. Аэростат: Течения и Земли [Текст] / Борис Гребенщиков. – СПб.: Амфора; ТИД Амфора, 2008. – 292 с.
4. Ерёмин Е. М. Рок-поэзия: библейское слово сквозь призму субъектной организации (на примере песни Б. Гребенщикова «По дороге в Дамаск») [Текст] / Е. М. Ерёмин // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Ур. гос. пед. ун-т, 2013. – Вып. 14. – С. 99-106.

5. Ерёмин Е. М. Царская рыбалка, или Стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова [Текст] / Е. М. Ерёмин. – Благо-вешенск: Изд-во БГПУ, 2011. – 276 с.
6. Лурье В. М. Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры [Текст] / В. М. Лурье // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Тв. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 57-87.
7. Сякухати [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сякухати> (дата обращения: 11.04.2019).
8. Темиршина О. Р. Символы индивидуализации в творчестве Б. Гребенщикова [Текст] / О. Р. Темиршина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Ур. гос. пед. ун-т, 2008. – Вып. 10. – С. 216-224.
9. Шарифулин В. Борис Гребенщиков: «Никакого «далше» нет, есть только сейчас» [Электронный ресурс] / В. Шарифулин // Официальный сайт ТАСС. – Режим доступа: <https://tass.ru/interviews/5058655> (дата обращения: 03.04.2019).
10. Шекман Я. «Из равновесия меня выводят невежество, агрессия, нелюбовь» [Электронный ресурс] / Я. Шекман // Официальный сайт «Новой газеты». – Режим доступа: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/02/01/75352-iz-ravnoesiya-menya-vyvodyat-nevezhestvo-agressiya-nelyubov> (дата обращения: 03.04.2019).

УДК 821.161.1-192(Маргулис Е.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. Э. СКВОРЦОВ

Казань

РУССКИЙ БЛЮЗ ЕВГЕНИЯ МАРГУЛИСА

Аннотация. В статье рассматривается творчество одного из ведущих современных русских рок-музыкантов Е. Ш. Маргулиса. Учитываются музыкальная, вербальная и scenicеская составляющие его художественного мира и проводится первичная классификация тематики песен автора. Особое внимание уделяется социокультурной проблематике и восприятию scenicеского образа артиста аудиторией. В результате делается вывод об уникальности положения Маргулиса на отечественной рок-сцене как одного из немногочисленных представителей «русского блюза».

Ключевые слова: русский рок, блюз, трансформация традиции, рок-музыка, рок-поэзия, рок-музыканты.

Сведения об авторе: Скворцов Артём Эдуардович, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

Контакты: 420008, г. Казань, КФУ, ул. Кремлёвская, 18, bireli@inbox.ru.

A. E. SKVORTSOV

Kazan

RUSSIAN BLUES OF EUGENY MARGULIS

Abstract. The essay considers the works of one of the most prominent Russian rock-musicians – E. Sh. Margulis. Musical, verbal and scenic parts of his artistic world are taken into account and the classification of his songs' subjects is given. Attention is mostly paid to the sociocultural problems and the reception of the scenic image of the artist by the audience. The result is the statement of the uniqueness of Margulis'es place on the Russian rock-stage as one of the few representatives of the «Russian blues».

Keywords: Russian rock, blues, transformation of tradition, rock music, rock poetry, rock musicians.

About the author: Skvortsov Artem Eduardovich, Doctor of Philology, Professor, Kazan Federal University.

Настоящая статья – опыт первого приближения к определённому культурному феномену. В ней даётся попытка синтетического осмысливания деятельности одной крупной фигуры русской рок-сцены с учётом музы-

кальной, вербальной и сценической составляющих, что соответствует общей тематике научной серии «Русская рок-поэзия: текст и контекст». В данном случае аналитическое описание одного лишь словесного материала не позволило бы воспринять объект целостно, поэтому работа затрагивает более социокультурный «контекст», нежели «текст».

Евгений Шулимович Маргулис (25.12.1955, Москва) – известный российский рок-музыкант: автор песен, композитор, вокалист, гитарист, бас-гитарист. В разные годы входил в состав групп «Машина Времени», «Воскресение», «Аракс», «Наутилус», «Аэробус», «СВ», «Шанхай».

В каком бы коллективе Маргулис ни участвовал – от раннего состава «Машины Времени» (1975–79) до дебютного альбома Ромарии «Имена» (2010) – в любом окружении и в любой команде он всегда выделялся интонационно, стилистически и тематически. Неудивительно, что в конце концов он начал сольную карьеру (формально с выхода альбома «7 + 1» в 1998). Музыкальный критик Алексей Мажаев утверждает: «Много лет хорошо известный в рок-кругах Маргулис никогда не воспринимался в качестве самостоятельного мейнстримового артиста» [8]. В столь категоричном заявлении есть доля истины, но оно характеризует лишь первую половину творческой жизни Маргулиса. Сам музыкант неоднократно отмечал в интервью, что окончательно обрёл себя как самостоятельную творческую единицу годам к пятидесяти. Действительно, в последние два десятилетия автор явно на подъёме и словно обрёл второе дыхание в том возрасте, когда многие рок-музыканты либо тиражируют старый материал, либо вообще сворачивают творческую деятельность.

Основа музыкального языка Маргулиса – блюз. Но его личная музыкальная палитра значительно шире и включает в себя множество органически переработанных гетерогенных влияний: рок самого широкого профиля – от рок-н-ролла до харда, джаз, фанк, регги, разнонациональнй фолк, кабаретная традиция, французский шансон, танго, советская песня первой половины XX века, романс, бард-рок и др. «Я не делю музыку на блюз, джаз, на рок и Бог знает что ещё. Я делю музыку на хорошую и плохую» [9]. Однако для простоты изложения здесь его музыка будет именоваться блюзом, тем более что автор неоднократно признавался в своей любви к нему.

Прежде чем обратиться собственно к творчеству Маргулиса, необходимо уточнить границы термина «блюз». Один из крупнейших отечественных специалистов в этой области Кирилл Мошков определяет традиционный афроамериканский блюз рубежа XIX–XX веков так:

«Это состояние душевной боли от столкновения человеческой личности (не народа, не племени, не рода, а именно единственной, уникальной личности) с внешним, враждебным к этой личности миром – и есть то, что первоначально обозначает слово *the blues*.

Поэтому блюз – музыка крайнего индивидуализма, музыка глубоко личных переживаний. Блюз крайне редко оперирует понятием “мы” – только “я” (к которому противостоят некие “они”; у которого развиваются некие отношения с “ней” и т. п.). Темы раннего кантри-блоза, как, впр

чем, и всего блюзового искусства вообще, – это страдания, надежда, обездоленность, распад семьи, неудачи в любви, и как следствие – желание забыться, убежать от всего этого: уехать в другие места, найти и полюбить другую, или просто заняться сексом, или, на крайний случай, напиться (а можно и то и другое вместе). <...>

Блюз – это конфликт человека и окружающего мира, и человек этот в окружающем мире всегда одинок. Слово *lonesome* (одинокий) встречается в классическом блюзе едва ли не чаще, чем слово *trouble* (беда)» [10, с. 15 – курсив авт. – А. С.].

Описывая распространение блюза в Англии конца 1940-х британский биограф «The Rolling Stones» констатирует фактически то же, что и его российский коллега: «...блюз пришёл в послевоенный Лондон пророчеством из другого мира, мира самогона, сельхозработчих и несчастной, ну просто ужасно несчастной любви» [16, с. 4].

На русскую почву блюз был перенесён к концу 1970-х. Понастоящему он понимался и ценился крайне узким кругом лиц ленинградского и московского андеграунда, в частности, в компании Михаила (Майка) Науменко (1955–1991), одногодка Маргулиса и в чём-то с ним типологически схожего рокера (об адаптации западного материала этим выдающимся культуртрегером см. – [12; 13; 14, с. 319–360]).

Алексей Рыбин, один из основателей группы «Кино», близко знавший Майка, в его биографии истолковывает «идейную базу» блюза так: «Блюз – это <...> состояние, когда плохому человеку хорошо. Если иметь в виду, что все мы грешники и грешим постоянно, то “плохими” можно назвать абсолютно всех. Блюз – это состояние, когда парень забивает на всё, причём парень заведомо “плохой”, во всяком случае, не анализирующий свои поступки. <...> Эгоизм в кубе, эгоизм в бесконечной степени и при этом – бодрость духа, что бы ни случилось. Вот это – чистый блюз. <...> А кто-то говорит – мораль, свет и нравоучения. Какие в блюзе нравоучения, какой свет? В блюзе одна только жизнь, причём, по большей части, жизнь негодяя. Бытие радостного раз<...>ая, который долдонит о своём бесконечно, ибо блюз не имеет ни начала, ни конца, квадратная форма – в ней музыка может начаться и окончиться где угодно, между куплетами можно просто помыть, побренчать на гитаре, и всё будет божья роса – блюз и блюз» [11, с. 113, 114, 115].

По сравнению с Мошковым Рыбин заметно смещает акценты: блюз трактуется им уже как музыка парадоксально оптимистическая. В чём-то схожую, но не тождественную концепцию блюза отстаивает и Маргулис: «Блюз – это не скорбь и страдание, поэтому блюз может быть любым, и весёлым в частности. Скажем, полуторааккордный блюз я не выношу. И слушаю только людей с богатым блюзовым интеллектом, у которых больше пяти аккордов. Дома есть большая коллекция их пластинок. У меня есть Роберт Джонсон, который всё это придумал, мне этого достаточно. Других мне слушать неинтересно. Когда я слышу культовую блюзовую песню “Hoochie Coochie Man” в семисотой интерпретации, меня выворачивает» [11, с. 113, 114, 115].

чивает наизнанку. <...> Я не могу назвать себя блюзменом. Я использую элементы блюза. К старости я научился весьма прикольно петь с какими-то блюзовыми интонациями. А так музыка у меня абсолютно белая. Мне нравится блюз, но мне нравится блюз своеобразный, я традиции очень не люблю. <...> И я ненавижу нытьё, я слишком позитивен для этого» [2].

Учитывая оговорку Маргулиса, что каноничным блюзменом он не является, попробуем обозначить границы его художественного мира. Это жизнеутверждающая рок-музыка на блюзовом фундаменте, где под блюзовостью понимаются характерные музыкальные черты (особый саунд, узнаваемый свинговый ритм, использование специфического звукоряда, гармонических последовательностей, инstrumentальных аранжировок и «нестерильного» хрипловатого вокала), ироничные тексты, создающие имидж вольнолюбца, а также сценический облик артиста, где исключительно важную роль играет естественность, непринуждённость поведения – что в целом нетипично для рок-сцены.

Модернизованный блюз Маргулиса, усложнённый и музыкально, и вербально, всё же остаётся в своей основе неизменным. При нелюбви к примитиву он придерживается некоей золотой середины, не уходя ни в атональный авангард, ни в композиционные сложности. Даже «Шанхай-блюз», самая богатая по аккордовой сетке тема в репертуаре артиста, похож на «Georgia On My Mind» Х. Кармайкла–С. Горрелла. Изысканных гармонических структур наподобие «Good By Pie Pork Hat» Ч. Мингуса или «Catch The Blues» Э. Клэптона в его творчестве нет, – во всяком случае, пока. Однако отчётиво индивидуальный «маргулисовский» саунд несомненно существует. Справедливости ради, стоит напомнить, что артист практически никогда не выступает в одиночку. Вокруг него собралась команда профессионалов высокого класса. Среди тех, кто создаёт особое звучание музыки Маргулиса, отличающееся разнообразием и тонким вкусом, следует назвать в первую очередь таких выдающихся инструменталистов, как Михаил Клягин (соло-гитара), Борис Плотников (губная гармошка), Александр Дитковский (труба). Каждый из них придаёт звуку «команды Маргулиса» оригинальность и узнаваемость.

Важно помнить, что подавляющее большинство рок-музыки (особенно отечественной) – малая музыкальная форма, а у синтетического песенного жанра свои законы формирования, развития и восприятия [3]. Не случайно один из патриархов русского рока решительно отмежёвывается не только от любых жанровых «ярлыков», но даже и от самого термина «рок» (так же, как Маргулис не приемлет узкое толкование «блюза»):

«– О том, что рок-н-ролл мёртв, вы, Борис Борисович, спели ещё тридцать пять лет назад, но...»

– Извините, поправлю: слово «рок» ничего не значит. Это торговый ярлык, которым манипулируют продавцы музыкальных магазинов.

– Тогда объясните, чем вы столько лет занимаетесь?

– Песнями. Иногда музыкой, но чаще – песнями.

– В жанре?

– Зачем нужны какие-то определения? Чтобы удобнее расставлять по полочкам и продавать?

– *The Beatles и Моцарт, наверное, всё же не одно и то же?*

– Безусловно. The Beatles лучше. Намного талантливее» [4].

С точки зрения контекста отечественной рок-музыки на современной сцене Маргулис выглядит как наследник и – в ещё большей степени – как трансформатор линии Науменко. Например, песня «Трава» по смыслу представляет собой развитие «Белой Полосы» (прецедентный текст в обоих случаях, по-видимому, «Whatching The Wheels» Дж. Леннона), «Подруга Номер Пять» – смыслово облегчённый вариант одного из главных хитов Майка «Дрянь», а «Когда Ты Уйдёшь» есть прямое продолжение «Прощай, Детка» (и одновременно – возможное отзеркаливание старого джазового стандарта «After You've Gone» Т. Лейтона–Г. Кримера).

Помимо Науменко «ближайшими родственниками» по жанру оказываются для Маргулиса лидер «Воскресения» Алексей Романов и Сергей Чиграков, фронтмен «Чиж и С°»: «...для меня есть <...> два знаковых персонажа, поющих по-русски то, что называется “blues”: это Лёшка Романов и Сергей Чиграков. Я робко прибываюсь к ним в компанию. Я – третий» (см. [6] с 47 минуты 59 секунды). В сравнении с ними Маргулис менее лиричен и значительно более остро-язвителен – в основном, по отношению к собственному герою.

Вообще *ироничность* – стержень творчества Маргулиса. Широта культурных ассоциаций, неочевидно сложный фундамент легко воспринимающихся песен, за каждой из которых имеется определённая музыкальная и текстовая опора, создают ауру творчества артиста. Его лирический субъект словно бы постоянно подмигивает слушателю-зрителю, намекая на второй план и смысловой фон песни, которая может изобретательно отсылать к предшествующей традиции – игрой с саундом, прямыми иискажёнными музыкальными и словесными цитатами, ярко выраженным ироническими интонациями вокалиста и т. д. «Образованность подразумевает мышление не фактами, но контекстами, когда каждое явление сопоставляется с тем, что его окружает» [5]. Такого восприятия в идеале и ждёт от публики Маргулис – ждёт, но не требует. В этом отношении он оказывается ближе не столько к А. Романову и А. Макаревичу, вместе с которыми работал долгие годы, сколько к Б. Гребенщикову и особенно – всё к тому же М. Науменко.

Богатый культурный кругозор Маргулиса проявляется и в таком качестве, как *разнообразие* материала и музыкальных решений. Его сольные альбомы обычно звучат не более 45 минут (виниловый стандарт) и включают в себя 10-12 песен, но каждая из них уводит слушателя в разные жанровые и стилистические пространства. Так, на последнем по времени создания диске «Туда-Сюда!» (релиз 21.12.2018) слушатель находит собственно блюз («Змей»), балладу («Город»), регги («Про Аню») и т. д. Та же широта в звуке: почти металлическая сатира «Доктор (Svet)» близка к жёсткому зву-

чанию «Foo Fighters», трагикомическая лирика «Где Вы, Мои Девы» напоминает песню «Тайна» («У меня есть сердце...») В. Сидорова-А. Д'Актиля из репертуара Л. Утёсова, а «Про Себя» – вообще изящный акустический камерный номер, строго говоря, выходящий за рамки и блюза, и рока.

Желание экспериментировать и делать каждый трек отличающимся от прежних есть не что иное, как проявление *импровизационности*. Композитор Антон Батагов замечает: «Сам факт разделения музыкального труда на сочинение и исполнение знаменует собой деградацию музыкального искусства. Кроме того, не следует забывать и о том, что владеть инструментом – это значит уметь не только исполнять, но и импровизировать. <...> Композитор, исполнитель и импровизатор в одном лице – это нормальный живой музыкант. В той музыке, которую сейчас именуют “старинной”, когда-то было именно так – в те времена, когда она была “современной”. И так же обстоит сейчас дело в рок-музыке, поэтому она жива. А академическая музыка давно в гробу» [1, с. 427]. В этом отношении Маргулис – музыкант в полном смысле слова: сочинитель, исполнитель (инструменталист и вокалист) и импровизатор в одном лице.

Одна из ярких красок артиста и его команды – *музыкальный юмор*. Он практически не поддаётся вербальному объяснению и требует фоновых знаний у аудитории. Можно, однако, привести ряд выразительных примеров: карикатурный «квакающий» вокал и «страшный» овердрайвовый рифф во «Внештатном Командире Земли»; лобовая стилизация в «Deep Purple In Rock» под звучание британской команды; несоответствие жанрового определения и реальной музыки в «Рок-н-ролле»; прямолинейно сентиментально-ресторанный проигрыш на хэммонд-органе в интерпретации «Перекрёстка» С. Чигракова, который в оригинале выглядит надрывной блюзовой балладой, а в исполнении артиста и его команды оказывается самоироничным скетчом и т. д.

У Маргулиса есть серьёзное преимущество перед многими исполнителями: его вокал узнаваем по одному-двум тактам, как узнаемы голоса Луи Армстронга, Рэя Чарлза или Чака Берри. Общая музыкальность выгодно выделяет его среди значительного числа российских коллег, выступающих на эстраде. Он демонстрирует абсолютное владение пусть не сильным, но своеобразным голосом, отсутствие фальши, вокальные импровизации (последнее вообще редко встречается в русской рок-музыке и характерно для блюза и джаза).

С солидной культурной базой, импровизационностью и юмором напрямую связано и искусство *интерпретации чужого материала*. Избранные чужие песни артист может сделать своими просто благодаря своеобразию вокальной интонации, как в случае с «Песней про отца» М. Фрейдкина, или с помощью чувствительного изменения музыкального материала («Блюз бродячих собак» бит-квартета «Секрет»). Особый случай – «Арлекино» Э. Димитрова-Б. Баркаса, обретшая популярность во второй половине семидесятых в исполнении А. Пугачёвой и на какое-то время ставшая её визитной карточкой. От артиста требуется большая сме-

лость, чтобы «присвоить» такой номер. Однако Маргулису удалось и это – если в исходном варианте слушатель получал кабаретную буффонаду, то в новой версии «R.le.Kino», с заметно трансформированными мелодией и гармонией, аудитория слышит пронзительный экзистенциальный блюз.

Мастерски выполненные каверы – демонстрация бережного иуважительного отношения к предшественникам и современникам, что вновь нетипично для отечественного рока. В «Старых Песнях» со свойственным ему отсутствием ложного пафоса Маргулис поёт о разрыве в преемственности – фатальной болезни русской культуры (поскольку официальных публикаций текстов песен Маргулиса практически нет, здесь и далее они цитируются по фонограммам его альбомов. – А. С.):

Старые песни! Времени не одолеть.
Я уверен, наши дети их не будут петь.
Всё, что мы любили, остаётся тут.
Вместе с нами жили – вместе с нами и умрут.

Вероятно, тяга к любовному воспроизведению и переосмыслению дорогое ему песенного наследия – стремление противостоять этому дурному обычаю.

Лирический герой Маргулиса по первому впечатлению типичен для блюза, – харизматичный маргинал, в котором есть нечто и от афроамериканской традиции, и от фольклорного образа Иванушки-дурачка, и от школьарской лихости вагантов: «Последняя», «Домажко», «Я Дам Тебе Знать», «Блюз О Вреде Пьянства», «Трава», «Курить», «Надоело(А)», «Не Надо Так» и др. Такой персонаж занят ограниченным кругом частных переживаний и почти не выходит за пределы простого внутреннего мира, воспринимая мир внешний лишь как поле для примитивных эгоистических проявлений. Социальные, политические, культурные и философские проблемы его словно бы не задевают, и даже в область бытовой психологии он заходит случайно и на краткие мгновения.

Однако подобный образ очевидно полупародиен, смоделирован и отнюдь не исчерпывает литературных возможностей автора. Песня, кладущая предел такому герою, – «40 лет»:

Ещё вчера я мог проспорить
Целый воз несуществующих рублей, ан нет, ан нет.
Мог гитару не настроить
И весь вечер проиграть на ней, ан нет, ан нет.
Мог в чём попало выйти в люди,
Не бояться, что осудят, ан нет, ан нет.
И мне портвейн в любой посуде
Помогал забыть, что будет сорок лет, ан нет, ан нет.

На срежессированность утрированно блюзовых текстов указывает и существование иных, откровенно лирических, по типу «сентиментально-

го» высказывания характерных скорее для авторской песни: «Да И Нет», «Прости Сегодня За Вчера», «Пусть Она Станет Небом», «Я Рядом С Тобой», «Мэриджейнимэриэн», «Не Плачь Обо Мне», «О. К.», «Неколыбельная», «Спокойной Ночи», «Про Аню», «Где Вы, Мои Девы» и др.

Спой со мной про небо, лодку, море,
Спой про дом, дорогу и тоску,
Спой со мной о счастье или горе,
Спой про то, как ходишь по песку,
Спой, как ты не понял, что так просто,
Спой про то, что всё идет не так,
Спой со мной про землю или остров,
Спой про то, кто друг твой или враг.
(«Спой Со Мной»)

Такие строки сами по себе вполне представимы в устах условного барда (другое дело, что они положены на несомненно блюзовую музыку).

Значительная часть текстов Маргулиса не вписывается в традиционную блюзовую тематику – уже хотя бы потому, что в них резко возрастает градус рефлексии и авторефлексии. Обычно это песни саркастические, с едкой самоиронией: «Внештатный Командир Земли», «Мой Друг (Лучше Всех Играет Блюз)», «Я Еду По Дороге», «Сакура Катана Сакэ», «Я Дам Тебе Знать», «Старый Самолёт», «Слива», «Спой Со Мной», «I Love U» и др. Пример критической самооценки героя, прошедшего через разочарования и избавление от иллюзий, даёт «Последняя-2»:

Я перестал искать зерно в дерьме,
Спасать добро от зла,
Реветь про то, что мы во тьме,
И все сойдём с ума,
Что правды нет – одно враньё,
И мы одна семья,
И я забил на всё и вся,
И я играю просто для себя.

Но есть у Маргулиса и тексты условно «философские», где лирический субъект заметно преображается, обретая дальновидность, мудрость, а иной раз даже иновидение: «Ветер Всё Сильней», «Сколько Было Звёзд», «Война», «Ангел», «Джаз», «Ловец», «Ч. Б.», «Про Себя» и др. На сегодняшний день крайней песней в этом ряду оказывается «Бай-Бай» из последнего альбома:

Мы досидим до рассвета,
Потом незаметно уйдём.
Тихо закончилось лето,
И растворился наш дом.
Мы потеряли рассудок,

Нам показали, где рай.
Мы не пошли на уступки.
Бай-бай-бай!

Обратимся теперь к сценическому имиджу артиста и способу контакта с аудиторией. Существует одна важная смысловая и эмоциональная особенность блюза, проявляющаяся всё острее на фоне распространённой на Западе и отчасти в России гендерной унификации: это преимущественно *маскулинная культура* (в то же время в Америке существует традиция и женского блюза, достаточно вспомнить Бесси Смит, Билли Холидей и Дженис Джоплин). Герой песен Маргулиса живёт в мире, где не все оппозиции чётки, но дуалистичная модель «мужское / женское» незыблема.

На фоне стремительно инфантализирующегося общества, в котором брутальность, не допускающая альтернативы гетеросексуальность, интерес к алкоголю, откровенность суждений и умение взять на себя ответственность за свои поступки – одинаковое, без разбору, зло, персонаж Маргулиса, десятки лет остающийся самим собой, из фигуры харизматичного аутсайдера невольно превращается в едва ли не героический в своей цельности образ (подобно тому, как классические киногерои Клинта Иствуда 1960-70-х выглядят титанами на нынешнем хипстерском фоне). Изменились не художник и его герой, изменился контекст.

Современный человек предпочитает слушать и скачивать записи бесплатно, но продолжает с удовольствием ходить на концерты тех, кто ему дорог: «...модель “раздать музыку бесплатно – и окупить её за счёт притока публики на концерты” в какой-то момент стала едва ли не общим местом» [15, с. 121]. По статистике большинство культурных мероприятий в России (кино, театр, художественные выставки, концерты) посещают преимущественно женщины – порой с двукратным преобладанием (то же относится и к чтению книг).

Концерты Маргулиса в этом отношении показательно иные, соотношение женской и мужской аудиторий на них редко бывает даже один к одному, обычно более половины составляют мужчины среднего возраста. При этом женская часть аудитории реагирует на «маскулинный» образ артиста не менее живо и тепло, чем мужская – достаточно послушать, как зал подпевает припеву песни «Когда Ты Уйдёшь»: представители обоих полов с одинаковым энтузиазмом подхватывают «Как в кайф иногда / Побыть холостым!». Видимо, слушательницы легко считывают игровой и ролевой характер подобного «мачизма». Он амбивалентен – подаётся и всерьёз, и пародично. Не случайно автор на концертах иногда сопровождает строки «И вещи твои / Покинут мой дом. / Помада, духи – / Всё исчезнет, как дым» комментарием «...куплет из области фантастики» (см. [7] с 46 минуты 17 секунды).

Основной секрет притягательности Маргулиса – в его позитивности. Современный обыватель, травмированный ежедневным мутным медийным потоком, идеологической неразберихой, бытовыми и психологиче-

скими проблемами, судорожно ищет положительные впечатления – желательно в виде социокультурной терапии. Маргулис их даёт. И тут принципиально важно, что его позитив искренен, иначе он просто не сработает.

Исследователь актуальных тенденций мировой музыкальной индустрии констатирует: «Цифровая эпоха, похоже, стала эпохой настоящей десакрализации» [15, с. 290]. В этой ситуации естественность артиста, его поведенческая честность и точность в выражении чувств и мыслей обретают в глазах аудитории особую значимость. Важность существования в современной рок-музыке (и культуре вообще) отдельных художников, не затронутых циничным консьюмеризмом, резко возрастает.

Маргулис из тех немногих на отечественной сцене, кто опровергает тезис «рок – дело молодых». Уже нет: молодые всё чаще бессознательно выбирают или аморфный попс, или жёсткий рэп, – два полюса, по разным причинам, но в равной степени удалённые от драматически напряжённой рок-традиции, которая почти полностью перешла в ведение старой гвардии. Маргулис не стремится восстанавливать сакральное отношение к искусству, он артист «лёгкого» жанра, но его цель не менее важна: зарядить аудиторию бодростью, вдохнуть в неё надежду на то, что обыденная жизнь переносима, а в конечном итоге подарить людям – хотя бы на время, пока звучит песня – счастливое чувство личной внутренней свободы.

Литература

1. *Бавильский Д. В. До востребования. Беседы с современными композиторами* [Текст] / Д. В. Бавильский. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. – 792 с.
2. *Водопьянова Е. Блюзовый всезнайка Евгений Маргулис* [Электронный ресурс]: Интервью / Е. Водопьянова // MIGnews: сайт – Режим доступа: http://mignews.com/news/interview/cis/280509_93309_92389.html (дата обращения: 30.04.2019).
3. *Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст* [Текст] / В. А. Гавриков. – Изд-во: Брянск, ООО Брянское СРП ВОК, 2011. – 634 с.
4. *Гребенщиков Борис. Никакого «дальше» нет, есть только сейчас. 2 апреля 2018, 9:00UTC+3* [Электронный ресурс] / Б. Гребенщиков // Новости в России и мире – ТАСС: сайт. – Режим доступа: <http://tass.ru/opinions/interviews/5058655> (дата обращения: 30.04.2019).
5. *Гусев А. [Электронный ресурс]: Раз в жизни: Шарль Ванель, 25 декабря 2012* [Электронный ресурс]: Текст лекции / А. Гусев // Журнал «Сеанс»: сайт – Режим доступа: https://seance.ru/blog/lectures/lecture_sharles_vanel/ (дата обращения: 30.04.2019).
6. *Квартирник НТВ у Маргулиса от 28.04.2018* [Электронный ресурс]: Телепередача // NTV.ru: сайт – <https://www.ntv.ru/peredacha/Kvartirnik/m63761/o494790/video/> (дата обращения: 30.04.2019).
7. *Квартирник НТВ у Маргулиса от 29.12.2018* [Электронный ресурс]: Телепередача // NTV.ru: сайт – <https://www.ntv.ru/peredacha/Kvartirnik/m63761/o528037/video/> (дата обращения: 30.04.2019).

8. *Мажаев А.* Евгений Маргулис – «Туда-сюда!» [Электронный ресурс]: Рецензия на аудиоальбом / А. Мажаев // InterMedia: сайт – Режим доступа: <https://www.intermedia.ru/news/331163> (дата обращения: 30.04.2019).
9. *Маргулис Е.* Почему нельзя играть блюз в России? Вс. 19 апреля 2009, Телеканал О2 [Электронный ресурс]: Стенограмма телепередачи / Е. Маргулис // LearnMusic: сайт – Режим доступа: https://learnmusic.ru/_rep760 (дата обращения: 30.04.2019).
10. *Мошков К. В.* Блюз. Введение в историю [Текст] / К. В. Мошков. – 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. – 384 с.
11. *Рыбин А. В.* Майк. Время рок-н-ролла [Текст] / А. В. Рыбин. – СПб.: Амфора, 2010. – 224 с.
12. *Скворцов А. Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко [Текст] / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь: ТвГУ, 1999. – Вып. 2. – С.159-166.
13. *Скворцов А. Э.* Песни Михаила Науменко и их западные образцы [Текст] / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ» – Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2014. – Вып. 15. – С. 104-130.
14. *Скворцов А. Э.* Поэтическая генеалогия: исследования, статьи, эссе и критика [Текст] / А. Э. Скворцов. – Москва: ОГИ, 2015. – 528 с.
15. *Стракович Ю. В.* Цифролюция: Что случилось с музыкой в XXI веке [Текст] / Ю. В. Стракович. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2018. – 386 с.
16. *Эйплфорд С.* The Rolling Stones: история за каждой песней [Текст] / С. Эйплфорд. – М.: Издательство «АСТ», 2017. – 192 с.

УДК 821.161.1-192(Шклярский Э.):785

ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

В. А. КУРСКАЯ

Москва

ХАОС ИЛИ ПОРЯДОК: ЕЩЁ РАЗ О ТОПОСЕ ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДМУНДА ШКЛЯРСКОГО (ГРУППА «ПИКНИК»)

Аннотация. В статье рассматривается топос Города в художественном мире Эдмунда Шклярского через призму соответствия концептам «хаос-порядок».

Ключевые слова: рок-поэзия, языковая картина мира, топосы, города, концепты, хаос, рок-музыка, рок-музыканты, русский рок.

Сведения об авторе: Курская Вера Александровна, старший преподаватель, Гуманитарный институт, Российский университет транспорта (МИИТ).

Контакты: 127994, г. Москва, ул. Образцова, д. 9, veranfer-sky@mail.ru.

V. A. KURSKAYA

Moscow

CHAOS OR ORDER: ONE MORE CONSIDERATION CONCERNING THE CITY TOPOS IN EDMUND SHKLYARSKY'S ART (THE ROCK-GROUP «PIKNIK»)

Abstract. the City topos through a prism of the concepts «chaos» and «order» in Edmund Shklyarsky's art.

Keywords: rock poetry, language picture of the world, topoi, cities, concepts, chaos, rock music, rock musicians, Russian rock.

About the author: Kurskaya Vera Aleksandrovna, Senior Lecturer of the Department of Psychology, Sociology and State Administration, Institute of Humanities, Russian University of Transport.

Одним из первых исследований творчества рок-поэта Эдмунда Шклярского стала статья Е. Э. Никитиной, опубликованная в десятом выпуске сборника научных трудов «Русская рок-поэзия: текст и контекст» (2008). В частности, в ней представлен следующий тезис: Город в альбоме «Королевство кривых» группы «Пикник» является воплощением Хаоса, чудовищем, живущим по своим законам, подчиняющим себе любого, кто попадает в его сети. В качестве противоположности Городу исследователь указывает ветер и определяет его как стихию в упорядоченном пространстве [3]. Это утверждение привлекло наше внимание. В 2008 году мы только начинали изучение творчества Эдмунда Шклярского, но вывод, сделанный исследователем, показался нам спорным.

Начнём с определений. Хаос – многозначное понятие, пришедшее в общеупотребительную лексику из греческой мифологии и античной философии. Изначально Хаосом в космогонических мифах называлось неупорядоченное состояние мира, из которого затем произошёл мир. В разные времена и у разных авторов Хаос мыслился как вода, воздух, место разделения и расчленения стихий, пространство между небом и землёй, пустое или чем-нибудь наполненное; также Хаос мыслился как нечто живое и животворное, как основа мировой жизни. Марк Аврелий понимал его как бесконечную протяжённость относительно времени, иными словами, временной период. В более поздние времена Хаос понимается как беспорядочное состояние материи [1].

Если суммировать эти возврения, можно сказать, что Хаос имеет измерения времени (доисторическое состояние материи), первовещества, из которого произошёл мир, а также пространства. В более позднем понимании Хаос противопоставляется Космосу как уже установленному порядку мироздания, упорядоченной материи [1].

Антиномия «космос↔хаос» часто актуализируются в рок-поэзии, что уже отмечалось другими исследователями [2; 5; 6; 7]. В частности, пространство Города в текстах В. Цоя уже трактовалось исследователями как воплощение хаоса, поскольку это пространство наполнено мраком [7]. Пространство в песне «Чёрный Пёс Петербург» Юрия Шевчука также трактуется исследователями как пространство хаоса [2]. Однако возникает соблазн трактовать в такой же плоскости любой топос в творчестве любого рок-поэта, для которого характерны ночь, мрак, темнота. Здесь подразумевается связь с мраком, существовавшим до сотворения или самозарождения Космоса. Но всякая ли темнота обязательно означает темноту доисторическую? Так, С. Ю. Толоконникова подчёркивает, что главным отличием Космоса от Хаоса является структурность – и, соответственно, Хаосу свойственна бесструктурность, беспорядок, неупорядоченность, то, что в обыденном языке называют хаотичностью.

Рассмотреть отражение всех смыслов Хаоса в топосе Города в творчестве Шклярского в рамках одной статьи не представляется возможным. Для того чтобы рассмотреть Город-Хаос как доисторическое состояние мироздания, нужно ответить на вопрос, существует ли время в художественном мире поэта. В свою очередь, это тема для отдельного исследования. Строго говоря, имеет смысл рассмотреть оба этих аспекта. Однако мы рассмотрим в нашей работе концепт Хаоса как противоположность порядку, поскольку именно это значение используется в обыденной речи.

Итак, присутствует хаос как неупорядоченность в топосе Города Эдмунда Шклярского или нет? Задачей нашего исследования стало рассмотреть семантику описаний топоса Города в творчестве поэта через призму концептов «хаос, беспорядок» и «порядок, упорядоченность». Поэтому, анализируя описания Города, мы выделяем прежде всего те, которые могли бы быть отнесены к семантическому полю хаоса или, в противоположность ему, порядка.

И мои опутал ноги
Длинных улиц лабиринт
(«Инквизитор», альбом «Танец волка»)

Лабиринт – пространство, откуда трудно выйти, прежде всего потому, что его схема по определению запутанная. В то же время Город у Шклярского характеризуется как узор:

За спиной остался город из стекла и камней,
Фантастический узор бесконечных огней.
(«Пикник», альбом «Иероглиф»)

Манят улиц узоры...
(«Лицо», альбом «Стекло»)

Обязательно ли узору свойственна упорядоченность? Вопрос это неоднозначный; к сожалению, ассоциативные словари не дают значений на слово-стимул «узор». Нам также не удалось найти исследований, посвящённых наполнению соответствующего семантического поля в русском языке.

Интересен текст песни «Искры около рта» (альбом «Вампирские песни»), в котором завуалировано описывается топос Города, на что указывает упоминание ночи:

То ли «Дом Восходящего Солнца» пуст,
То ли полночь ещё не вошла во вкус,
Но не зная того, камни падают вверх,
И тебя уже бьёт то ли дрожь, то ли смех
<...>
Сбиться с круга – так это пустяк.
Мир не тот, что вчера, что минуту спустя.
Ускользая от нас, рушит стены шутя.

Для Города характерно непостоянство, его внутреннее состояние всё время меняется, даже камни вопреки законам физики падают вверх. В условии постоянных изменений поддерживать упорядоченность вещей вряд ли возможно. Похожий пример есть в песне «Немое кино» (альбом «Жень-шень»):

Видно, да, в этом городе все заодно.
<...>
Так и есть – предметы покидают места.

Или песня «Лихорадка» (альбом «Чужой»):

До чего бывает сладким
Плен вечерней лихорадки,
Фонарей цветных искры хлынут,

Всё поднимут вверх дном.
И горячо волною
Город улицу укроет,
А потом опять краски смажутся, всё окажется сном.

Здесь перемены в состоянии Города связаны, во-первых, с вечером (это базовое время топоса Города), во-вторых, с состоянием сна [3]. Город может пребывать в состоянии покоя, но лишь временно:

Безразличен и хмур,
Город спит на заре,
Его хрупкий покой
Ты нарушить не смей.

(«Когда призрачный свет...», альбом «Королевство кривых»)

Сопоставление двух приведённых цитат позволяет сделать следующий вывод: Город спит в дневное время, пробуждаясь вечером, когда загигаются фонари, и в нём начинают происходить изменения. В Городе все разломано и разбито:

Среди улиц раздробленных
Уж чего только нет,
Колдьри да колдобыни
Как виденья во сне.

(«Колдьри да колдобыни», альбом «Железные манты»)

Издали и город кажется осколком
(«Вот же это слово», альбом «Железные манты»)

Таким образом, для топоса Города в художественном мире Эдмунда Шклярского характерна неупорядоченность, постоянные изменения. Эти особенности соответствуют семантике хаоса, а не порядка. Расширяя сферу наших выводов, можно сказать, что это соответствует такому предполагаемому свойству Хаоса как мифopoетического понятия, как способность порождать что-то новое. Здесь хаос как неупорядоченность материи сближается с хаосом как первовеществом, первоосновой. Однако способен ли Город-Хаос порождать новые миры, или изменения в этом топосе не носят столь масштабного характера? Чтобы ответить на этот вопрос, следует рассмотреть особенности течения времени в художественном пространстве творчества Эдмунда Шклярского вообще и топоса Города в частности. Этот вопрос станет темой одного из наших исследований в дальнейшем.

Литература

1. Мифологический словарь [Текст] / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

2. *Михайлова В. А.* Пушкинские реминисценции в петербургских текстах Юрия Шевчука [Текст]. / В. А. Михайлова, Т. Н. Михайлова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 11-18.
3. *Никитина Е. Э.* «Приходит твое королевство», или апология Города в концертной программе «Королевство кривых» группы «Пикник» [Текст]. / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 202-208.
4. Официальный сайт группы «Пикник» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://piknik.info/albums> (дата обращения: 26.04.2019).
5. *Толоконникова С. Ю.* Мифологические антиномии в русской рок-поэзии [Текст] / С. Ю. Толоконникова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 154-160.
6. *Толоконникова С. Ю.* Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма [Текст]. / С. Ю. Толоконникова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 154-160.
7. *Яркова А. В.* Мифопоэтика В. Цоя [Текст]. / А. В. Яркова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 51-58.

УДК 821.161.1-1(Хвостенко А. Л.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.41

Г. А. ШПИЛЕВАЯ,

Д. А. СКОБЕЛЕВ

Воронеж

О ПОЭТИКЕ А. Л. ХВОСТЕНКО:

НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

«ГОЛЫЙ ГОРОД МОСКВА»

Аннотация. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть (вслед за рок-литературоведами) некоторые особенности художественной логики А. Л. Хвостенко, и основным материалом послужит стихотворение «Голый город Москва». Авторы делают вывод о том, что, сохранив яркие индивидуальные черты (метонимичность, лексическая и синтаксическая «заумь», «авангардистские» подходы к ассоциативному представлению образов), поэт прибегает и к традиционным вариантам построения композиции (кольцевой) лирического произведения, к аллюзиям (литературным и мифологическим), реминисценциям (историко-культурным).

Ключевые слова: авторское поведение, графические образы, урбанистические пейзажи, стихотворения, поэтические тексты, русская поэзия, русские поэты.

Сведения об авторах: Шпилевая Галина Александровна, доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета; Скобелев Дмитрий Андреевич, кандидат филологических наук, преподаватель Цзилиньского педагогического университета (КНР).

Контакты: 394036, г. Воронеж, ул. Комиссаржевской, д. 4, 19alex04@mail.ru

G. A. SHPILEVAJA,

D. A. SKOBELEV

Voronezh

ABOUT THE POETICS OF THE A. L. KHVOSTENKO:

ON THE MATERIAL OF THE POEM

«THE BARE CITY OF MOSCOW»

Abstract. In this article, an attempt is made to consider (after rock literary critics) some features of the artistic logic of A. L. Khvostenko, and the main material will be the poem “The Bare City of Moscow”. The authors conclude that, while retaining bright individual traits (metonymy, lexical and syntactic “zaum”, “avant-garde” approaches to the associative representation of images), the poet resorts to traditional versions of the composition of the (ring) lyrical work, to allusions (literary and mythological), reminiscences (historical and cultural).

Keywords: author's behavior, graphic images, urban landscapes, poems, poetic texts, Russian poetry, Russian poets.

About authors: Galina Shpilevaya, Doctor of Philology, Professor of Voronezh State Pedagogical University; Skobelev Dmitry Andreevich, Candidate of Philology, Teacher at the Jilin Pedagogical University (PRC).

*Поэты молодые не ставят запятые,
но плачут, как и мы, горючою слезой.
Булат Окуджава.*

1. Некоторые сведения об «авторе биографическом», о поэтике художников андеграунда и об их читателе. А. Л. Хвостенко как «биографический автор» [7, с. 9] имеет вполне оправданную репутацию «русского битника», что неизменно связано со сквотами, парижскими подвалами (где поэт, по свидетельству очевидцев, актуализировал (поставил) пьесу М. Горького «На дне»), музыкантами, художниками андеграунда и пр. Стало привычным говорить не только об органичной связи творчества А. Хвостенко, В. Хлебникова и поэтов-обериутов, но и сравнивать бытие названных авторов «биографических». О В. Хлебникове его «близкий товарищ» Ю. П. Анненков написал следующее: «Велимир Хлебников был подлинным и чистым артистом слова, который отказывался придавать слову документальный, объяснительный, практический смысл» [14, с. 36]; «Застенчивый, нуждающийся анахорет, Хлебников скромно именовал себя Председателем Земного Шара» [14, с. 38]. Поэта-обериута А. Введенского Я. С. Друскин называл «homo viator – странником, с жизнью, к тому же осложнённой давлением эпохи и претерпевшей много пертурбаций» [10, с. 8]. Эти же определения (без трагических составляющих) вполне подходят и к характеристике бытия А. Хвостенко.

Черты образа жизни реального человека, безусловно, в какой-то мере проецируются на манеру художественного мышления «концептированного автора» (в данном случае – это «автор как некий взгляд на действительность, выражением которого является всё произведение» [7, с. 9]), создавая маркеры творческого почерка. Рискуя сравняться с «наивными» читателями, всё же отметим, что данное замечание раскрывает некоторые аспекты во многом автобиографического стихотворения А. Хвостенко «Голый город Москва», анализ которого предлагается в данной статье.

Справедливо мнение о том, что «авторское поведение» художника андеграунда направлено на создание «герметичного художественного пространства для ограждения его от влияния идеологии» [4, с. 6], а это, в свою очередь, обеспечивает создание трансцендентного (в данном случае того, что шире реального и осозаемого) пространства в произведении. Яркий пример – стихотворение А. Хвостенко «Памятник лётчику Мациневичу».

У поэта андеграунда, конечно, «свой» читатель, в чём сознании воспроизводится тот *процесс*, который изначально протекал в «авторском <...> сознании» [4, с. 15]. По замечанию Ю. М. Лотмана, поэтиче-

ский текст (в том числе и спетый, что важно при рассмотрении «синтетической языковой личности» [5, с. 4]) предполагает такого читателя и слушателя, который постараётся «установить, какова совокупность кодовых систем, регулирующих предложенный ему текст» [9, с. 70]. Безусловно, только «со своим» читателем «обозначается» (термин Р. Барта) создатель (А. Хвостенко) таких произведений, как «Стихи для психоаналитика о русской музыкальной культуре», «Вечерние размышления при разглядывании электрического чайника», «Шабашная песнь ведьмы» и пр.

«Совокупность кодовых систем», воспринимаемых читателем (или слушателем) стихотворений А. Хвостенко, складывается, во-первых, из традиционных лирических моделей; во-вторых, из модернистского опыта вольного обращения с синтаксисом, экспериментов в области лексики (поэт «срещивает, разделяет, превращает друг в друга морфемы, фонемы, отдельные слоги, выстраивая внутриязыковую логику» [4, с. 14]). Сюда можно добавить собственно авторские средства художественной выразительности (следствие «мáстерской самобытности поэта во всеоружии языкового совершенства» [10, с. 9]) и, конечно же, манеру исполнения А. Хвостенко: домашнюю, камерную, проникновенную, ироничную, самоироничную.

Так как связь творчества А. Хвостенко и обериотов несомненна, то представим фрагмент произведения А. Введенского («Ответ богов», 1929), где налицо вся вышеизложенная «совокупность кодовых систем» (соединяющая отсылки к пушкинским образам, «заумь» и авторскую «мáстерскую самобытность»):

жили были в Ангаре
три девицы на горе
звали первую светло
а вторую помело
третьей прозвище Татьяна
так как дочка капитана
жили были а потом
я из них построил дом [1, с. 69].

Теперь обратимся к стихотворению А. Хвостенко «Голый город Москва», где синтезировались эмпирика (без которой не обходится ни одно самое сложное «заумное» или символистское произведение), «готовые» образы из «уже существующих эстетических систем» [5, с. 36] и собственно авторские «поэтические жесты» [4, с. 10].

I. Голый город Москва
Быть столице разрушенной ветром
В одичавшую пыль проникают слова
Как зимы наступившая оторопь
траурным метром

II. Быть откуда ветрам
Проклинать опустевшее место
Чтобы воздуха взбешенный храм
Навсегда пепелище покинул
остывшего места

III. Неразумный Париж
И тебя ожидает проклятье
На лету опрокинутый стриж
Совершенное тело покроет
взорвавшимся платьем

IV. И легчайшим пером
Нежным пухом летящего праха
Будет выткан твой дом
Будет нищего трупом болтаться
пустая рубаха

V. Не беру на измор
Не пугаю голубку терпенья
Всех лесов оголтелый помор
Я не волен умением до
безобидного пенья

VII. Но когда навсегда
Вы сольётесь в исчезнувшем веке
Моей праздной мечты города
Я вернусь к вам тогда
Рухну в пыль вашу

верный навеки¹ (30 декабря 1977 г.) [12, с. 80].

2. *О композиции стихотворения «Голый город Москва»*. Как видно, в приведённом тексте коррелируют элементы «абстрактно-абстрактной и абстрактно-конкретной» [2, с. 128] систем, что во многом определяет художественную логику, а значит, и композицию стихотворения. Соглашаясь (в целом) с исследователем творчества А. Хвостенко Г. Д. Дробининым, утверждающим, что в стихотворениях (и стихотворениях-песнях) этого поэта прослеживается «отказ от миметического воспроизведения действительности» [4, с. 6], укажем на если не *миметическое*, то *метонимическое* выражение определённых исторических и культурных данностей в анализируемом стихотворении.

Рассмотрим «графический образ» данного произведения. Первое, на что обращает внимание читатель – это отмеченная Ю. М. Лотманом «графическая урегулированность» [9, с. 70], которая, безусловно, имеет свою семантику и реализует определённую авторскую идею. Дело в том, что в изданном в Париже журнале «Эхо» (1978, № 1), редактируемом и самим

¹ Далее стихотворение цитируется по [12].

А. Хвостенко, все 6 строф напечатаны в форме креста: первая и последняя строхи строх короче, чем помещённые между ними. Данный символ – крест (къстъ) – сакральный как в язычестве, так и в христианстве: это и посох Аполлона, и крест Голгофы, и символ движения жизни – свастика (впоследствии скомпрометированная немецкими нацистами), и, наконец, памятник на могиле А. Хвостенко (в виде новгородского символа «крест в круге»), похороненного в Москве, на Перепечинском кладбище.

И строфа стихотворения – трагическая, так как она выполнена «трагическим метром», по словам автора. «Голая» (разрушенная) столица, благодаря соседству с «одичавшей пылью», ассоциируется с каким-либо из многочисленных бедствий, нашествий, например, золотоордынского хана Тохтамыша (1382 г.). Хан со скоростью ветра, стремительно, тайно (по словам историков) повёл своё войско на Москву, предварительно перебив или заточив русских купцов в Казани, чтобы те не смогли сообщить о готовящемся набеге. Дмитрий Московский не ожидал нападения, видимо, отсюда – хвостенковская «оторопь». Защитники Москвы были обмануты врагами, городские ворота открыты, и ордынцы изрубили людей, уничтожили книги («слова»), в огне также погибли и строения Москвы. Учитывая широкую образованность А. Хвостенко и его интерес к русской древности, можно предположить, что мы не ошибаемся в своих ассоциациях.

Строфика данного стихотворения свидетельствует о том, что его длинные строхи могли подвергнуться воздействию цезуры, то есть были «разрезаны» для создания вышеупомянутого креста. Однако отсутствие знаков препинания, частые сложные инверсии позволяют восстановить эти длинные строфи, которые, в свою очередь, напоминают древнерусские тексты с вытянутыми периодами, например, в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «В двенадцатый год по перенесении чудотворного образа Николы из Корсуня пришел на Русскую землю безбожный царь Батый со множеством воинов татарских и стал станом на реке на Воронеже близ земли Рязанской. И присал послов непутёвых на Рязань к великому князю Юрию Ингваровичу Рязанскому, требуя у него десятой доли во всём: во князьях, во всяких людях и в конях» [13, с. 58]. Заметим, что первые 2 строфи стихотворения «Голый город Москва» созвучны «Прощанию со степью» (где фигурируют «полупустыни», «тучи пыли», «клодпруги / недоуздки, сёдла, стремена», «орды, роды, племена»), посвящённому А. Хвостенко и А. Волохонским выдающемуся историку и географу Л. Н. Гумилёву.

Тохтамыш (и другие «безбожные» и «непутёвые» завоеватели), конечно, разрушили немало православных храмов, о чём гласят многочисленные исторические документы, однако «опустевшее место» из II строфы вполне может указывать на более близкое нам по времени «пепелище» – Храм Христа Спасителя, разрушенный уже не татарами, а «сталинскими опричниками» в 1931 г. Заново построенный в 1994 – 1997 гг., Храм является памятником (кенотафом – символической могилой, не содержащей останков) воинам, погибшим в войнах с Наполеоном. Наполеон и всё, что с ним связано и «зрело» в ассоциативных связях (пожар, разрушение

Москвы), простило в III строфе, так как мы благодаря «текучести» лирического топоса [6, с. 277] попадаем в Париж¹, ещё один «вечный город», давший приют эмигранту А. Хвостенко.

Париж – топос Наполеона и город, близкий «биографическому автору», но для композиционного решения данного стихотворения важна, прежде всего, та пластичность и свобода топоса (и хроноса) лирики, позволяющая автору «восстановить, реанимировать культурную органику путём диалога разнородных культурных языков» [8, с. 301]. Так соединяются история и культура Москвы и Парижа.

III и IV строфы посвящены «неразумному Парижу»², с которым неразрывно связано представление о «легкомыслии», «веселии» и, конечно же, моде. Однако Париж знает и другое: пожары, наводнения, разрушения зданий артиллерией, а поэт, как уже отмечалось выше, метонимически выражает драматические и трагические перипетии, неизбежные для огромного старого города с древней культурой и напряженным (войны, революции) историческим прошлым и настоящим (и даже будущим: «И тебя ожидает проклятье»). Появляется рифма «Париж / стриж», которую эксплуатируют (более или менее удачно) достаточно часто (в стихотворениях А. Дриго, А. Аринушкина, А. Кушнера и др. также фигурирует «смешной крылатый парижанин»); «стриж» А. Хвостенко «на лету опрокинутый», что, как выясняется, вполне соответствует реальности (это к вопросу об отсутствии миметичности у поэтов андеграунда!). По наблюдениям орнитологов, стрижи никогда не садятся, спят на лету (переворачиваясь на спину), умирают только во время полётов и даже имеют репутацию «воздушных дельфинов», так как спасают парашютистов, имеющих проблемы с парашютом (стая птиц якобы подхватывает человека).

Центр моды Париж, конечно же, ассоциируется с платьем (одеждой), но в данном стихотворении это неблагополучные «взорвавшееся» платье и «пустая рубаха». Символами Парижа, как известно, являются Эйфелева башня и Нотр-Дам. Металлическая кружевная башня, действительно, напоминает расклешённое платье (что подчёркивается на рекламных картинках, соединяющих этот знак Парижа и даму в соответствующем наряде). Париж и «рубаху» навсегда связали городские воры и хулиганы *апачи* (фигуранты «Прекрасной эпохи» конца XIX – начала XX вв.), атрибут которых были распахнутые воротники (*col apache*) широкой, разевающейся на ветру рубашки – демонстрация дерзости. Нотр-Дам напоминает (нам, по крайней мере) сарафан с широкими бретелями.

Если обратиться к классической традиции, то надо отметить, что «стриж» и «прах» являются ключевыми образами знаменитого фетовского стихотворения «Ласточки» (1884), где птица «дерзко» соединяет две сти-

¹ Отметим, что А. Хвостенко иногда пел этот текст, заменив «Париж» на «Нью-Йорк», так как ему важны не только «вечные», но и значимые города.

² Здесь вспоминается «Письмо к другу или Зарисовка о Париже» (1975–1978) В. Высоцкого: «Уже плевал я с Эйфелевой башни / На головы беспечных парижан».

хии (земную и водную), а человек («сосуд скудельный») столь же дерзко пытается проникнуть в высшие тайны бытия (в сферы сакрального). И фетовская *скудель* (глина, прах, тлен, нечто смертное), на наш взгляд, интерпретирует с «летящим прахом» из стихотворения А. Хвостенко.

Как видно, поэт второй половины XX века создаёт абстрактный урбанистический пейзаж, причём в его катастрофическом восприятии. Мощь и красоту в сочетании с неустроенностью и «обречённостью» больших городов в своё время показали А. Пушкин («Город пышный, город бедный...»), Р. М. Рильке («Господь! Большие города / обречены небесным карам...»), Б. Брехт («Под ними текут нечистоты <...> / Исчезнет и город, как мы...»), В. Маяковский («Адище города...»), А. Новиков («Город древний, город длинный <...> / Здесь от веку было тяжко...») и многие другие. Андеграндные поэты второй половины XX века (например, Янка Дягилева), как показывают исследования, создают такие городские пейзажи, которые неизменно связаны с «основной сквозной темой <...>, с темой смерти» [11, с. 40]. В свою очередь, московские «траурные» строфы и парижские «пустая рубаха», «нищего трупом...» из стихотворения А. Хвостенко также поддерживают «текст смерти», сопровождающий образы больших городов.

Если четыре первые строфы стихотворения А. Хвостенко представляют не ярко выраженные, но всё же эмпирические образы, то две последние – это лирическое переживание и философский вывод, итог, в них появляется лирическое «я», подчёркивающее «субъективность этих истолкований» [9, с. 119]. В V строфе даже звучит *поэтическая жалоба*, поэт сетует, что он «не волен умением до / безобидного пенья» – как видно, странная синтаксическая конструкция (к тому же усиленная «анжамбеманным» отсечением союза «до») повышает уровень упомянутой субъективности. Упомянутое «я» определяется как «всех лесов оголтейший помор», что, в свою очередь, ассоциируется с самым известным помором – Ломоносовым, «адресатом» стихотворения А. Хвостенко «Приличия ради»¹.

Пронзительную и трогательную исповедальность дополняет «голубка терпенья» – несколько изменённая цитата из Священного Писания: «Будьте мудры, как змии, и прости, как голуби» (Мф. 10: 16). Голубь, как известно, образ очень ёмкий: это символ смирения, чистоты и святости; в виде голубя Святой Дух сошёл на Спасителя; Иосиф выпустил двух горлиц – жертву за родившегося Иисуса; голубь возвестил о конце Всемирного Потопа. «Голубка терпенья» А. Хвостенко ближе всего по смыслу к символическому голубю – посреднику между небом и землёй. В данной строфе, действительно, *верх* и *низ* соединяются, пространство минимализируется, «сжимается», так как лирический сюжет напрягается и готовится к завершению (стремится к тому, что стиховеды называют *пунктой*).

¹ «Летим в стекляшках...» – читаем у А. Хвостенко. Стекло, как утверждал М.В. Ломоносов, полезно. К тому же поэт XVIII века тоже летает: «Не редко я для той с Парнасских гор спускаюсь; / И ныне от нея наверх их возвращаюсь».

Кольцевую композицию стихотворения поддерживает перекличка: «В одичавшую пыль проникают слова» (I строфа) и «Рухну в пыль вашу / верный навеки» (VI строфа); «пыль» маркирует как прошлое «вечных» городов, так и их будущее.

3. О «смерти Поэта» и некоторые выводы. Общий тон стихотворения, содержащего вышеупомянутый «текст смерти» («траурным метром», «пепелище», «трупом»), предполагает концовку, характерную для поэзии андеграунда, где создаётся модель, «которую можно обозначить как “текст смерти Поэта”» [3, с. 33]. Однако «исчезнувший век», «пыль» древних городов, как выясняется, вовсе не предполагает «смерть Поэта». Поэт вечен, бессмертен, он НАД «текстом смерти», и его «праздная мечта» становится основанием для снятия некоего конфликта: история и культура двух городов «сливаются» в сознании творца, а он остаётся им «верный навеки».

Данное неожиданное завершение можно объяснить таковой весьма «симптоматичной» для «авангардной поэтики» приметой, как «разрушение горизонта ожидания реципиента» [4, с. 8]. Однако лирика издавна демонстрировала неожиданные сюжетные повороты, способные удивить реципиента, например, вспомним отмеченную Ю. М. Лотманом черту пушкинской поэтики, где драматически напряженное содержание «вступает в конфликт с чисто языковым его значением» [9, с. 119]. Таким образом, можно утверждать, что А. Хвостенко (творивший по канонам поэтики авангарда) является и продолжателем классических традиций.

Литература

1. Введенский А. И. Полное собрание произведений [Текст]: в 2 т. / А. И. Введенский. – М.: Галея, 1993. – Т. 1. Произведения 1926-1937. – 285 с.
2. Доманский Ю. В. «И снова темно» Егора Летова: попытка интерпретации [Текст] / Ю. В. Доманский // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. – М.: «Bull Terrier Records», 2018. – С. 112-132.
3. Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока. Пособие к спецсеминару [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь: ТвГУ, 2000. – 109 с.
4. Дробинин Г. Д. Поэтика А. Хвостенко: язык – миф – литературный код [Текст]: автореф. дис. канд. филол. наук / Дробинин Г. Д. – Самара, 2015. – 23 с.
5. Иванов Д. И. Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, литературные связи [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: ПресСто, 2016. – 381 с.
6. Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века [Текст]: монография / А. Г. Коваленко. – М.: РУДН, 2010. – 492 с.
7. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.

8. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) [Текст]: монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
9. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха [Текст] / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 270 с.
10. *Мейлах М. Б.* Предисловие [Текст] / М. Б. Мейлах // Введенский А. И. Полное собрание произведений: в 2 т. – М.: Гиляя, 1993. – Т. 1. Произведения 1926-1937. – С. 5-39.
11. *Пауэр К. Ю.* Урбанистический пейзаж в поэзии Янки Дягилевой [Текст] / К. Ю. Пауэр // Русский рок: Время назад: сборник материалов семинара. – М.: Гос. музей современной истории России, 2016. – С. 39-41.
12. *Хвостенко А.* Памятник лётчику Мациневичу и др. стихи [Текст] / А. Хвостенко // Эхо. Литературный журнал. 1. – Париж, 1978. – С. 73-80.
13. Хрестоматия по древнерусской литературе [Текст] / сост. М. Е. Фролова и Т. А. Сумникова. – М.: Высшая школа, 1986. – 216 с.
14. Художник Юрий Анненков: портреты оживают [Текст] / руководитель проекта Д. А. Скобелев. – М.: Эхо, 2006. – 306 с.

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Д. М. НАУМОВА

Новосибирск

ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ В ПОЭТИКЕ ГРУППЫ «АУКЦЫОН» (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТА «ГЛАЗА» ДМИТРИЯ ОЗЕРСКОГО)

Аннотация. Фигура лирического героя анализируется на примере текстов песен группы «Аукцион». В стихотворениях разного временного периода и даже разного авторства существуют закономерности лирического повествования, позволяющие выявить собственно организующее лирическое «я». Прежде всего общность эта формируется на принципах построения пространственно-временной картины той или иной композиции, где герой становится не просто активным участником лирического сюжета, но своего рода его фокализатором: он перестраивает, модернизирует пространство, видимое другими объектами повествования или презентуемое нарративным голосом «извне», помещая его в фокус собственного видения. В статье показывается, как лирический герой выстраивает картину мира, деформированную различными визуальными препятствиями, и благодаря её искажению локализует себя в ней.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, рок-музыка, рок-группы, лирические субъекты, визуализация образа.

Сведения об авторе: Наумова Диана Манволовна, магистрант НГПУ ИФМИП, направление – «Теория и история литературы».

Контакты: 630084, г. Новосибирск, ул. Костонаева 91 А, dimorris-spy@mail.ru

D. M. NAUMOVA

Novosibirsk

LYRICAL SUBJECT IN A POETICS OF «AUKCYON» (THE DMITRY OZERSKY'S TEXT «EYES»)

Abstract. In the report a figure of lyrical hero is analyzed in the complex of lyrics written by «AukcYon». In the poems of different period and even different authorship there are some patterns of lyrical narrative, which helps to find this lyrical organizing own feeling. First of all this commonality is formed on the principles of time-space view of some composition, where lyrical hero not just an active participant in the lyrical plot, but its focalizer in some way. he changes, modernizes space, observed by another objects in this plot, or presented by narrative voice «outside», focusing it. Also toolkit of space visualization used by the hero is common. In the report we can observe the lyric

hero is forming the view of the world, deformed by different, visual obstacles and due to these obstacles he localizes himself in it.

Keywords: Russian rock, rock poetry, rock music, rock bands, lyric actors, visualization of the image.

About the author: Naumova Diana Manvelovna, Master's Student of NSPU IPMMP, Direction – «Theory and History of Literature»

«... эти слова нужно слышать, а не читать...»

Хорхе Луис Борхес

Цитата, взятая из рассказа «Сюжет» Борхеса [1], выбрана эпиграфом к предоставляемой интерпретации, так как в той или иной степени отражает природу изучаемого – поэтики группы «Аукцион». А исследование подобного литературного и культурного явления обязывает к интермедиальному анализу. Поэтому соотношение визуального, графического (или, что более применимо к поэзии такого рода, иероглифического) и аудиального лежит в основе трактовки того или иного текста. Комплекс этих текстов разного авторства (от непосредственных участников группы до поэтов XX века) включает в себя ряд общих черт, позволяющих выявить закономерность построения лирического повествования.

В данном случае лирический субъект предстаёт манифестатором, организующим как сам акт высказывания, так и пространственно-временное устройство. Языковые средства, используемые субъектом рассказывания зачастую основаны на потенциальных анаграмматических свойствах того или иного слова. Соседствующие друг с другом слова, на первый взгляд, не связанные семантически, имеют общее фонетическое строение. И в этом случае структура того или иного фрагмента представляет градационное движение от «пункта А» к «пункту Б», намеченного субъектом рассказывания. Особенность именно такого построения в том, что организующее «Я» при этом имеет только потенциальное, иллюзорное представление о том, как должен выглядеть конечный пункт (как слово в итоге должно материализоваться фонетически), поэтому зачастую высказывание мотивировано поиском «формы», конечного знака, в который может «вырасти», воплотится слово, данное изначально.

Ловкие тени, мягкие кони
В небе, на небе, в недоумении... [10].

Этот поиск нередко сопровождается визуальной фрагментарностью: отрывочным восприятием пространства. Для маркировки местонахождения объекта не принципиален выбор «В небе» или «НА небе», так как зрительно расположение при этом не меняется. Это связано с тем, что одна внутритекстовая фигура распадается на субъект видения и субъект рассказывания, манифестирующие визуальную и знаковую форму соответственно. Так объект и субъект видения представляют «различные степени ре-

альности». Но визуализация в лирике «Аукциона» базируется не на одном зрительном восприятии, а именно на совокупности равновозможных точек зрения и прежде всего: 1) на осознании объекта видения, что он находится в поле зрения наблюдателя и 2) на осознании субъекта видения, что он существует как наблюдатель. В контексте данной закономерности смена «В небе» / «НА небе» также обозначает схему «поворота» точки зрения объекта на субъект видения, что маркируется даже семантикой предлогов (в – «внутри», состояние нахождения где-либо, на – «поверхность», оцениваемая внешним наблюдателем). Констелляция ракурсов, равновозможных и взаимопорождаемых по своей природе, в этом случае определяется наличием «складок» в языковой среде [3], характерных для обэриутов, к текстам которых нередко обращались участники «Аукциона» (оппозиционные «где/когда» Введенского, «это/то» Друскина и т. д.).

И колени, и дороги,
И подорожники, и по дороге, и-и-и... [8]

Отрывочная, «мерцающая» (Друскин) [5] ориентировка в видимом или воображаемом пространстве снова коррелирует с фонетической фрагментарностью, а незавершённый процесс поиска конечной звуковой формы маркирован «открытостью» финала высказывания. Так обозначается лиминальное переключение от дoreфлексивного к послerefлексивному уровню речи, а субъект-производитель действия становится неотчуждаем от средств его произведения. Это ещё одна особенность лирического субъекта, выраженная именно в процессе самоидентификации манифестатора – когда он сначала осознаёт, какое действие он совершает, а потом осмысляет, что именно *он* производит его (осмысление и осознание опять же невозможны без акта высказывания). Так идущий в процессе *описания* собственной ходьбы и дорога, по которой он идёт, анатомически срашены («Голова-нога») [9], а глаза и лицо принимают облик того, на что они смотрят. Визуальная интеграция последних осуществляется почти мгновенно: стоит только наблюдателю захватить взглядом объект наблюдения. Видимое здесь – «... начало, то, что имеет ко мне отношение сейчас, когда я обратил на это внимание» (Я. С. Друскин) [7].

Ночь – Видимо – пыль в глаза...

С самого начала обзор строится на принципе своеобразного «де»градационного фокуса: первоочерёдно маркируются условия видения (ночь как всеобщее состояние), после чего обозначение действия как состояния (маркёр видимости и наблюдения), а завершает визуализированный ряд зрительная помеха.

Тяготение к визуальным препятствиям – лейтмотив лирики «Аукциона», в контексте которого используется тот или иной «иероглиф» [7]. Так «метель» становится точкой стремления потенциального наблюдателя

(«Метель – метель – еду за метелью» [11]). В песне авторства Дмитрия Озерского «Глаза», сама номинация которой определяет визуальное как структурообразующее, «открывает» действие в декорированном пространстве именно Ночь, маркирующая изначально слабую видимость. А органам восприятия при этом приписывается нарочито минимальная способность функционировать: «Стонут мои глаза / стынут они в слезах». Помимо анаграмматической параллели (стонут/стынут, глаза/слеза), имеется возможная корреляция со стихотворением И. А. Бродского «Рыбы зимой»:

Рыбы зимой плывут,
задевая глазами
лёд.
В холодной воде
мёрзнут
холодные глаза [2].

Возможности видимости здесь также максимально снижены, но при этом органы зрения нельзя считать «атрофированными», так как в плоскости «замороженного» пространства они меняют свой набор функций, то есть происходит обмен возможности потенциального видения на возможность передвижения. И органы зрения при этом показательно «привязаны» к пространству, которое не смогут больше захватить в полном объёме, так как при соприкосновении с ним процесс видения становится редуцированным.

Акт рассказывания наблюдающего субъекта тем динамичнее, чем больше визуальных препятствий он присовокупляет к средствам для своего наблюдения. Так к «залепленным пылью» глазам, прибавляется снова метафора метели, превратившаяся в своего рода иероглиф, символизирующий зрительную помеху:

Белым шёлком закружила мгла,
Белым волком кружит ночь,
И завела, и завела [8].

«Заведённый» механизм обозримости на этом этапе представляет нечто имманентное: совокупность помех, способствующих усилиению динамики видения. В «Разговорах» Липавского упоминается о феномене зрения: изображение в глазу перевёрнуто, но мы видим его истинным. Так же и в создаваемом здесь мире наблюдатель не может видеть без искажения и спроектировать пространство, заочно его не трансформируя. Субъект повышает степень своей потенциальной «слепоты», достигая минимальной видимости, и параллельно с этим достраивает детально регламентируемое пространство. Но особенность момента этого «слепого прозрения» в том, что происходит взаимная интеграция описываемого пространства с субъектом видения. Из-за этого встаёт проблема неразрешимости, что было первичным: пространство или его наблюдатель. А точнее, что из этого определяет существование другого:

И длинная, как вокзал,
Малиновая слеза
дрожала [8].

Выше уже было упомянуто об однородности производителя действия со средствами для его воплощения («Голова-нога»). Здесь же производится слияние видящего с видимым, когда либо наблюдатель уподобляется объекту своего наблюдения, либо само пространство модернируется по подобию наблюдателя. Своеобразный визуальный конфликт состоит в том, что становится неясно, что именно утверждается: субъект или увиденное им.

Несмело со мной стоит
Ночь, с телом как у змеи.
Стоит, а глаза мои как листья [8].

Оппозиционное отношение наблюдаемого и наблюдателя материализуется – они становятся действующими лицами в некоем вакууме, взаимоопределяющими друг друга. Если вычленить знаки, используемые именно в контексте детализации пространства, можно восстановить примерный облик наблюдаемого пространства. И, если принять во внимание закономерность, где наблюдатель представляет воплощение того, что он наблюдает (и наоборот), по указанным «портретным» характеристикам одного можно реконструировать облик другого, так как вместе они представляют анатомическое сращение.

<i>Пыль в глаза</i>	Возможно, пыль, поднимаемая от колёс на полном ходу
<i>Слеза, длинная как вокзал</i>	Метонимический образ вокзала
<i>Завела – завела</i>	Действие, с помощью которого механизм набирает ход
<i>Литерный</i>	Прямое называние поезда
<i>Дом на колёсах</i>	Метафоричное определение поезда или чего-то, близкого ему

Выделенные знаки объединены тематически: образ поезда и вокзала интегрируется не только в пространство, но и в облик, лицо наблюдателя. Как уже говорилось, точность выстраиваемого пространства здесь находится в прямой зависимости от степени визуальных помех. Также маркерами этой нечёткой видимости становятся глаголы «кружит»-«завела», обозначающие не просто неясность, но динамику и размытость видимого. А так как анатомическое сращение наблюдаемого и наблюдателя делает их схожими не только визуально, но и функционально, то доминирующий «иероглиф» «дом на колёсах» логично интерпретировать как метафору головы, где колёса – глаза, чьё вращение даёт большую возможность обзора.

В заключении перефразируем высказывание Н. А. Заболоцкого из его «возражений А. И. Введенскому». Он пишет: «...ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле» [6]. В нашем случае метафора имеет как «голову», так и «ногу», а механизм этого анатомического соединения заводит сам процесс высказывания лирического субъекта. В разобранном же тексте голова трансформируется в образ поезда с вращающимися колёсами-глазами, а лицо наблюдателя принимает облик поезда, объекта своего наблюдения.

Литература

1. *Борхес Х. Л.* Создатель [Текст] / Х. Л. Борхес // Борхес Х. Л. Сюжет. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.
2. *Бродский И. А.* Рыбы зимой [Электронный ресурс] // Иосиф Бродский стихи, читать онлайн: сайт – Режим доступа: <https://brodskiy.su/tuby-zimoj/> (дата обращения: 23.04.2019).
3. *Делёз Ж.* Складка. Лейбница и барокко. [Текст] / Ж. Делёз; общ. ред. и послесл. В. А. Подороги; пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М.: Издательство «Логос», 1997. – 264 с.
4. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: филологический ракурс [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada, 2015. – С. 158-161.
5. *Дроздов К. В.* Поэтическая философия чинарей [Электронный ресурс] / К. В. Дроздов // Файловый архив для студентов Studfiles: сайт – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/7000841/> (дата обращения: 23.04.2019).
6. *Заболоцкий Н. А.* Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы [Электронный ресурс] / Н. А. Заболоцкий // ЛитМир: электронная библиотека – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=175219&p=41> (дата обращения: 23.04.2019).
7. *Липавский Л. С.* Разговоры [Электронный ресурс] / Л. С. Липавский – Режим доступа: http://anastasiya-shulgina.narod.ru/ID_15_52_28.htm (дата обращения: 23.04.2019).
8. *Озерский Д.* Глаза [Электронный ресурс] / Д. Озерский // Официальный сайт группы «Аукцион». – Режим доступа: <http://aukcion.ru> (дата обращения: 23.04.2019).
9. *Озерский Д.* Голова-нога [Электронный ресурс] / Д. Озерский // Официальный сайт группы «Аукцион». – Режим доступа: <http://aukcion.ru> (дата обращения: 23.04.2019).
10. *Озерский Д.* С Днём рождения [Электронный ресурс] / Д. Озерский // Официальный сайт группы «Аукцион». – Режим доступа: <http://aukcion.ru> (дата обращения: 23.04.2019).
11. *Озерский Д.* Чайки [Электронный ресурс] / Д. Озерский // Официальный сайт группы «Аукцион». – Режим доступа: <http://aukcion.ru> (дата обращения: 23.04.2019).

УДК 821.161.1-192(Кинчев К.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 24.00.01
ГРНТИ 17.07.25

Д. И. ИВАНОВ

Сиань

Е. И. ШАДЖАНОВА

Иваново

**СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ
КОГНИТИВНОГО СОЗНАНИЯ К. КИНЧЕВА:
ПРЕОДОЛЕНИЕ ДЕСТРУКТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ**

Аннотация. В статье рассматривается специфика трансформации когнитивного сознания К. Кинчева в пространстве «героической» эпохи русского рока. Раскрываются базовые особенности моделирования синтетико-синкретической модели сознания поэта и определяется степень эффективности двух основных стратегий когнитивного развития личности («битва за жизнь»; «жизнь ради битв»), формирующихся в рамках контркультурной версии рок-эстетики.

Ключевые слова: рок-культура, русский рок, рок-музыка, рок-поэзия, рок-музыканты, когнитивное сознание.

Сведения об авторе: Иванов Дмитрий Игоревич, профессор института русского языка Сианьского университета иностранных языков, кандидат филологических наук, доцент (Сиань, КНР); Шаджанова Елена Игоревна, учитель русского языка и литературы МБОУ «Гимназия № 30» (Иваново, Россия).

Контакты: 710128, провинция Шэньси, г. Сиань. ул. Вэньюоань Наньлу, Сианьский университет иностранных языков, кампус Чанань, Ivan610@yandex.ru; 153012, г. Иваново ул. Садовая, д. 75, elena_ivanova87@bk.ru.

D. I. IVANOV

Xi'an (PRC)

E. I. SHADZHANOVA

Ivanovo

**SPECIFICS OF TRANSFORMATION
OF COGNITIVE CONSCIOUSNESS K. KINCHEV:
OVERCOMING DESTRUCTIVE STRATEGIES**

Abstract. The article deals with the specifics of the transformation of K. Kinchev's cognitive consciousness in the space of the «heroic» era of Russian rock. The basic features of modeling the poet's synthetic-syncretic model of consciousness are revealed, and the degree of the effective two basic strategies of cognitive personality development («battle for life»; «life for battles»), which

are formed as part of the countercultural version of rock aesthetics, is determined.

Keywords: rock culture, russian rock, rock music, rock poetry, rock musicians, cognitive consciousness.

About the author: Ivanov Dmitry Igorevich, Professor of the Institute of Russian Studies, Xi'an International Studies University, Candidate of Philology, Associate Professor (Xi'an, PRC); Shadzhanova Elena Igorevna, Teacher of Russian and Literature, «The Grammar School № 30» (Ivanovo, Russia)

С уверенностью можно говорить о том, что провозглашённый на закате «героической» эпохи [2, 3, 4, 5] тезис К. Кинчева («Кто за что в ответе, / С тем и проживёт, / Время покажет, кто чего стоил в этой пурге») «Всё в наших руках», «Шабаш», 1991)¹, приобретает особое пророческое звучание не только для автора этих строк, но и для всех представителей отечественного рок-движения в целом. В начале 1990-х годов наступает время «сбора камней». Подводя итоги «великой войны за свободу», рок-музыканты, которые на тот момент остались «в строю», приходят к неутешительному, но закономерному выводу: «крестовый поход», который должен был стать «метафизической революцией духа», оказался всего лишь тотально-утопическим, саморазрушающим, бесцельным и бессмысленным бунтом против самих себя. Наиболее точно общее кризисное состояние рок-культуры определил А. Башлачёв: «Мы строили замок, а выстроили сортир. / Ошибка в проекте, но нам, как всегда, видней» [1]. Похожую оценку в контексте стремительно меняющегося, «сгорающего» времени даёт себе и лидер группы «Алиса»:

Я один из тысяч в движении ко дну,
В танце суматошного дня.
Я толком никогда не глядел в пустоту,
И пустота вгляделась в меня,
Из вранья был слеплен почестей ком,
Матом урезонили шах.
Кто в жизни утверждался «подкидным дураком»,
К финишу пришёл в дураках
(«Моя война», «Изгой», 2005)

Подчеркнём, что данном контексте ключевое значение имеют две финальные фразы: а) «утверждался “подкидным дураком”» – псевдоконструктивный героический пафос рок-культуры и КПП «героического» типа; б) «к финишу пришёл в дураках» – трагический финал – битва за «победу» оказалась иллюзией, самообманом – битвой, лишённой как цели, так и смысла.

В сложившихся условиях перед К. Кинчевым предельно остро встаёт вопрос поиска путей преодоления глубокого духовного кризиса. Для этого

¹ Здесь и далее тексты К. Кинчева цитируются по [7] с указанием названия песни, альбома и даты выхода альбома

ему необходимо переосмыслить и провести перекодировку своей когнитивно-прагматической программы (КПП)¹. При этом сам процесс перехода от одного цикла моделирования КПП к другому предполагает последовательную трансформацию всех базовых (целевых, самоидентификационных, инструментально-операциональных) подсистем когнитивно-прагматических установок (КПУ). Особое внимание в данном контексте нужно обратить на то, что процесс перекодировки КПП основан на обновлении механизмов гармоничного функционирования всех ключевых компонентов и секторов когнитивного сознания креативной личности², которое является не только зоной формирования (генератором) КПП, но и ментально-регулятивным индикатором её эволюции.

На наш взгляд, одной из ключевых характеристик когнитивного сознания К. Кинчева является его внешне парадоксальная синтетико-сингретическая природа. Дело в том, что оно представляет собой специфическую эклектическую систему, формирующуюся на основе сознательного заимствования и вторичного синтеза разнородных, зачастую просто несовместимых, концептуальных компонентов различных КПП, получивших в культуре метанarrативный статус³. Заметим, что основными КПП-источниками в процессе моделирования когнитивного сознания К. Кинчева становятся: а) КПП, сформировавшиеся в западной рок-культуре; б) КПП шаманического типа; в) языческие КПП; г) русская национально-специфическая КПП; д) религиозная (христианская) КПП; е) романтическая КПП и многие другие. Очевидно, что набор КПП и выбор такого способа «искусственного» конструирования сознания не случаен. Дело в том, что К. Кинчев стремится создать экспериментальную («Экспериментатор

¹ «Когнитивно-прагматическая программа (КПП) – своеобразная концептуальная матрица, опорная система когнитивно-прагматических установок (КПУ) (целевых, самоидентификационных (ролевых), инструментальных, оценочно-результативных), формирующихся в пространстве когнитивного сознания отдельной личности / определённой социальной группы / нации / народа <...> КПП имеет сложную динамичную структуру, в рамках которой происходят усвоение, трансформация и развитие базовых (коллективных и индивидуальных) «чужих» программ <...> КПП – это своеобразный целостный, динамический, когнитивно обусловленный, моделируемый человеком проект собственной судьбы. Он является достаточно гибким и постоянно трансформируется, реагируя на изменения (психофизиологические, духовные, когнитивные, социальные и многие другие)» [6, с. 252–253].

² «Когнитивное сознание субъекта – ментальная, “сверхъязыковая” (невидимая к языковому сознанию, но им ощущаемая), когнитивно-прагматическая, многоуровневая поликомпонентная метаструктура психики, синтезирующая в себе чувственно-аналитические формы восприятия, обработки и дешифровки информационных кодов разных типов, формирующаяся на базе взаимодействия собственно сознания, мышления, интеллекта, эмоционального интеллекта, языкового сознания и сознания коммуникативного» [6, с. 253].

³ «Метанарративные (универсальные) КПП – базовые, инвариантные концепции, программы-источники, своеобразные когнитивные образы, претендующие на универсальность, доминирование в культуре и легитимирующие знание. Находятся в диалектическом взаимосоотношении с “производными” КПП, которые формируются в пространстве сознания субъекта-интерпретатора на базе метанарративных программ и представляют собой совокупность интерпретационных / реинтерпретационных версий КПП субъекта-источника. Причём на базе одной метанарративной программы может образовываться как одна, так и несколько “производных” КПП» [6, с. 258].

движений вверх-вниз / Моделирует новые модели сознанья, / Он идеально выбрит, подтянут и строг. / Он несёт свой кирпич к алтарю мироздания» («Экспериментатор», «Энергия», 1985)), духовно-эстетическую платформу («свою» оригинальную КПП), которая могла бы стать «универсальным оружием» в борьбе с тоталитарной системой подавления личности.

Одновременно с этим определяющую роль в процессе моделирования когнитивного сознания поэта выполняют операции когнитивной адаптации, перекодировки и «перевода» «чужого» опыта в «свой». Соответственно, все названные механизмы характеризуются предельной органичностью (естественностью) и противоречивостью. Сам К. Кинчев выразил сущность данного механизма в следующей концептуальной формуле: «Что проросло, / То привилось» («Всё в наших руках», «Шабаш», 1991). Другими словами, частью когнитивного сознания К. Кинчева могут стать только те компоненты «чужих» КПП, которые воспринимаются им как источник духовной силы, энергии, движения вперёд. При этом степень их формальной гармонизации является второстепенной. Однако «корневой» принцип моделирования когнитивного сознания («проросло – привилось») позволяет «преодолеть» внешнюю, искусственную синтетичность форм и выйти на новый уровень смысловой синкретичности, в рамках которой традиционно дистанцированные друг от друга компоненты разных программ воспринимаются как единое целое.

В результате полностью «стираются» все внешние «швы» и воплощается особая целостная, нерасчленённая синтетико-синкретическая «живая модель» «сущностного я» К. Кинчева, работающая по мифологическому принципу «всё во всём и всё связано со всем» (А. Ф. Лосев). Наиболее чётко это проявляется в структуре многокомпонентной матрицы специфических самоидентификационных инкарнаций (СИ)¹ личности поэта. Назовём наиболее важные из них: «экспериментатор», «меломан», «соковыжиматель», «пасынок звёзд», «камикадзе», «инок», «шут» («скоморох»), «воин» («герой»), «поэт» («пророк»), «шаман», «изгой» и т.д. Важно, что каждая из представленных инкарнаций К. Кинчева одновременно является и «целым» («сущностным я»), и частью «целого» (компонентом «сущностного я»).

Подчеркнём, что специфика моделирования структуры синтетико-синкретического когнитивного сознания К. Кинчева во многом определяется качественными особенностями социокультурной / социополитической среды, частью которой он является. Вот, как сам поэт характеризует это пространство:

Мы вскормлены пеплом великих побед,
Нас крестили звездой,
Нас растили в режиме нуля.

¹ Самоидентификационные инкарнации – это своеобразные ментально-когнитивные (частотные / единичные) субъектные проекции «сущностного я» генератора КПП, заимствованные из различных сегментов полидискурсивного социокультурного пространства, актуализированные (в «традиционной» / модернизированной форме) на определённом этапе / нескольких этапах моделирования КПП.

Красные кони серпами подков топтали рассвет,
Когда всходило солнце, солнцу говорили: «Нельзя...»
<...>
Но солнце всходило, чтобы согреть наши души.
Солнце всходило, чтобы согреть нашу кровь.
Сторожа продолжают спать, но сон их явно нарушен.
Сторожам ещё невдомёк...

(«Солнце встаёт», «БлокАда», 1987)

«Рождённый на пепелище» («Танцевать», «Танцевать», 2001), К. Кинчев, с одной стороны, находится в дисгармонизированной мифоуточнической, маршево-гимнической реальности советского «рая-ада», в которой добро и зло, вера и безверие, истина и ложь, героизм и самоуничтожение неотличимы друг от друга. С другой, он погружается в порождённую этой реальностью революционную атмосферу приближающихся перемен. В результате поэт попадает в ситуацию выбора, который в действительности предопределен: «Я не хочу пожара, / Но огонь уже зажжён, / Я стою на самом краю. / Но пока держусь» («Ветер перемен», «БлокАда», 1987). Нужно либо «держаться», либо принять «законы войны» («Рок-н-ролл», «Стать Севера», 2007). К. Кинчев выбирает второй путь и начинает свой «крестовый поход». Его когнитивное сознание становится «зеркалом» контркультурной эпохи русского рока, которая, как казалось представителям рок-движения, позволит отделить «зерна от плевел» (истину от лжи, добро от зла, веру от безверия, свободу от рабства и т. д.), станет источником возрождения потерянных идеалов и принесёт новому поколению свободу:

Я могу предвидеть, но не могу предсказать.
Но если ты вдруг увидишь мои глаза в своём окне
Знай, я пришёл помешать тебе спать!
Ведь это
Мое поколение молчит по углам.
Мое поколение не смеет петь.
Мое поколение чувствует боль,
Но снова ставит себя под плеть

(«Мое поколение», «Энергия», 1985)

Всё это закономерно приводит к тому, что вторым системообразующим принципом моделирования синтетико-синкретического когнитивного сознания К. Кинчева, независимо от его воли («Чёрно-красный мой цвет, / Но он выбран, увы не мной. / Кто-то очень похожий на стены / Давит меня собой. / Я продолжаю петь / Чьи-то слова, / Но все же кто играет мной? А?...») («Красное на чёрном», «БлокАда», 1987), становится порожденная контркультурным вариантом рок-эстетики острые диалектическая противоречивость.

Сознание поэта раскалывается на два неразрывно связанных, но противопоставленных (противостоящих) друг другу предельно динамизированных подпространства: а) «чёрная» (негативная) когнитивная зо-

на (ЧКЗ); б) «красная» (конструктивная) когнитивная зона (ККЗ). Заметим, что на этом этапе целостность и гармоничность «бунтующего сознания» К. Кинчева обеспечивает генетически укоренённый и абсолютизированный в характере русского человека диалектический закон единства и борьбы противоположностей: добра (ККЗ) / зла (ЧКЗ); истины (ККЗ) / лжи (ЧКЗ); самопожертвования (ККЗ) / самоуничтожения (ЧКЗ); милосердия (ККЗ) / жестокости (ЧКЗ):

Шаг за шагом, босиком по воде,
Времена, что отпущены нам,
Солнцем в праздник, солью в беде
Души резали напополам.
По ошибке? Конечно, нет!
Награждают сердцами птиц,
Тех, кто помнит дорогу наверх,
И стремится броситься вниз.
Нас вели поводыри-облака,
За ступенью – ступень, как над пропастью мост,
Порою нас швыряло на дно,
Порой поднимало до самых звёзд.
Красное на чёрном!

(«Красное на чёрном», «БлокАда», 1987)

Данный фрагмент является яркой иллюстрацией механизмов взаимодействия / противостояния «красной» и «чёрной» когнитивных зон. Представим его в виде «когнитивной схемы»¹: «Солнцем в праздник (ККЗ), солью в беде (ЧГЗ) / Души резали напополам (ККЗ + ЧКЗ). / По ошибке? Конечно, нет! / Награждают сердцами птиц (ККЗ), / Тех, кто помнит дорогу наверх (ККЗ), / И стремится броситься вниз (ЧКЗ). / Нас вели поводыри-облака, / За ступенью – ступень, как над пропастью (ЧКГ) мост (ККЗ), / Порою нас швыряло на дно (ЧКЗ), / Порой поднимало до самых звёзд (ККЗ). / Красное (ККЗ) на чёрном (ЧГЗ)».

Мы видим, что текст, который, несомненно, является особой концептуальной вербализованной формой выражения работы сознания поэта, строится по принципу многократной смены конструктивного и деструктивного режимов функционирования сознания. За ККЗ (конструктивный режим) следует ЧКЗ (деструктивный режим). Затем появляется обратная последовательность или оба режима реализуются одновременно. Перед нами своеобразный метафизический «маятник бытия», динамику и ритм которого метафорически можно назвать «пульсацией души» поэта. Сам К. Кинчев называет этот механизм вечным законом: «Качели вверх, качели вниз – закон» («Качели», «20.12», 2011). Из этого становится понятно, что когнитивное сознание поэта работает по принципу «цепной реакции». Ак-

¹ Курсивом выделены фрагменты текста (концептуальные коды), которые указывают на актуализацию «чёрной» / «красной» когнитивной зоны сознания поэта.

туализация компонентов одной зоны приводит в «движение» другую и наоборот. Всё это порождает парадоксальную ситуацию: «красная» и «чёрная» зоны сознания едины, но не совместимы.

Более того, «принцип маятника», воплощённый в многократной смене когнитивных режимов, используется К. Кинчевым постоянно и постепенно становится ключевым инструментом общей текстопорождающей поэтической стратегии. По этому принципу построено большинство текстов поэта. Приведём несколько конкретных примеров: 1) «Вот он я, смотри, Господи (ККЗ), / И ересь моя вся со мной (ЧКЗ). / Посреди болот (ЧКЗ) алмазные россыпи (ККЗ) / Глазами в облака (ККЗ) да в трясину ногой (ЧКЗ). / Кровью запекаемся (ЧКЗ) на золоте (ККЗ), / Ищем у воды (ЧКЗ) прощенья небес (ККЗ), / А черти, знай, мутят воду в омуте (ЧКЗ), / И стало быть ангелы где-то здесь (ККЗ)» [19]; 2) «Вот и я зацепился за края (ККЗ + ЧКЗ). / Не держусь, трачу, не даря. / Между грязью (ЧКЗ) и красотой (ККЗ), / Между чудом (ККЗ) и тьмой (ЧКЗ), / Возвращаюсь своей тропой / Домой» («Качели», «20.12», 2011).

В рамках общего «маятникового» принципа функционирования когнитивного сознания в пространстве «героической» эпохи русского рока формируются две частные стратегии когнитивного роста личности поэта. В основе их моделирования лежит ключевая для романтического типа сознания идея бескомпромиссного движения вперёд, к победе, которая должна быть одержана любой ценой (даже ценой собственной жизни):

Да, я сам взорвал свой мост.
За тех, кто не попал, мой тост.
В кулуарах подполья запах воды,
Здесь такие, как я, здесь такие, как ты.
Здесь в обход не идут, здесь не прячут глаз.
Компромисс – не для нас
(«Компромисс», «БлокАда», 1987)

В городе старый порядок!
Осень!
Который день идёт дождь.
Время червей и жаб!
Время червей и жаб!
Слизь!
Но это лишь повод выпустить когти!
Мы поём!
Мы поём!
Заткните уши,
Если ваша музыка слякоть!
Солнечный пульс!
Солнечный пульс диктует!
Время менять имена!
Настало время менять!

(«Время менять имена», «БлокАда», 1987).

Здесь же отметим, что в рамках контркультурной рок-эстетики «движение к победе» подразумевает любые конструктивно-деструктивные формы активности личности. Например, эпатажное поведение («Я – оторванный ломоть, / Меня исправит лишь могила, / Так дай, пока не сдох, / Орать мне во всю силу: / – Рок-н-ролл! Рок-н-ролл! / В воронке ядерного взрыва / И просто в кино, / И сидя на крыше, / И стоя в метро, / И даже там, где нельзя, / Я буду петь: Рок-н-ролл!») («Плохой рок-н-ролл», «Энергия», 1985); «острая», непримиримая социально-политическая позиция открытого противостояния («Он всегда был “против”, никогда не был “за”, / И соседи нередко вызывали ментов...») («Снова в Америке», «206. Ч. 2», 1989)).

В соответствии с поставленной целью (движение к «победе» любой ценой) в сознании К. Кинчева параллельно начинают формироваться две формально противопоставленные стратегии когнитивного роста личности. В максимально обобщённой (концептуализированной) форме поэт представляет их в композиции «Всё в наших руках» из альбома «Шабаш» 1991-го года: стратегия «А» – «битва за жизнь»; стратегия «Б» – «жизнь ради битвы».

В рамках стратегии «А» К. Кинчев пытается преодолеть «экзистенциальный разрыв» между «красной» и «чёрной» когнитивными зонами своего сознания, найти своего истинного противника (врага) и бросить ему вызов. Очевидно, что в данном контексте речь идёт не о примирении и гармонизации сознания, а о своеобразном «вызове», открытом противостоянии. Попытка «соединения» конструктивного и деструктивного начал своего «сущностного я» – это способ «заглянуть в глаза своему врагу», вступить с ним в финальный (решающий), смертельный поединок, уничтожить «его» или погибнуть «самому». Однако, «расторгаясь» в мощной деструктивной энергии времени, К. Кинчев не в состоянии чётко определить объект противостояния. «Враг» постоянно ускользает, меняя свои формы и обличия. В результате в круговороте «теней» «враждебным» поэту кажется всё: тоталитарная система подавления личности, которая к тому времени практически перестала существовать; общая атмосфера внешней свободы, порождающая безысходность и подавляющая волю, внешняя свобода:

Оскол и дым, разгул и чад,
Обычный вечер городских волчат.
За тупиком тупики, и только тени врагов
(«Рок-н-ролл крест», «Изгой», 2005).

Одновременно со стратегией «А» в сознании К. Кинчева активизируется противоположный (обратный процесс) – стратегия «Б». Сущность её сводится к следующему: поскольку точно определить объект противостояния невозможно, необходимо «развязать» тотальную войну «всего со всем». Смыслом жизни должна стать не «победа», а сама война, лишенная всякой цели и смысла:

Зависть да крамола, похоть да лень,
Пеленают душу в тартар.
Я жевал покорно страстей дребедень
Да глушил гордыни отвар.
Сколько не кривляйся, сколько не лги,
чурякими вечность не взять,
Тухлые болота сжимают круги, хохотом заходится тать.
Краснобаи глотки драли, искушали, не видеть в небе огня,
Совесть спесью растлевали, подстрекали превозносить своё я.
Жизнь.
Смерть.
Моя война

(«Моя война», «Изгой», 2005)

В результате кардинально меняется «когнитивный статус» позитивного подпространства сознания поэта. В деструктивном стремлении во всём «достичь дна» («Экспериментатор», «Энергия», 1985) добро превращается в зло, правда отождествляется с ложью, жизнь оборачивается смертью. Соответственно, «красная» (конструктивная) зона когнитивного сознания предельно сужается. Она практически перестаёт ощущаться. Любые позитивные интенции личности поэта блокируются деструктивной энергетикой тотального бунта. «Пульс великой любви» («Моё поколение», «Энергия», 1985) угасает, дух поэта сломлен, а его «мутную» душу пронизывает страх и обречённость:

По погоду, в белый дым, мутная душа гуляла,
Вьюгой выла на луну, волокла крыла.
А ей подняться от земли Духа не хватало,
Больно ноша у души тяжела была

(«Душа», «Сейчас позднее, чем ты думаешь», 2003)

Итак, мы видим, что обе стратегии когнитивного роста личности, сформированные в пространстве «героической» эпохи русского рока («битва за жизнь» и «жизнь ради битвы») имеют ярко выраженный деструктивный характер. Ни одна из них не способна (хотя бы частично) гармонизировать противоречия, возникшие в сознании поэта. Однако, К. Кинчев на этом не останавливается. Преодолевая глубокий духовный кризис, поэт продолжает свой путь. Отказываясь от романтических иллюзий, он выбирает «новый» ориентир – веру в Бога. Именно она станет ключевым системообразующим компонентом единственно верной стратегии когнитивного роста личности и всей обновленной КПП К. Кинчева. В максимально обобщенном виде её сущность можно определить так: «Битва за бессмертие своей души».

Литература

1. Башлачёв А. Чёрные дыры [Текст] /А. Башлачёв // Башлачёв П. – 1985.

2. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.
3. Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь: ТвГУ, 2000. – 109 с.
4. Иванов Д. И. «Героическая» эпоха русского рока [Текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург – Тверь: УрГПУ–ТвГУ, 2007. – Вып. 9. – С. 44-53.
5. Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Иванов Д. И. – Иваново, 2008. – 202 с.
6. Иванов Д. И. Теория когнитивно-прагматических программ [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: ПресСто, 2019. – 312 с.
7. Официальный сайт группы «Алиса» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alisa.net/diskografiya.php> (дата обращения: 20.05.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. В. ЛЕКСИНА

Коломна

**ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ АСПЕКТЫ
МИФОЛОГИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА В АЛЬБОМЕ
ГРУППЫ «ВЫХОД» «ПОПУЛЯРНЫЙ ПСИХОАНАЛИЗ»**

Аннотация. В статье рассматриваются постмодернистские аспекты обращения автора текстов группы «Выход» Сергея Селюнина к традиционным мифологическим сюжетам, легендам, современным мифам. Согласно логике постмодернистского дискурса, традиционное мифологическое содержание переосмысливается автором постмодернистского текста и преподносится реципиентам в иронически сниженном виде, мифологический сюжет или мотив включается автором в игровую поэтику своего произведения, где зачастую смысл данного мифологического контекста приобретает противоположное исходному значение. В альбоме «Популярный психоанализ» данная игра начинает функционировать уже на уровне заглавия, внедряясь в каждом тексте песен альбома в мифологический контекст, используемый автором для усиления иронического звучания песенной композиции.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, рок-музыка, рок-группы, биографические мифы, мифологические сюжеты, постмодернистский дискурс, игровая поэтика, мифологический контекст.

Сведения об авторе: Лексина Анна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, свободный исследователь.

Контакты: leksina.a@ya.ru.

A. V. LEKSINA

Kolomna

**THE POSTMODERN ASPECTS OF THE MYTHOLOGICAL CONTEXT
IN THE ALBUM «EXIT» «POPULAR PSYCHOANALYSIS»**

Abstract. The article deals with the postmodern aspects of the author's appeal of the texts of the group «Exit» Sergey Selyunin to the traditional mythological subjects, legends, modern myths. According to the logic of postmodern discourse, the traditional mythological content is reinterpreted by the author of the postmodern text and presented to the recipients in an ironically reduced form, the mythological plot or motif is included by the author in the game poetics of his work, where often the meaning of this mythological context acquires the opposite original meaning. In the album «Popular psychoanalysis» this game begins to function already at the title level, introducing in each text of the al-

bum's songs in the mythological context used by the author to enhance the ironic sound of the song composition.

Keywords: Russian rock, rock poetry, rock music, rock bands, biographical myths, mythological plots, postmodern discourse, game poetics, mythological context.

About the author: Lexina Anna Vladimirovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Free Researcher.

Говоря о творчестве «бессмертной группы “Выход”», как, с лёгкой руки её основателя Сергея Селюнина, именуют её давно и везде, стоит отметить неизбежность попадания автора текстов в десятку мишени постмодернистского дискурса. Об этом свидетельствует и пародийность, и гиперироничность, и мультиканровость его рок-композиций, в особенности же неизменное стремление СиЛи демифологизировать всю предшествующую культурную традицию и создать свой мифопоэтический контекст, с учётом одному ему ведомой волшебной поляны, где «много-много бабочек, порхающих над ней. ты выбираешь самую красивую и пррраз! накрываешь её сверху сачком. Если в этот раз не получилось – получится в следующий» [2, с. 26]. Именно так представляет Сергей Селюнин процесс появления новых песен, создавая при этом свой авторский миф о творчестве. Стоит отметить, что каждый миф в рецепции Сергея Селюнина имеет и свою изнанку – антимиф. В указанном выше примере, объясняя отсутствие новых песен, СиЛя рисует и такую ситуацию, когда поляна пуста, бабочки разлетелись, а автор, не желая показывать никому пустой сачок, поёт о тех бабочках, которые были когда-то так прекрасны.

Постмодернистские аспекты поэтики текстов Сергея Селюнина проявляются как на семантическом уровне, так и на уровне формальном, продуцируя как новые элементы мифа, так и редуцируя традиционные, устоявшиеся представления о нём. Показательным примером является альбом «Популярный психоанализ» (1997), каждая рок-композиция которого полимиологична. Само название альбома уже отсылает нас к одному из культурно-психологических столпов конца XIX – XX века – психоанализу Зигмунда Фрейда, повлиявшему на развитие не только психологической науки послефрейдовской поры, но и на всю культурную традицию последующего времени. И уже в названии миф о всесильности психоанализа, как учения о первопричинах неврозов, предлагающего методику по их излечению, подчёркивается словом «популярный», что предполагает как массовость увлечения данной теорией, так и поверхностность её усвоения. В тексте одноимённой песни данная трактовка усиливается иронически-скептическим утверждением лирического героя, являющегося выразителем авторской позиции:

Да и Фройд – стариk хитрожопый
Ничего и никогда не писал он.
Что ж, придётся поверить на Слово,
Благо, Слово это было у Бога¹.

¹ Здесь и далее цитирование текстов группы «Выход» даётся по [3], кроме текста песни «Дурной Ци-Гун» [4]

Можно заметить, что в данной цитате сталкиваются автором (намеренно!) психоаналитический миф с мифом христианским с целью их взаимной демифологизации. Особенно явственно этот авторский приём представлен в следующем пассаже:

А ты врубись, откуда я это знаю,
Хоть я сам никогда и не рождался,
Ничего нигде не видел, не слышал,
Не курил и даже не нюхал

Ироническое переосмысление действительности из подтекста (для не-посвящённых) проникает в текст (для способных к интерпретации), отрицая способность к познанию мира обычным человеком без применения им специальных средств, позволяющих раскрыть тайный смысл знания о мире посредством курения или нюхания оных.

Помимо антиномии психоаналитического и христианского мифов, в тексте противопоставляются миф о вожде и толпе (отсылая к образу женщины-толпы, ведомой и управляемой вождём-мужчиной, проповедуемая Гитлером и изображённая в «Стене» Пинк Флойд), где на место вождя автором поставлен «поп-арт», представляющий собой масс-культуру. Тем самым демифологизируется и роль личности, вождя, на место которого автором поставлен «обобщённый самец».

Отрицает автор и мифологическое значение рок-н-ролла, его «героической эпохи», пародируя и полемизируя «собрата по цеху» – «рок-н-ролл мёртв, а мы ещё нет»:

Рока не было, не было ролла,
Рок-н-ролл придумали негры,
Озабоченные сексуально
И на щит его подняли евреи.

По сути, вся данная рок-композиция построена на противопоставлении и демифологизации, которые, пронизывая весь текст, отсылающий нас к цитатам из разных эпох и культур, завершают этот карнавальный экскурс отрицанием само-бытия автором.

Показательно, что в альбоме эта композиция стоит на последней, сильной позиции, таким образом резюмируя мифологизацию и демифологизацию, представленные во всех композициях, её предваряющих. Являясь ключом к расшифровке названия альбома-цикла, композиция «Популярный психоанализ» становится и смысловой доминантой в трактовке каждой композиции альбома.

Начинается всё, как известно, с пионеров: «пионер – первый в освоении новых земель», «пионер – всем пример», а поэтому первую, сильную позицию альбома занимает рок-композиция «Пионеры ещё вернутся». И здесь миф о пионерах методично развенчивается автором на каждом

уровне текста. В первом куплете «пионеры в леса уходили, / оставляя могилы предков / с их унылым собачьим воем / с их искусственными зубами», тем самым автор подчёркивает противостояние поколений «отцов и детей», с одной стороны, города и дикой природы, с другой, объединяя связь поколений тезисом «завещали любить потомкам, /долго-долго во-след смотрели / тем диковинным птицам чёрным, / что летели в беззвучном небе». Здесь автор подчёркивает протестный характер героев своего мира, однако противостоят они лишь фальши традиционного общества, объединяясь против неё с миром естественным, изначальным.

Второй куплет усиливает это противостояние, добавляя и демифологизированные детали к облику пионеров: «Пионеры коней седлали / Собирали скарб свой нехитрый / Сигареты и чай полночный / Из любимых из песен детских». Современники автора, бывшие когда-то пионерами, конечно же, помнили, что в детских пионерских песнях не только не фигурировали «сигареты и чай полночный», кодекс настоящего пионера отрицал вредные привычки, пропагандируя здоровый образ жизни. Ирония автора, контрастно высвечивая ситуацию разрушения прежней системы ценностей, продолжает усиливать противостояние двух миров: «Уходили в седые горы / Подымая знамёна пророков / И курились дымы седые / Над патлатыми головами». Пионеры здесь уже приобретают статус пророков, а эпитет «седые» применительно к горам приобретает дополнительный смысл в скрытом значении «древние», если же говорить о «седых» дымах, то они придают «патлатым» пионерам авторитетность индейских вождей, раскуривающих трубку мира.

В третьем куплете пионеры покоряют и водную стихию:

Пионеры крепили мачты
Паруса наполнялись ветром
Корабли уходили в море
Море щедро дарило бури
Пионеры встречали смехом
Эту ярость стихии глупой
И смеялся Весёлый Роджер
Потому что он был романтиком

Однако в последнем куплете автор, верный своему приёму демифологизации, развенчивает все идеалы, возвращая пионеров «к отеческим гробам» «умирать на Васильевский остров»:

Пионеры так много хотели
Но всегда не хватало денег
А потом подвалили деньги
Но уже ничего не надо
Пионеры ещё вернутся
Умирать на Васильевский остров
Где нелепые лес и горы
Меж бессмысленных вод океана.

Таким образом, миф о пионерах рок-поколения демифологизируется автором, правда, его ирония на сей раз имеет оттенок философского пессимизма.

Вторая композиция альбома под названием «К чертям» отсылает к христианской мифологии, согласно которой, продав душу дьяволу, грешник навеки остаётся в аду. В авторской интерпретации, ад противопоставлен миру, где героя выгнала из дома любимая женщина, в аду же, в противовес традиционным культурным канонам, всё иначе: «там обращаются друг к другу: “Братья!” / Повсюду мир, любовь и демократия / И пусть я буду в адском пламени гореть». Полемизируя с моралью окружающего общества, лирический герой композиции утверждает её бессмысленность и двуличность, автор же высмеивает культурный миф, объединяя «ад» и «демократию» в одном смысловом поле.

В названии третьей композиции «Халдейская легенда» уже присутствует отсылка к мифологическому претексту: мифу о Пасифае, Миносе и прекрасном быке, которого Посейдон подарил для принесения в жертву Зевсу, а Минос пожалел его, за что его супругу Пасифаю Посейдон заколдовал, внушив ей страстную любовь к быку. Не вдаваясь в подробности данного мифа, отметим только, что Сергей Селюнин, называя легенду халдейской, скорее всего, использует значение слова «халдей», обозначающее «маг, волшебник, жрец» в уровне, мифологизирующем эту рок-композицию, на уровне же демифологизации, возможно, использовалось сниженное, жаргонное значение этого слова: «учитель-проходимец, человек на побегушках», поскольку в finale данной песни королеву «увезли в Москву спонсора / сняли клипы и заставили петь / у неё теперь в любовниках медведь».

Четвёртая композиция, представленная в альбоме в двух вариантах: «Слоновый хвост» и в одиннадцатой позиции «Слоновый х..», в духе раблезианского карнавала и мифов о фаллическом культе, предстаёт перед слушателем как яркий пример постмодернистской игровой поэтики: автор развивается, как подросток, откровенно смеясь над мифами как предшествующей культурной традиции, так и мифами современными.

В пятой композиции «Может примет вода» можно вновь увидеть противостояние христианской мифологии и отголосков мифологии языческой. Если в язычестве все стихии: небо, вода, огонь и земля имели своих покровителей и воспринимались равно необходимыми в жизни человека, то с принятием христианства небо становится единственным средоточием добродетели, к которому следует устремляться для совершенствования. В противостоянии «небо-вода» автор отталкивается от христианского мифа, констатируя: «Небо / закрыло двери, сказало: “Поздно, / Своим мало, пуста моя грудь”». Демифологизация закрепляется и в тексте, и – особенно, на уровне заглавия песни: «Может примет вода». Таким образом, богоборческий миф, порождаемый несправедливостью обобщённого образа Неба, в данной композиции усиливается ещё и сниженной лексикой «Небо / даёт право смотреть в небо, / любить небо, лизать жопу небес».

Шестая композиция «Автопилот» представляет собой раскрытие персонального авторского мифа, о чём уже неоднократно писали, применительно к рок-поэзии. Рок-музыкант немыслим без классических похождений лирического героя данной композиции, впрочем, данную композицию можно считать лейтмотивом книги Сергея Селюнина «Как Я Делал рок-н-ролл» [2] или даже её квинтэссенцией, хотя, если рассматривать глубину подтекста данной композиции, то всё окажется намного сложнее, чем предполагалось.

В седьмой композиции «Чёрные портреты» наиболее ярко прослеживается гротескно-мифологическая составляющая постмодернистской эстетики авторского видения мира. По интересному замечанию М. Б. Ворошиловой «Своё наиболее полное выражение антиномия рок-поэзии нашла в рамках зооморфной метафорической модели. Власть имеющие представлены на ядерном уровне как звери, зверьё, как жестокие свирепые правители соответственно, обыватели предстают как неспособные и нежелающие сопротивляться, превращаются в стада, послушные и безвольные, они уподобляются раненым и затравленным зверям, закрытым в стойлах, клетках. Лирический герой, противопоставляющий себя безропотной толпе, чаще предстаёт в образе одинокого, свободного зверя. Образ лирического героя, в отличие от образа обывателей, не лишен агрессивно-прагматического потенциала: рок-герой – зверь-одиночка, неспособный жить в неволе, стремящийся к свободе, правде, истине и готовый бороться за них» [1, с. 68].

Если рассматривать лирическую героиню данной композиции как борца за справедливость, то по воле автора она становится над звериным миром «мерзких людей, политиков всяких», рисуя которых «всегда чёрным цветом», она «брала иголку и пронзала им сердце, и они умирали, и никто не жалел их». Мифологический контекст композиции «Чёрные портреты», связанный с магией вуду, включается автором в современную социокультурную ситуацию, превращая героиню в вершителя высшего суда, который не прекращается: «росла галерея чёрных портретов». Тем самым автор демифологизирует сам мир, где реальность далека от идеала, наделяя лирическую героиню сверхъестественной силой.

Восьмая композиция «Плач, смеяся и пой», наверное, – один из самых философских и лирических гимнов жизни, которую можно увидеть в творческом наследии Сергея Селюнина. В этой композиции автор примиряет с реальностью самого себя и своих слушателей, просто и весело, хотя многим это может показаться страшным, ибо: «Должен ведь когда-то и прийти всему этому конец». Однако для тех, кому от этого не становится легче, автор добавляет утешительно: «Если где-то есть Бог, да будет он с тобой». И, по всей вероятности, данный авторский миф наиболее адекватно отражает как реальность, так и желаемое отношение к ней, с его точки зрения.

В девятой композиции «Вот тебе бабка (И Юрьев день)» ирония и сатира вновь выходят в авторской мифопоэтической системе на первый план, однако здесь лирическая героиня, в отличие от девушки, рисующей политиков чёрным цветом, не может противопоставить ни опричникам, ни герою на белом коне не только протеста, но даже не в силах понять, что её

обманывают: «Мой бог, как легко запудрить тебе мозги, / Покажут кусок колбасы, залезут к тебе в трусы, / Вот тебе, вот тебе бабка и Юрьев день!».

В десятой композиции «Колесо» солярный древний миф совмещается в авторском мировидении с мистической потусторонней символикой: «и смеётся бесовским смехом мне в лицо / не простое то видать колесо». Таким образом, в песне возникает дополнительный мифопоэтический подтекст, позволяющий добавлять разнообразные семантические трактовки к образу колеса, катящегося от лирического героя в бесконечность.

В композиции «Праздник уродов» лирический герой становится аутсайдером: в процессе его трансформации меняется и отношение к нему окружающих. Мифологема «мёд», дарующая ему почёт и любовь окружающих, заменяется с течением времени на мифологему «хрен», приносящую огорчения и страдания, что ассоциируется с метафорой старения, утраты героем устойчивости в мире. А если в мифическом мире есть только мифические друзья, то этот мир превращается в «праздник уродов, который всегда с тобой».

Композиция «Это изгоняют бесов из тела земли» представляет аллегорию жизни, как ритуального действия, и если изначально лирический герой подчёркивает, что «это не карнавал и не шутовской хоровод», то в итоге он понимает, что эти костры зажигали не только для того, чтобы изгонять «бесов из тела земли», лирический герой символически умирает вместе с землёй: «Прости меня, я сгорел дотла, теперь я просто дым», а те, кто его не смог и не захотел понять, превращаются в инквизиторов-безумцев: «Восторгом исполнены безумцев глаза». И мифологема аутодafe, которая так часто встречается в художественном мире Сергея Селюнина, в этой композиции высвечивает авторский персональный миф, в большей части его произведений тщательно замаскированный ироническими и саркастическими высказываниями.

И предпоследняя композиция альбома «Дурной Ци-Гун», предвосхищая выводы финальной композиции «Популярный психоанализ», продолжая философскую трактовку мифопоэтического мира, созданного автором, вносит апокалиптические мотивы в его подтекст: «Может это был последний летний день, / а дальше снег грязной простынёй / скроет зелень трав <...> Может это был последний летний день, а дальше снег будет привить бал / Холодных мертвцев / может это был последний день вообще / последний день из всех / Вот и он прошёл / Как и всё в конце концов». Мотивы конца мира, смерти слов, бега «в сторону от солнца без дороги» показывают, что же на самом деле для лирического героя значит словосочетание «Дурной Ци-Гун» – неправильная энергия, неверное дыхание, то, что приносит смерть, останавливает жизнь. Однако в сочетании с «костлявой рукой старухи Любви», которая держит «за горло железной хваткой» образ любви превращается в образ смерти, они совмещаются в сознании лирического субъекта, хотя он и понимает, что жизнь без любви тоже мертва. Таким образом, мифологизация в этой композиции, одной из сложнейших в семантическом отношении, наполняет весь альбом особым, знаковым смыслом.

Единство противоположных начал, невозможность их разделения воспринимается как трагическая данность, от которой не уйти, а посему единственно правильное решение – относиться к ней философски.

Подводя итоги, стоит отметить, что художественный мир Сергея Селюнина полон загадок и противоречий, поражает и эпатажными высказываниями, и цинично-ироничными выпадами, однако всё это, учитывая погружённость автора в постмодернистскую реальность, так же, как и всех нас, воспринимающих его творчество, показывает разнообразие масок, которыми он прикрывает свой подлинный взгляд на мир. В условиях оторванности и разобщённости современных людей друг от друга такая позиция вполне объяснима, а желание демифологизировать реальность, внося в неё собственные мифы, является необходимым условием для каждого творца. Учитывая тот факт, что обращение к анализу только одного альбома группы «Выход» в данной статье не может решить разнообразных задач по исследованию творческого наследия группы, предполагаю обращение к различным аспектам изучения поэтики и художественного мира Сергея Селюнина в дальнейших исследовательских работах.

Литература

1. Ворошилова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока [Текст] / М. Б. Ворошилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 57-71.
2. Селюнин С. Как я делал рок-н-ролл [Текст] / Сергей «Силя» Селюнин. – Санкт-Петербург: ТО «Красный матрос», ООО «Аргус СПб», 2019. – 208 с.
3. Kroogi.com [Электронный ресурс] // Выход. – Режим доступа: <http://wayout.kroogi.com/ru/content/833871-Teksty-peseni.html> (дата обращения: 28.03.2019).
4. Pesenok.ru [Электронный ресурс] // Выход. – Текст песни «Дурной Ци Гун». – Режим доступа: <http://pesenok.ru/3/Vyход/tekst-pesni-Durnoy-Tsi-Gun> (дата обращения: 29.03.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45+Ш318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

О. Э. НИКИТИНА

Тверь

СКАЗОЧНЫЕ ЭПИЗОДЫ

ЛИРИЧЕСКОГО РОМАНА «АГАТА КРИСТИ». ЧАСТЬ 3

Аннотация. В статье в качестве сказочных эпизодов лирического романа «Агата Кристи» рассматриваются песни, вошедшие в авторский сборник «Сказки». Особенности расположения сказочных эпизодов в лирическом романе, постоянные перемещения лирического сознания из мира, приближенного к реальному, в мир сказочный и обратно позволяют говорить о том, что сказочным является весь лирический роман «Агата Кристи». В первой и второй частях статьи были рассмотрены сказочные эпизоды альбомов «Коварство и любовь», «Декаданс» и «Опиум». Третья, заключительная, часть статьи посвящена отдельным сказочным эпизодам альбомов «Ураган», «Чудеса» и «Майн кайф?».

Ключевые слова: русский рок, рок-музыка, рок-музыканты, рок-группы, рок-поэзия, лирические романы, сказочные эпизоды.

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

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

O. E. NIKITINA

Tver

FABULOUS EPISODES

LYRICAL NOVEL «AGATHA CHRISTIE». PART 3

Abstract. The songs that are included in the author's collection «Tales» regarded as fabulous episodes in a lyrical novel «Agatha Christie». Features of the location of the fabulous episodes in a lyrical novel suggest that the whole lyrical novel «Agatha Christie» is fabulous. In the first and second parts of the article were reviewed fabulous episodes of albums «Cunning and Love», «Decadence» and «Opium». The final third part of the article is devoted to individual fabulous episodes of the albums «Hurricane», «Miracles» and «Mayn kayf?».

Keywords: Russian rock, rock music, rock musicians, rock bands, rock poetry, lyric novels, fabulous episodes.

About the author: Nikitina Olga Eduardovna, Candidate of Philology, Head of the Department of Humanities at Tver College of Culture named after N. A. Lvov.

Средоточием сказочных эпизодов в лирическом романе «Агата Кристи» являются альбомы «Ураган» (1997), «Чудеса» (1998) и «Майн кайф?» (2000), которые представляют собой второй из двух макроциклов романа – трилогию отчаяния и неугасающей веры в сказку. Эта трилогия – сердце лирического романа. Именно здесь его события достигают своей кульминации, и именно эти три альбома, по словам Глеба Самойлова, «начали и завершили концептуальную линию в развитии “Агаты Кристи”» [7].

Всего в трилогии содержится семнадцать из двадцати восьми сказочных эпизодов лирического романа: «Два корабля», «Ураган», «Поход», «Розовый бинт», «Корвет уходит в небеса» (альбом «Ураган»), «Ковёр-вертолёт», «Навеселе», «Вервольф», «Огоньки», «Они летят» («Чудеса»), «Пират», «Секрет», «Красная шапочка», «Альрауне», «Выпить море», «Странное рождество», «Месяц» («Майн кайф?»).

О сказочности, по крайней мере, двух альбомов трилогии говорит и сам Глеб Самойлов. Отвечая на вопрос журналистки «А почему “Чудеса”? Что за чудеса такие?», он говорит: «“Чудеса” – это чудеса. Это сказка, это чудо, это то, о чём мечтает каждый человек в глубине души, может быть, даже не очень отдавая себе в этом отчёту» [11, с. 4]. Альбом «Майн кайф?», посвящённый памяти композитора Альфреда Шнитке, Глеб Самойлов называет сказочным и киношным и сравнивает со «Сказкой странствий» – одним из фильмов, к которому Шнитке написал музыку: «Вот такая у нас получилась “Сказка странствий”. Только музыкальная. И для взрослых. Да и не только для взрослых – для всех» [2].

«Ураган» же и в структуре трилогии, и в структуре всего лирического романа – альбом особенный во всех отношениях. Он квинтэссенция смысла лирического романа, ключ к его идее. По словам Глеба Самойлова, «все песни этого диска с одной стороны – ощущение трагичности происходящего: “Все мои игрушки, мама, разметало ураганом. Нету больше сказки...” – констатация факта, но с другой стороны, тоска по утерянному раю, уверенность в существовании чего-то неземного и горечь из-за невозможности это уловить» [3].

Для фабулы лирического романа «Ураган» – это точка, в которой всё начинается и в которой всё заканчивается. В этой, пятой по счёту, главе лирического романа находится эпизод (песня «Серое небо»), рассказывающий о событии, заставившем героев отправиться в путь:

Улетела сказка вместе с детством
Спрятавшись за чопорной ширмой
Фея поспешила одеться
Я стряхиваю пепел в это небо [4, с. 69]

«Серое небо» не относится к числу сказочных эпизодов лирического романа, однако именно в нём расставание с детством и сказкой предстают как экзистенциальная катастрофа, последствия которой уже здесь предчувствуются я-персонажем Глеба Самойлова как необратимые. Под серым

небом нет места естественной детской улыбке, любовь под ним превращается в обречённость, в череду фатальных ошибок, исправить которые можно, лишь каждый раз убивая любовь и каждый раз после этого пытаясь найти в себе силы жить:

Нет теперь не то время
Нет теперь не то небо
Когда можно было
просто улыбаться
А надо и кого-то любить
И надо жить после того
И снова снова убивать [4, с. 69]

Доказательством того, что пока это только предчувствие мира, покинутого сказкой, является игра с глагольными временами – приём, часто используемый Глебом Самойловым: раньше небо было голубым, теперь оно уже не то, но и не серое – «серым оно будет потом», потому что сейчас «я стряхиваю пепел в это небо». В тексте песни не сказано, что этот стряхиваемый я-персонажем Глеба пепел именно с сигареты, которую можно было бы рассматривать как явную примету взросления, однако от чего бы ни был этот пепел, он выступает здесь как символ траура по утраченному детству и улетевшей сказке.

Среди семнадцати сказочных эпизодов трилогии особое значение имеют связанные между собой единым микросюжетом три эпизода: «Пират», «Ураган» и «Ковёр-вертолёт». Причём для фабулы лирического романа важен именно такой порядок этих эпизодов. Собственно, на них, а также на тех эпизодах, которые они цепляют к этому микросюжету, я и собираюсь остановиться в этой статье, вынужденно оставляя без внимания остальные, обозначенные мною выше, сказочные эпизоды трилогии.

Из всех своих альбомов авторы «Агаты Кристи» выделяют «Майн кайф?» как самый концептуальный, поскольку он представляет собой «целое драматургическое произведение» [3] о том, «как человек, теряя веру во что-то светлое, убивает в себе человека» [3]. Песня «Пират» – сказочное начало этой несказочной истории: смерть короля воспринимается его сыном как величайшая несправедливость этого мира, мальчик должен стать новым королём, однако собирается стать жестоким пиратом, чтобы отомстить всему миру за свою боль:

На корабле умер король
У короля маленький сын
<...>
Маленький сын первая боль
Новый король новая роль
<...>
А я буду пиратом-гадом я всех поставлю раком-задом
Будет чёрным знамя-знамя и не жди меня мама-мама

Ты не жди меня мама-мама я жесток но так надо-надо
Долетит моё пламя-пламя и до самого ада
И там в аду я всех найду
Я за отца всем отомщу
Отомщу полечу
И останусь в раю [5]

В своём осознанном желании стать мерзким, отвратительным человеком – «пиратом-гадом» – юный король видит единственную возможность отомстить за отца и тем самым вернуть себе потерянный рай – утраченное счастливое детство, когда отец был жив. Но речь идёт уже не о земном, а о небесном рае. Откуда же у того, кто собрался идти по пути жестокости и кровавых убийств, столько уверенности в обретении небесного рая после того, как он спустится в ад и совершил отмщение? Предположу, что юный король путает, точнее – не разделяет, отца земного и отца небесного, как путает их я-персонаж Глеба Самойлова. Именно так поэт объясняет позицию своего лирического героя в песне «Я вернусь», которую он посвящает своему отцу Рудольфу Самойлову [13] и которой завершается предшествующий альбому «Майн кайф?» альбом «Чудеса». Для принца-пирата месть за отца – это священная война, объявленная им очарованному злом миру.

Жестокость по отношению к другим и, как следствие, убийство в себе человека принц-пират воспринимает как необходимость, как ту цену, которую он готов заплатить за восстановление нарушенной справедливости, поэтому, обращаясь к матери, герой просит не ждать его возвращения, ведь ни из ада, ни из рая возврата нет. И всё-таки, пройдя путь жестокости, но не завершив свою миссию, он возвращается. Однако происходит это не в седьмой (альбом «Майн кайф?»), а в пятой (альбом «Ураган») главе лирического романа, гипертекстовая структура которого позволяет сюжету развиваться реверсивно.

То, что в альбоме «Майн кайф?» мыслилось лишь как возможное будущее, как разыгранная в «театре мертвцев» внутренняя драма принца-пирата¹, в песне «Ураган» становится уже свершившимся, точнее – пережитым я-персонажем Глеба, исполнившим в этой драме большинство партий меняющегося маски главного героя. Причём это переживание оказывается для я-персонажа Глеба настолько глубоким, что воспринимается им как подлинное путешествие в очередную страшную сказку, возвращение из которой оказывается для него смертельным. Столь глубокое вживание в роль действительно может оказаться губительным для любого актёра.

В структуре лирического романа этот феномен можно условно назвать «игрой в игре» по аналогии с «текстом в тексте». То, что является сказкой для читателя, зрителя, слушателя, для героя сказки является един-

¹ На то, что путь жестокости – это лишь игра воображения юного сына короля, указывает, в частности, преобладание глагольных форм будущего времени в тех эпизодах, где он обращается к матери или другим женским персонажам. Подробнее об особенностях драматического действия альбома «Майн кайф?» см. [10].

ственной подлинной реальностью. Когда книга прочитана, а спектакль окончен, герои продолжают жить, и с ними по-прежнему могут происходить чудесные метаморфозы. Где-то в ином – то ли сказочном, то ли онейрическом – измерении, уже после того, как упал театральный занавес, несостоявшийся король и жестокий пират, утратив всё человеческое, становится ураганом – духом мщения, ветром тёмной разрушительной силы под стать тому, какой стала его душа. Но и эта сила уже им растрочена. Таким в песне «Ураган» он и возвращается к матери, чтобы умереть:

Через сорок тысяч лет скитаний
Возвращался ветер к старой маме
На последней дозе воздуха и сна [5]

В страшной сказке волшебными дарами для «пирата-гада» становятся сила океана и сердце мертвеца, приняв которые, он лишается последней своей человеческой способности – способности плакать:

Сорок тысяч лет в гостях у сказки
Звёзды подарили мне на счастье
Силу океана сердце мертвеца
Там я разучился плакать мама
Но реву когда из-за тумана
Видят паруса мертвые глаза урагана [5]

Временное возвращение этой способности, причём в её крайне эмоциональной, даже звериной, форме происходит, когда ураган видит паруса. В этом ощущается и тоска принца-пирата по утраченному детству, когда они вместе с отцом выходили в море («Корабли корабли / Далеко от земли»), и естественное желание ветра наполнить паруса своим дыханием, чтобы гнать корабли по волнам, словно игрушки.

Однако ураган – это не только сын короля, ставший пиратом, но это и я-персонаж Глеба, сыгравший пирата в «театре мертвецов» и вернувшийся из путешествия в страшную сказку, поэтому можно говорить, что в этом эпизоде для него происходит «выход из сказочного времени в реальность» [6, с. 227], утрата обретённых им в волшебном мире необычных качеств и одновременно снятие театральной маски, когда, обращаясь в финальных строках к матери, он говорит об урагане уже в третьем лице:

Все мои игрушки мама
Разметало ураганом
Нету больше сказки мама [5]

Иллюзия разрушается, и герой возвращается к той самой «прозе жизни», в которой нет места сказке, а от счастливого детства остались только разбросанные ураганом, а по сути, им же самим, игрушки. Подобная диссоциация, суть которой заключается в отторжении от себя своих деструктив-

ных действий и сил, может рассматриваться как защита героя от невыносимой мысли о собственной виновности в том, что «улетела сказка вместе с детством». Ведь и небо становится серым от того, что герой стряхивает в него пепел. Нет никакого внешнего врага, который разрушил рай детства, есть только неумолимое течение времени и искушения взрослой жизни.

Подобным образом поступает со своим детством и героиня ещё одного сказочного эпизода лирического романа – песни «Секрет», убивая свои игрушки, как молчаливых свидетелей той чистой, искренней, открытой миру жизни, какой она могла быть только в детстве, когда сердце ещё не нужно было закрывать на замок. Как и принц-пират, героиня «Секрета» идёт по пути жестокости, но её цель не месть, а желание скрыть под выбранной маской себя истинную. И эта цель оправдывает любые средства, ведь жертвой героини становятся не только игрушки, но и её мать:

Ты убила все свои игрушки
Ты заткнула маме рот подушкой
Чтобы никто не выдал секрет
Чтобы мне никто не дал ответ
Любишь, любишь, любишь, любишь
Любишь, любишь, любишь или нет [5]

Сказочное время течёт иначе, чем реальное, и для всех по-разному, а пребывание в страшной сказке и вовсе может показаться вечностью. «Сорок тысяч лет», которые длится скитание я-персонажа Глеба Самойлова в ином мире, – гиперболизация, свойственная сказочному ощущению времени и пространства (ср.: за тридевять земель, в тридесятом царстве, семь пар железных сапог износил, семь железных хлебов изглодал и т. п.). Столь долгое путешествие по страшной сказке не могло пройти для героя бесследно. В отличие от принца-пирата и героини «Секрета» я-персонаж Глеба Самойлова не растратил свою человечность, но, несмотря на потерю магии и волшебной силы урагана, какая-то его часть навсегда осталась в его душе. Он продолжает ассоциировать себя с ним и осознавать исходящую от него смертельную опасность, поэтому и просит мать не смотреть в его глаза в тот момент, когда она будет целовать его в знак прощения:

Поцелуй меня я умираю
Только очень осторожно мама
Не смотри в глаза мёртвые глаза урагана [5]

Интересно, что в метеорологии существует термин «глаз урагана», под которым понимают находящуюся в центре урагана область с самым низким давлением, где нет ветра, а небо ясное. Иначе говоря, там царит мёртвая тишина, в то время как у так называемой «стены глаза» дуют наиболее сильные ветры и выпадают обильные осадки. И всё же самое опасное место – именно центр урагана, поскольку по мере передвижения

атмосферных масс центр смещается и из-за образовавшегося там низкого давления втягивает в себя людей и предметы, которые разбрасывает потом на значительном расстоянии.

Иную трактовку времени пребывания урагана в гостях у сказки предлагает Денис Ступников, отмечая, что «“сорок тысяч лет” отражают детскую гиперболизацию» [14, с. 110]. Однако гиперболизация, как одно из ключевых свойств творческого детского воображения, имеет ту же психическую природу, что и гиперболизация, свойственная воображению сказочника. Я-персонаж Глеба Самойлова, подобно шекспировскому Гамлету, буквально одержим своим воображением. Учитывая то, как легко он вживается в роли создаваемых им героев, наделяя их при этом своими чертами, можно предположить, что обычная мальчишеская игра в кораблики рождает в его воображении сказочную историю о короле-капитане и его сыне-пирате, которая становится исходным событием для пьесы «театра мертвцевов». Игрушечные корабли превращаются в настоящие в художественном пространстве пьесы и уже за её пределами вновь становятся игрушками, но теперь уже для урагана, вернувшегося из долгих скитаний по страшной сказке.

Итак, пьеса сыграна, путь жестокости не столько пройден, сколько пережит, маски сняты, волшебные силы растрячены, а сказочный мир опять оказался не тот. Однако миссия, которая столь живо представлялась принцу-пирату, не выполнена. В разыгранной в «театре мертвцевов» пьесе нет ни существия принца-пирата в ад, ни полёта в рай, а в финальном эпизоде этой главы лирического романа – в песне «Эпилог. На краю» – положение я-персонажей определено как пограничное:

Пора! зверь начинает войну
Дышит ядом Ад мир зовёт сатану
Иуда в Аду а Faust в Раю
А мы на краю пока на краю... [5]

«Пора!» – это явный призыв к действию. Но к какому именно? Пора заканчивать пьесу? Пора наконец-то решиться не в мечтах, фантазиях и сновидениях, а в реальности покинуть дом и отправиться на поиски утраченной сказки? Пора принять сторону в начинающейся последней войне? А быть может, юному принцу пора сделать свой выбор: стать новым королём или жестоким пиратом, готовым ради мести за отца спуститься в ад и совершил своё восхождение в рай? На последнее может указывать повтор музыкальной темы «Пирата» в конце альбома «Майн кайф?». Однако дорога в ад начинается и для принца-пирата, и для сыгравшего его в «театре мертвцевов» я-персонажа Глеба Самойлова именно в «Урагане»:

Парампампарампа дорога в ад
Пампарампа дорога в ад
Пой ветер нам гори душа
Парампа парапампа [5]

Но, собственно, что такое ад? С точки зрения христианства, это «мука вечной смерти» [1, с. 37]. Не это ли имеет в виду ураган, когда говорит: «я умираю? И тогда нахождение героя в процессе перехода от жизни к смерти, выраженное глаголом несовершенного вида настоящего времени, становится неограниченно-длительным процессом. Таким образом ад из пространственного локуса превращается в устойчивое состояние. Но, как и в любой сказке, каждый волшебный дар даётся герою не просто так. И если сила океана и мощь урагана позволили я-персонажу Глеба Самойлова преодолеть границу иного мира и вернуться в мир обычный, то сердце мертвеца, как это ни парадоксально, позволило ему вернуться к жизни, чтобы начать поиск дороги на небо. Собственно, таким живым мертвецом он и предстаёт в ещё одном сказочном эпизоде пятой главы лирического романа – в песне «Розовый бинт».

Поиск пути на небо становится одним из лейтмотивов пятой главы, навязчивой мыслью, которой одержимы оба я-персонажа. Поодиночке или вместе, они пытаются совершить поход на небо («Поход»), тщетно пытаются взлететь («Грязь»), живут на облаке («Легион»), мечтают об аусвайсе на небо («Аусвайс на небо») и, наконец, оказываются на уходящем в небеса корвете («Корвет уходит в небеса»).

Постоянное умирание (или ад, как состояние души) и жизнь мертвеца, по сути, две стороны одной и той же дурной бесконечности, и чтобы найти дорогу в небо, нужно совершить прорыв. Таким прорывом для я-персонажей лирического романа становится самоубийство в заключительном, сказочном, эпизоде пятой главы – песне «Корвет уходит в небеса»:

Треснув лопается вена чёрная река
По реке плывут деревья сны и облака
Мы плывём среди деревьев никого живого нет
Только волны воют нам в ответ
Корвет уходит в небеса
Здесь так волшебно и опасно
Во сне но из другого сна
Во сне у сумасшедшей сказки [4, с. 70]

Здесь уже нет ощущения муки вечной смерти: вскрытая вена меняет реальность, превращаясь в реку, которая течёт, хоть и в опасном, но сказочном мире. Умирание из неограниченно-длительного процесса превращается в путешествие по волшебной реке, конечным пунктом которого должны стать небеса. Речь здесь не идёт о рае: самоубийцам туда путь заказан. Скорее это стремление улететь, вырваться из ада собственной души, а не обрести рай.

Если и вовсе исключить религиозный контекст, то с точки зрения психики и мозговой активности, причина смерти не имеет значения, поскольку процессы умирания всегда сходны с самой глубокой, четвёртой, стадией медленного сна [8], а психические переживания в фазе клиничес-

ской смерти, хотя и могут быть не только безмятежными, но и тревожными, порождают поразительно схожие видения. И чёрная река – это не только традиционное мифологическое водное пространство, разделяющее мир живых и мир мёртвых, но и тёмный тоннель восхождения к свету, который видит человек в состоянии клинической смерти.

И всё-таки со сном здесь не так уж и просто, как может показаться. «Сон из другого сна» – это многоуровневая сновидческая реальность. Когда-то один из героев видел сон о том, как спал и видел сон, и теперь, в момент своего предсмертного сновидения я-персонажи ощущают себя находящимися в этом сне. Мало того, сама сказка здесь персонифицируется, она сходит с ума и может видеть сны. И я-персонажи лирического романа ощущают себя героями её сна. Совершенно невероятное чувство – ощущать себя во сне другого сновидца! И в этой путанице снов возникает чудовищный, достойный жанра ужасов, образ капитана:

Капитан кричит проклятия тысяча чертей
И зубами отрывает голову с плечей
Голова упала в небо в небо в голову дало
И пошло пошло пошло [4, с. 70]

Во сне у сумасшедшей сказки может быть всё, что угодно, в том числе и капитан, использующий любимое ругательство Д'Артаньяна и совершающий немыслимое по своей сути самоубийство.

Собственно, на этом сказочном эпизоде пребывание я-персонажа Глеба Самойлова в обычном мире надолго прерывается, и начинается его погружение в сон сумасшедшей сказки. Я-персонаж Вадима и вовсе теряется, лишь дважды мелькнув в следующей главе лирического романа.

Шестая глава лирического романа – альбом «Чудеса» – это галерея сновидений, одни из которых сказочные, хотя и страшные, другие – просто кошмарные. Но, главное, что путешествие я-персонажа Глеба Самойлова по снам даёт ему возможность жить [9, с. 118], ведь сон – это последняя из возможных реальностей, в которой, даже умирая, можно ощущать себя живым. И если в «Пирате» герой был готов умереть во имя мести за отца, если в «Урагане» он говорил о том, что умирает, то в «Ковре-вертолёте» он вновь ощущает себя живым. В этой мини-трилогии «Ковёр-вертолёт» приобретает особое значение. «Пират» и «Ураган» композиционно похожи: они совмещают в себе элементы эпизода рассказывания и ролевого эпизода. Сначала рассказывается о событии (король умер, новым королём должен стать его сын; ураган после долгого пребывания в гостях у сказки возвращается к матери, чтобы умереть), потом заглавный герой эпизода обращается к матери. В обоих эпизодах переживания я-персонажа Глеба Самойлова переплетаются с переживаниями другого – принца-пирата и урагана. В «Ковре-вертолёте» нет никакого зачина, нет предыстории. Весь эпизод построен как обращение я-персонажа Глеба к матери. Здесь он предстаёт без маски в своей сновидческой ипостаси:

Мама это небыль мама это небыль
Мама это не со мной
Неужели небо неужели небо
Задеваю головой
На ковре-вертолёте мимо радуги
Мы летим а вы ползёте чудаки вы чудаки
Мама это правда мама это правда
Мама я опять живой
Ты уже не плачешь ты уже не плачешь
Мама полетим со мной
На ковре-вертолёте мимо радуги
Мы летим а вы ползёте чудаки вы чудаки
На ковре-вертолёте ветер бьёт в глаза
Нам хотя бы на излёте заглянуть за.. [4, с. 76]

Ранее исследователи уже проводили параллели между вращательными, восходящими к небу движениями волшебного ковра-вертолёта и урагана [9; 14] и отмечали, что полёт на ковре-вертолёте происходит во сне, ведь «мир сна – единственный мир, где мы умеем летать» [9, с. 118]. Чудесный полёт дарит я-персонажу Глеба возможность «заглянуть за», то есть на другую сторону реальности, в иной мир, но лишь «на излёте», что указывает на неизбежность падения волшебного транспортного средства и, как следствие, смерть героя. Но ведь это сон, а во сне падающему только кажется, что он погибнет: падение во сне – это не окончание жизни, а всего лишь окончание сна. И если иные способы перехода героев лирического романа в иной мир приводили к тому, что сказка каждый раз оказывалась чем угодно, но только не той сказкой, которая улетела вместе с детством, то сон, дарящий ощущение того, что мечта вот-вот исполнится, заканчивается, как только герой соприкасается с волшебным миром.

И напоследок несколько слов о ещё одном эпизоде предыдущей главы лирического романа – о сказке «Два корабля». Это вставной эпизод, казалось бы, не имеющий прямого отношения к магистральной линии лирического романа. И все-таки это не просто сказка о двух оставшихся без капитана кораблях, рассказываемая я-персонажем Глеба Самойлова – это предыстория сказки о принце-пирате, и аллегорический рассказ о судьбе героев лирического романа.

«Пират» и «Два корабля» имеют общее исходное событие – смерть. В «Пирате» король умер, в «Двух кораблях» капитан умирает. Король, умерший на корабле, вполне мог быть его капитаном, и даже больше – раз он король – капитаном целой флотилии. Может несколько озадачивать местонахождение кораблей: в «Пирате» они далеко от земли, а в «Двух кораблях» они стоят в порту и потеряли фарватер, то есть не могут оттуда выйти. Но в конечном итоге статистика здесь не так уж и важна, ведь часть кораблей могла находиться в плаванье, а часть оставаться в порту. Интересен тот факт, что умирающий капитан и два потерявших свой фарватер корабля уподобляются здесь сказочным героям, стоящим на распутье пе-

ред камнем с начертанными на нём письменами. И, как того и требует сказочный канон, каждый путь не сулит героям ничего хорошего, на каждом из путей их ждут большие или малые потери:

Но забыли капитана два военных корабля
Потеряли свой фарватер
И не помнят где их цель
И остались в их мозгах только сила и тоска
Непонятная свобода обручем сдавила грудь
И неясно что им делать или плыть или тонуть
<...>
Капитан без корабля слева мёртвая земля
Справа синяя змея а прямо не пройти [4, с. 47]

Сказочное распутье – это место, где каждый из героев должен сделать выбор, определяя свою судьбу, при этом «никогда не возникает мысли пойти всем вместе по одному пути», «отсюда все идут поодиночке» [15]. У двух кораблей выбор между плыть или тонуть, причём если один выберет «плыть», но плыть наугад, плыть без цели, то другой будет вынужден выбрать «тонуть». И совершенно очевидно, что кто-то из них должен взять на себя смелость сделать выбор первым. А вот у капитана, чьи похороны по морскому обычаю, вероятно, описаны в первой строке песни («Умирает капитан и уходит в океан / Оставляя за собой розовую нить»), только на первый взгляд есть выбор из трёх дорог. Средний путь закрыт («прямо не пройти»), а справа и слева его ожидает только смерть (если метафора «мёртвая земля» говорит сама за себя, то образ синей змеи восходит к сказочному образу водяного змея, выполняющего функцию стража загробного мира [12, с. 344]).

Этот эпизод – один из ключей к пониманию лирического романа «Агата Кристи», персонажи которого предельно статичны и постоянно находятся в ситуации мучительного экзистенциального выбора, осуществляя, как известно, исключительно в пограничной ситуации. Можно по-разному определять пространство-время лирического романа, называть его мистерийным, онейрическим или сказочным, но, пожалуй, наиболее точным названием для него будет «хронотоп пограничной ситуации». Это застывшее нефаустовское – поскольку прекрасным его назвать сложно – мгновение, скорее даже – бирсовский «Случай на мосту через Совиний ручей», когда время течёт, а пространства трансформируются лишь в сознании героя. Смена ролей и масок, перемещение в иные миры в поисках утраченной сказки – всё это происходит лишь благодаря воображению я-персонажей лирического романа. А там, где время замерло, выбор всегда только предстоит сделать, но сделан он так и не будет. Корабли не найдут фарватер, оставшись на распутье морских дорог, а герои так и не сделают шаг за дверь дома под холодный осенний дождь. Но в конечном итоге в этом и заключается смысл поиска, ведь если бы у лирического романа «Агата Кристи» была обложка, то в качестве издательского слогана на ней

вполне могла быть напечатана перефразированная цитата из Константина Кинчева: «Сказка – это то, что у тебя внутри»¹.

Литература

1. Аверинцев С. С. Ад [Текст] / С. С. Аверинцев // Миры народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 1. А–К. – С. 36–39.
2. Авторский комментарий к альбому «Майн кайф?» [Электронный ресурс] // КУРС.С.ИВ.ом: Сайт Курия Сергея Ивановича. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/agata-kristi-istoriya-alboma-main-ka> (дата обращения: 15.03.2019).
3. Авторский комментарий к альбому «Ураган» [Электронный ресурс] // КУРС.С.ИВ.ом: Сайт Курия Сергея Ивановича. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/agata-kristi-istoriya-istoriya-alboma-uragan/> (дата обращения: 15.03.2019).
4. «Агата Кристи»: нотное издание. – М.: Издательство «Современная музыка», 2000. – Книга 2. – 96 с.
5. «Агата Кристи»: Официальный сайт группы: Дискография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://https://agata.rip/disco> (дата обращения: 15.03.2019).
6. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д. С. Лихачёв. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
7. Мамыко М. Глеб Самойлов (Агата Кристи): «Что Сталин, что Путин – оба действуют по одному рецепту» [Электронный ресурс] / М. Мамыко // Философская газета. – 2001. Цит. по: «Агата Кристи»: Официальный сайт группы. – Режим доступа: <https://agata.rip/news/gleb-samojlov-agata-kristi-cto-stalin-cto-putin-oba-dejstvuuyut-po-odnomu-retseptu.php> (дата обращения: 10.02.2019).
8. Налчаджян А. А. Загадка смерти. Очерки психологической танатологии [Электронный ресурс] / А. А. Налчаджян. – СПб.: Питер, 2004. – 224 с. Цит. по: Вики Чтение – полезная информация из книг. – Режим доступа: <https://psy.wikireading.ru/26815> (дата обращения: 15.03.2019).
9. Никитина Е. Э. Страшные сны «Агаты Кристи»: ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» [Текст] / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 115–128.
10. Никитина О. Э. Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 144–155.
11. Право на то, что больней (Из интервью Лены Оркестр с Глебом Самойловым для журнала «Fuzz») [Текст] // «Агата Кристи»: нотное

¹ В песне Константина Кинчева «Арифметика» строка выглядит следующим образом: «Театр – это то, что у тебя внутри». Неудивительно, что в песне с математическим названием Кинчеву удалось создать универсальную формулу, в первую часть которой так легко можно подставить ключевое для творчества того или иного рок-поэта понятие.

издание. – М.: Издательство «Современная музыка», 2000. – Книга 2. – С. 3-10.

12. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп // Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 112-436.

13. *Самойлов Глеб.* Комментарий к песне «Я вернусь» [Электронный ресурс] // КУРС.С.ИВ.ом: Сайт Курия Сергея Ивановича. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/agata-kristi-ya-vernusь-muz-i-sl-g-samo/> (дата обращения: 10.02.2019).

14. *Ступников Д. О.* Мотив расщепленного «я» в поэзии Г. Самойлова [Текст] / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 106-113.

15. *Щербова Г.* Богатырь на распутье [Электронный ресурс] / Г. Щербова // Перемены: Толстый веб-журнал XXI. – 18 мая 2017 года. – Режим доступа: <https://www.permeny.ru/blog/20867> (дата обращения: 15.03.2019).

Н. А. ШУРКАЛИНА,

А. С. АФАНАСЬЕВ

Казань

ОБРАЗ ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗЕМФИРЫ РАМАЗАНОВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается центральный для творчества большинства рок-поэтов, в том числе, и творчества Земфиры Рамазановой образ города. Авторами показывается, что для выстраивания городского текста поэтессы использует не только сквозные образы (улицы, транспорт, дома-многоэтажки, мосты, дороги, фонари), но и особую хронотопическую организацию текстов (чаще всего, это вечерний / ночной осенний / зимний город с идущим в нём дождём / снегом). В ходе исследования была обнаружена антропоморфность города: город в творчестве Земфиры Рамазановой является не просто местом, где проживает лирический герой. Город живёт своей жизнью, он может пугать лирического героя, а может помогать ему.

Ключевые слова: русский рок, лирические герои, образ города, рок-поэзия, рок-музыка, рок-музыканты.

Сведения об авторах: Шуркалина Наталья Алексеевна, студент Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета; Афанасьев Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Контакты: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18, shurik300899@mail.ru.

N. A. SHURKALINA,

A. S. AFANASEV

Kazan

IMAGE OF CITY IN THE CREATIVITY BY ZEMFIRA RAMAZANOVA

Abstract. The article is considered the central for the creativity by most rock-poets, including, the creativity by Zemfira Ramazanova the image of the city. The authors show that the poetess uses not only cross-cutting images (streets, transport, high-rise buildings, bridges, roads, lanterns) to build the city text but also a special chronotopic organization of texts (most often, it is an evening/night autumn/winter city in rain/snow). The study revealed the anthropomorphism of the city: the city in the works by Zemfira Ramazanova is not just a place where the lyrical hero lives. The city lives its own life, it can frighten the lyrical hero and can help him.

Keywords: Russian rock, lyrical heroes, the image of the city, rock poetry, rock music, rock musicians.

About the author: Shurkalina Natalia Alekseevna, Student of the Institute of Philology and Intercultural Communication at Kazan Federal University; Afanasev Anton Sergeevich, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature at Kazan Federal University.

Образ города в русской рок-поэзии существует с самого её зарождения. Это в своей статье зафиксировал А. Э. Скворцов, отметив, что «рок – явление исключительно городское и вне определённых городских характеристик просто немыслим» [2]. А. А. Арутамова и С. Ю. Королёва спра-ведливо говорят об урбанистическом сознании рок-поэтов, называя структурные и смысловые элементы художественных текстов, где оно может проявляться: «...наличие системы оппозиций (например, “город / приро-да”, “ночь / день”, “земля / крыши домов”, “стены / крыши”» [1, с. 84], устойчивые мотивы и знаки города, специфика городских локусов, город-ское мифотворчество «(антропоморфизация города, одушевление артефак-тов, предметного мира и т.д.)» [1, с. 84]. В данной статье мы хотим про-должить исследования городского текста рок-поэзии и рассмотреть осо-бенности его изображения в лирике Земфиры Рамазановой.

Образ города является одним из сквозных в лирике уфимско-московской поэтессы. Соотносить тексты поэтессы с конкретными городами достаточно проблематично. Земфира Рамазанова редко называет свои горо-да, да и таких «кодовых» слов, как питерская парадная мы у неё вряд ли ког-да-нибудь увидим. В её творчестве можно выделить два города: Москва («Вороны-москвички») и Уфа («Я почти попала в хроники твои»). Однако из-за неустойчивого разделения московского и уфимского текста кажется, что лирический герой не видит разницы между Москвой и Уфой, ему оди-ноко и там и здесь. Поэтому сам город – это собирательный сквозной образ:

Во мне города
Во мне вся любовь
Во мне всё что есть¹
«Во мне»

Город грустил со мной
Летел за мною следом
«Город»

При конструировании мира города автор использует традиционные образы домов, улиц, дворов, мостов, переулков, дорог, фонарей:

Кого-то ждёт вокзал
Кого-то ждут домой
«Созрела»

¹ Все цитаты приводятся по аудиозаписям.

Первый день ноября
Замерзают края
И горят фонари
Зря

«1000 лет»

Я искала тебя годами долгими
Искала тебя дворами тёмными
«Искала»

Значимыми для Земфиры Рамазановой являются образы, связанные с городским транспортом: машина, метро, трамвай, маршрутка, метро:

Я сняла наушники слушала ветер
В открытые двери пустой маршрутки
«СПИД»

Мы с тобою в железной коробке
«График»

С чувством и долгом
Мы жить будем долго
И вместе взорвёмся
В метро

«В метро»

Также частотность присутствия в лирике поэтессы транспортных средств поддерживает топонимика, напрямую с ними коррелирующая:

Мы будем ждать
Я и твой город
Будем ждать
Медленно скоро
На перронах
На аэродромах
На остановках
И даже дома

«Ждать»

Составной частью городского текста у Земфиры Рамазановой выступает пресса (журналы, газеты, выпуски теленовостей): «Я искала тебя в журналах» («Искала»), «Улечу на этом кресле прямо в новости» («Самолёт»), «Обо мне узнаешь из газет» («Главное»).

Для выстраивания городского текста Земфира Рамазанова использует не только сквозные образы, но и особую хронотопическую организацию текстов. Время в её стихах часто приобретает другое измерение в сравнение с земным: «Я живу от зимы до зимы» («График»). Город поэтессы в

основном оживает вечером или ночью. Примечательно, что в городских текстах Земфиры часто присутствует образ неба, звезды и луны.

Луна в творчестве Рамазановой может иметь множество значений. Например, луна – деталь городского пейзажа: «Луна улыбка лестница» («Повесица»). В данной композиции этот образ рисует картину происходящего и «освещает» не только место события как «фонарь», но и весь мир, который привёл лирического героя к страшному желанию смерти. В композиции «Интересно» луна встраивается в синонимический ряд «луна – поезд – свет»:

Здесь по-прежнему обратная луна
И ночью поезд едет по мосту
И свет из самых дальних окон
«Интересно»

Текст повествует о том, что у лирического героя в жизни ничего не поменялось в отсутствие любимого человека – всё та же луна, ночь, мост, поезд и свет. Луна наравне с другими образами фиксирует константность бытия.

В песне «Блюз» луна отрицательно действует на лирического героя и побуждает его сделать что-то особенное:

От луны такие грустные
До неё подпрыгнуть хочется
«Блюз»

Почему в городском тексте Земфиры появляются звёзды? Городской житель редко смотрит на небо, он совсем не замечает звёзд. А герой поэтессы смотрит на небо, мечтает и думает о нём. Как мы знаем, в больших городах увидеть звёзды удаётся редко. Поэтому, можно сказать, что лирический герой Земфиры вряд ли часто видит звёзды, но это не мешает ему представлять их, думая о безграничном небе: «А в небе улыбнулись звёзды» («Паранойя»).

В городе Земфиры почти всегда идёт снег («Снег на ботинках во взгляде сплошная неправда» («Снег»)) или дождь («Снова дождь стучит свои признания луне»), это позволяет сделать нам вывод, что время года – это осень или зима, а значит, в городе лирическому герою холодно, некомфортно:

Ветер
Отчаянно сдует шапки,
Сердито поправит чёлки
Ему видней
«Р»

Основные локусы города – это улица с её «неоновыми аптеками», «телефонными будками», «переходами» или квартира (реже – дом). Для

рокеров квартира всегда была местом веселья и праздника. Вспомним, к примеру, «Моих друзей» В. Цоя:

Мой дом был пуст теперь народу там полно
В который раз мои друзья там пьют вино [3, с. 296]

Однако для лирического героя Земфиры Рамазановой это оказывается совершенно не так: «Хочешь я убью соседей что мешают спать?» («Хочешь»). Лирический герой поэтессы мучается от шумных или равнодушных соседей, которые не дают покоя его душе. Хронотоп квартиры у Земфиры обычно связан с одиночеством. Там никогда не бывает много людей и хорошего настроения:

Постучали в дверь открытую,
А я в печали, да, я разбитая
«Почему»

Вообще, город в творчестве Земфиры Рамазановой является не просто местом, где проживает лирический герой. Город в её лирике живёт своей жизнью, он имеет огромную власть над лирическим героям:

Всё возможно могло быть иначе
Если б не эти ужасные пробки
«Трафик»

Город в лирике поэтессы часто изображается холодным, серым, мрачным, пугающим и чуждым лирическому герою. Герой в нём вечно одинокий и поникший, он пытается найти помошь у прохожих или старых знакомых, но равнодушные люди не собираются помогать («Промахнусь свихнусь ночью не заметит никто» («Небо Лондона»)), и спасти его может только светлая любовь, которая должна развеять этот мрак навсегда («Отдай мне свою сердце ложись и будем ждать» («Когда снег начнётся»)). А если любви не будет, то выход находится только один. О нём Земфира не пишет напрямую, она приводит своего героя к крышам или мостам, где при случае очень удачно можно покончить жизнь самоубийством: «Может сходим погуляем шагнём вперёд?» («Jim Beam»). Однако лирический герой из стихотворения в стихотворение не умирает, а продолжает жить и надеяться на свой приют («Я выбирала жизнь, стоя на подоконнике» («Я полюбила Вас»)). Правда, в последнем альбоме под названием «Жить в твоей голове» герой Земфиры так и не находит его, но он бежит из города. Бежит в свои мысли, пытаясь сохранить себя и свою любовь. Лирического героя больше не отвлекают пробки и «хмурые копы», ему ничего не нужно доказывать другим и с кем-то бороться: «Мне лучше залечь на дно, нужно залечь на дно» («Кувырок»). Он хочет «счастья и слёз обычных слёз».

Во многих песнях Рамазановой город вызывает у героя негативные эмоции и чувства, но город не всегда бывает ужасным. Иногда он помога-

ет герою согреться, повеселиться («Танцую самбу и всем светло» («Доказано»)), забыться («До одуренья вспоминала как летала» («Город»)) или же уединиться («К мосту ближе здесь я дышу» («Блюз»)). Зачем же город ведёт двойную игру с лирическим героем? Чего он хочется добиться от него? И почему в лирике Земфиры страдает только главный герой, разве другие люди тоже не могут страдать и кричать об этом, как, например, происходит в лирике уже упоминавшегося В. Цоя:

Все люди братья мы седьмая вода
И мы едем не знаю зачем и куда
Мой сосед не может он хочет уйти
Но не может уйти он не знает пути
И вот мы гадаем какой может быть прок
В троллейбусе который идет на восток [3, с. 299].

Это всё происходит неслучайно. Город выбрал свою жертву, и сдаваться он не собирается. Ему не нужны герои, которые могут поменять что-то в его жизни. Город пытается избавиться от героя Земфиры и иногда это даже случается:

Я ухожу оставляя горы окурков
Километры дней миллионы прикурков
«Прогулка»

Другие люди в отличие от лирического героя поэтессы не обращают внимания на город как на живой субъект, они не пытаются бороться с ним, не хотят что-то менять. Им всё равно, и они привыкли, а герой Земфиры Рамазановой не собирается привыкать. Лирический герой неслышно скрывается от бездушной толпы прохожих, у него есть время побывать наедине с собой или пошататься по городу с близким человеком, скрываясь от лишних глаз («Блюз»).

Итак, образ города в творчестве Земфиры Рамазановой представлен многогранно. С одной стороны, он традиционно для русского рока является местом пребывания лирического героя; с другой стороны, город может выступать своеобразным персонажем, который может пугать лирического героя, а может, наоборот, помогать ему.

Литература

1. *Арустамова А. А.* Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980-1990 гг.: к специфике воплощения [Текст] / А. А. Арустамова, С. Ю. Королёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – № 3. – С. 84-92.
2. *Скворцов А. Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко [Электронный ресурс] / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskij-geroy-poezii-borisa-grebenschikova-i-mihaila-naumentko> (дата обращения: 01.04.2019).
3. *Цой М. И.* Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания [Текст] / М. И. Цой, А. Н. Житинский. – СПб.: Новый Геликон, 1991. – 367 с.

УДК 821.161.1-192(Сурганова С.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.10.08
ГРНТИ 17.07.25

А. С. АФАНАСЬЕВ

Казань

САФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ТВОРЧЕСТВЕ СВЕТЛАНЫ СУРГАНОВОЙ

Аннотация. Данная статья посвящена специфике функционирования сафического дискурса в русской женской рок-поэзии на этапе инкультурации. На этом этапе Светлана Сурганова – лидер рок-группы «Сурганова и оркестр», бывший участник «Ночных снайперов» от лесбийского имиджа не отказалась, однако презентировать его приёмами квир-стратегии, актуальными для предыдущего периода, оказалось невозможным. Для Светланы Сургановой стал актуальным культурный код, связанный с именем Марины Цветаевой.

Автором доказывается, что актуализация образа Марины Цветаевой имеет глубокие корни, связанные не столько с системой символов лесбийской субкультуры, сколько с особенностями творчества поэта Серебряного века. На основе анализа выступлений Светланы Сургановой автор приходит к выводу, что её в творчестве Марины Цветаевой привлекает трансгрессивность, желание и возможность нарушить любые запреты, выйти за жёсткие рамки и поставленные границы, что в целом соответствует общим установкам и моделям поведения, принятым в лесбийской субкультуре.

Ключевые слова: рок-поэзия, рок-музыка, рок-музыканты, русский рок, сафический дискурс.

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

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

A. S. AFANASEV

Kazan

SAFIC DISCOURSE IN THE CREATIVITY BY SVETLANA SURGANOVA

Abstract. This article is devoted to the specifics of the functioning of safic discourse in Russian women rock-poetry at the inculcation stage. At this stage Svetlana Surganova – the leader of the rock-group «Surganova and Orchestra», the former member of «Night Snipers» did not refuse the lesbian image, but it turned out to be impossible to present it with the techniques of queer-strategy relevant to the previous period. For Svetlana Surganova the cultural code asso-

ciated with the name of Marina Tsvetaeva became relevant.

The author proves that the actualization of the image of Marina Tsvetaeva has deep roots, connected not so much with the system of symbols of the lesbian subculture, as with the peculiarities of the creative work of the Silver Age poet. Based on the analysis of Svetlana Surganova's speeches, the author comes to the conclusion that her creativity by Marina Tsvetaeva is attracted by the transgression, the desire and the ability to break any restrictions, go beyond the rigid framework and set boundaries, which generally corresponds to the general attitudes and behaviors adopted in the lesbian subculture.

Keywords: rock poetry, rock music, rock musicians, Russian rock, safic discourse.

About the author: Afanasev Anton Sergeevich, Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Russian and Foreign Literature at Kazan Federal University.

Уже сегодня можно с уверенностью говорить о том, что женская русская рок-поэзия, несмотря на то, что существует только со второй половины 1980-х гг., прошла уникальный путь своего развития (и, безусловно, продолжает своё поступательное движение). В эволюции рассматриваемого поэтического феномена, на наш взгляд, выделяются три этапа. Критерием вычленения периодов становится смена стратегии культурной или гендерной самоидентификации.

Первый этап – вторая половина 1980-х – начало 1990-х гг. – характеризуется стратегией маскулинизации, которая реализуется скорее через культурный, а не через гендерный код: рок-поэтессы (или же только рок-вокалистки): чтобы стать «своими» в мире рок-культуры, они должны были подстраиваться под уже устоявшиеся «мужские» законы, нормы и модели поведения. При этом речь о всякого рода гендерных перверсиях не идёт. Самым ярким представителем этого этапа развития женской рок-поэзии является Яна Станиславовна Дягилева (Янка Дягилева).

Второй этап приходится на середину 1990-х – середину 2000-х гг., когда на рок-сцене появляются Диана Арбенина, Светлана Сурганова, Земфира Рамазанова, Мара, Елена Погребижская и некоторые другие. Все они при выстраивании своего (авто)биографического мифа начинают активно использовать квир-стратегию. По точному замечанию Д. Аннами, «институционально квир ассоциировался, прежде всего, с предметом гей- и лесби-исследований, но его аналитический каркас также включает в себя такие топики, как трансвестизм, гермафрордизм, гендерную омонимию, хирургическое изменение пола. В отличие от трансвестизма и академической деконструкции, квир располагается как бы между терминами “пол”, “гендер”, “вление”, которые стабилизируют гетеросексуальность, использует их алогичность. Демонстрируя невозможность любой “естественной” сексуальности, он ставит под вопрос даже такие очевидно не-проблематические термины, как “мужчина” и “женщина”» [1, с. 8]. В рамках женской рок-поэзии квир-стратегия позволяет начать обратный маску-

линизации процесс «обособления» от мужского мира рок-культуры и выстраивать особую женскую картину мира, создавая при этом язык её художественного и нехудожественного выражения.

Последний на сегодняшний день этап развития женской рок-поэзии (и всей – и мужской, и женской – рок-культуры в целом) характеризуется процессом инкультурации. Иными словами, текст рок-культуры включается в общекультурную парадигму, перенимая отдельные черты и высокой культуры, и масскультта. Представителей этого периода можно разделить на две группы: те, кто начали свою творческую деятельность непосредственно в рамках инкультурации (например, Диляра Вагапова, Лусинэ Геворкян), и те, кто вошёл в рок-поэзии в рамках квир-стратегии (в первую очередь, это Диана Арбенина и Светлана Сурганова). В рамках данной статьи нас будет интересовать именно вторая группа рок-поэтесс, а целью станет рассмотрение трансформации сафического дискурса женской рок-поэзии в рамках стратегии инкультурации. Центральной фигурой разбираемого дискурса в женской рок-поэзии является Марина Цветаева.

В 2010-е гг. у Светланы Сургановой было два крупных выступления, в котором текст Мариной Цветаевой был принципиально значим. Первое выступление – концерт в Тюмени 16 октября 2012 года [5]. Его исключительность объясняется его трёхчастной композицией: самая длинная (закрывающая) часть – исполнение Светланой Сургановой собственных песен, вторая часть – исполнение песен на стихи Н. Гумилёва, П. Беранже, Г.-Г. Лорки, И. Бродского и т. д. Открывался концерт чтением стихотворений Мариной Цветаевой, 120-летию со дня рождения которой он и был посвящён. Светлана Сурганова прочитала наизусть следующие стихотворения: «Закинув голову и опустив глаза...» (1918), «Не чернокнижницам! В белой книге...» (из цикла «Провода» (1923)), «Заповедей не блюла, не ходила к причастию» (1915), «Вы, идущие мимо меня...» (1913), «Как весело сиял снежинками...» (из цикла «Подруга» (1914)), «Госка по Родине! Давно...» (1934), «Никто ничего не отнял...» (1916), «Обнимаю тебя кругозором...» (Из цикла «Стихи сироте» (1936)). Своеобразным переходом от стихотворной части к песенной стало исполнение песни «Мне нравится, что вы больны не мной» (муз. М. Таривердиева).

Второе знаковое событие – чтение стихотворений на вечере памяти Мариной Цветаевой, прошедшем в Доме-музее Мариной Цветаевой 31 августа 2016 года [4]. Тогда из уст Светланы Сургановой прозвучало 21 стихотворение: «Осыпались листья над Вашей могилой...» (1914), «Моим стихам, написанным так рано...» (1913), «Никто ничего не отнял...» (1916), «Не чернокнижницам! В белой книге...» (из цикла «Провода» (1923)), «Вам одеваться было лень...» (из цикла «Подруга» (1914)), «Как весело сиял снежинками...» (из цикла «Подруга» (1914)), «Свободно шея поднята...» (из цикла «Подруга» (1914)), «Ты проходишь своей дорогой...» (из цикла «Подруга» (1914)), «Морская» (из «Двух песен») (1920), «Вы, идущие мимо меня...» (1913), «Закинув голову и опустив глаза...» (1918), «Заповедей не блюла, не ходила к причастию» (1915), «Я не танцую – без

моей вины...» (из цикла «Н.Н.В.» (1920)), «Со мной не надо говорить...» (1918), «От друзей – тебе подноготную...» (отрывок из «Поэмы конца» (1924)), «Тоска по Родине! Давно...» (1934), «Уж сколько их упало в эту бездну...» (1913), «Обнимаю тебя кругозором...» (Из цикла «Стихи сироте» (1936)), «Когда-нибудь прелестное созданье...» (Из цикла «Але») (1919)), «С большою нежностью – потому...» (1915), «Ты, морящий меня по дням...» (1916).

Можно говорить, что в конце 1990-х – начале 2000-х гг. Россия переживает сексуальную революцию. В культуре это проявляется прежде всего появлением на музыкальной сцене достаточно большого количества представителей сексуальных меньшинств. Первой была актуализирована гей-культура (Борис Моисеев, Сергей Пенкин, Шура¹), чуть позже заявила о себе лесбийская культура. Причем лесбийский имидж использовался не только в масскульте (самым ярким примером этого является поп-группа «Тату»), но и в рок-культуре. Так или иначе, образ лесбиянки был (и остается) составной частью имиджа Земфиры Рамазановой, Елены Погребижской, Мары. Однако настоящим рупором лесбийской рок-культуры стали Диана Арбенина и Светлана Сурганова, в 1993 году основавшие дуэт (позже переросший в полноценную рок-группу) «Ночные снайперы».

Александр Чанцев пишет: «“Ночные снайперы” (с 2002 года не выступающие в первоначальном составе и распавшиеся на два проекта – “Ночные снайперы” и группу “Сурганова и Оркестр”) исполняли песни гетеросексуального содержания, но постепенно приобрели славу среди лесбиянок благодаря брутальному сценическому имиджу солисток Дианы Арбениной и Светланы Сургановой – при том, что свою сексуальную ориентацию они никак не обсуждали и, например, позволяли себе выступать в кулинарной программе Макаревича “Смак” в традиционном обличье “домашних” девушек» [7]. С этим наблюдением можно поспорить. Действительно, никаких каминг-аутов девушки не совершали, иногда позволяли появиться на публике в «женском» стиле. Однако творчество поддерживало именно их квир-репутацию. Так, например, в аутентичный вариант дебютного альбома дуэта «Капля дёгтя в бочке меда» вошло 27 композиций. Из них 6 поэтических текстов написаны от лица женщины, 3 – от лица мужчины, а в 18 случаях пол грамматически не фиксируется. Приведённая статистика позволяет нам сделать вывод о «плавающей» самоидентификации лирического героя. Кроме того, не всегда удается прояснить пол и лирического объекта, который присутствует в большинстве текстов как Дианы Арбениной, так и Светланы Сургановой. Так, например, в стихотворении Светланы Сургановой «Кошка» пол лирического субъекта определяется без труда – «Я видел таких свободных и чистых. / Я видел таких закутанных в рай» [6, с. 109], а вот прояснение пола лирического объекта

¹ Следует сразу оговорить, что здесь не идёт речь об истинной сексуальной ориентации: геем в полном смысле этого слова никого назвать нельзя. Борис Моисеев является бисексуалом, Шура и Сергей Пенкин использовали гомосексуальность как часть своего имиджа.

затруднено. Обращение лирического субъекта к объекту «Ты много успел, да, но всё же послушай, / тут дело не в крыльях, тут дело в корнях» [6, с. 109] соседствует с рефреном «Ты кошка, которая гуляет сама по себе» [6, с. 109]: глагол, стоящий в форме мужского рода, с одной стороны, и образ кошки, с другой стороны, во-первых, создают «плавающую» идентификацию уже не лирического субъекта, а лирического объекта и, во-вторых, отношения между ними могут быть прочитаны не только сквозь призму гетеросексуальных отношений. Именно поэтому высказывание Александра Чанцева по поводу «гетеросексуального содержания» песен «Ночных снайперов» кажется дискуссионным.

Однако подобная работа над сценическим имиджем была возможна лишь тогда, когда «Ночные снайперы» для конструирования своей гендерной самоидентификации использовали квир-теорию. На этапе инкультурации и Диане Арбениной, и Светлане Сургановой (уже в рамках двух самостоятельных групп – в 2002 году Светлана Сурганова покидает группу «Ночные снайперы» и создаёт свой проект «Сурганова и оркестр») приходится решать проблему включения лесбийского образа, сконструированного на предыдущем этапе, в новый культурный контекст. Здесь можно говорить о нескольких путях решения.

Диана Арбенина условно разделила свою жизнь на частную и публичную, которая нашла своё выражение в чётком делении её произведений на стихотворения («анти-песни») и песни. В песнях, то есть текстах, предназначенных для исполнения перед широкой публикой, «плавающей» самоидентификации мы не наблюдаем. Лирическая героиня Дианы Арбениной 2010-х гг. – женщина, поэт, мать двух детей. А вот в стихотворных сборниках, которые она (пере)выпускает достаточно часто, встречаются новые стихотворения, написанные в рамках квир-стратегии.

Светлана Сурганова от лесбийского имиджа не отказалась, однако презентировать его приёмами квир-стратегии оказалось невозможным. Она так же, как и Диана Арбенина, в своей книге стихов «Тетрадь слов» делит свои произведения на стихотворения и песни, однако подобное членение не столь декларативно, как в случае с Дианой Арбениной, конструирует гендерную идентификацию. Для Светланы Сургановой стал актуальным культурный код, связанный с именем Марины Цветаевой.

В своих исследованиях мы уже обращались к проблеме «Марина Цветаева и женская рок-поэзия» [2], однако тогда целью нашей статьи было рассмотрение функционирования мифологемы «Марина Цветаева» в контексте эстетики и поэтики альбома «Земфиры» «Спасибо» без проекции в сферу гендерной идентичности. Здесь мы попробуем доказать, что обращение Светланы Сургановой к образу Марины Цветаевой вызвано конструированием лесбийского имиджа в рамках инкультурационного этапа женского рока.

Как отмечает А. Раннева, Марина Цветаева (наряду с Сафо, амazonками, С. Парнок, Ф. Раневской) входит в характерную для лесбийской субкультуры систему символов [3]. Однако, как нам представляется, актуализация образа Марины Цветаевой имеет более глубокие корни, связанные

не с лесбийской субкультурой (хотя, наверное, здесь можно говорить и о массовой культуре), сколько с особенностями её творчества. Наиболее, на наш взгляд, точную характеристику проблеме «Марина Цветаева и гендер» дала И. Шевеленко: «Творчество Цветаевой даёт редкий в русской словесности пример глубоко отрефлектированного автором понимания и интереса к эросу как трансгрессии, то есть, в самом общем смысле, силе или стихии, стремящейся “за пределы”, за границы, определяемые ей культурой, сопротивляющейся и социально-политической регуляции, и контролю отдельного человека. При этом эрос для зрелой Цветаевой начало духовное; он ведёт человека сначала к познанию *иного* <здесь и далее в приведенной цитате курсив автора – A. A.> себя, затем к обнаружению *иного* мира. Сексуальная практика, формы воплощения страстей – это лишь на поверхности лежащие приметы внутреннего опыта человека; их трансгрессивность (в смысле нарушения культурных табу, как-то – любовь Федры к Ипполиту) скорее *символизирует* для Цветаевой трансгрессивность эроса вообще, нежели имеет самоценное значение» [9]. Таким образом, Светлану Сурганову в творчестве Марине Цветаевой привлекает её трансгрессивность, желание и возможность нарушить любые запреты, выйти за жёсткие рамки и поставленные границы, что в целом соответствует общим установкам и моделям поведения, принятым в лесбийской субкультуре. Подтверждим свои теоретические выкладки на практике.

На тюменском концерте Светланой Сургановой было исполнено восемь стихотворений Марине Цветаевой и одна песня на её стихотворение.

Объединяющим началом всех отобранных Светланой Сургановой текстов становится мотив выхода за границы, разрушения всех сложившихся норм. Это и разговор на равных с Богом («Закинув голову и опустив глаза...»), и выход из быта в бытие, разрастание вовне лирического «Я» («Не чернокнижница! В белой книге...», «Обнимаю тебя кругозором...»), и безысходное одиночество («Тоска по Родине! Давно...»).

Центральное место в выстроенной Светланой Сургановой композиции занимает стихотворение «Как весело сиял снежинками...» – седьмое стихотворение цикла «Подруга», посвящённого Софии Парнок. Именно в этом произведении трансгрессивность эроса и гендерные перверсии декларируются наиболее открыто: «Как Вы меня дразнили мальчиком, / Как я Вам нравилась такой» [8, с. 221].

Подобную картину мы наблюдаем и на вечере памяти Марине Цветаевой. Интересно, что абсолютно все прозвучавшие стихотворения на концерте 2012 года были исполнены и в 2016 году. Стоит отметить, что произошло усиление блока, связанного с гендерной перверсией: из цикла «Подруга» было взято уже не одно, а четыре стихотворения. Добавленные Светланой Сургановой тексты также поддерживают выявленную нами закономерность.

Таким образом, можно говорить о том, что сафический дискурс в творчестве С. Я. Сургановой реализуется через включение в него образ-мифологемы Марине Цветаевой. Рок-поэтессе на этапе инкультурации Марина Цветаева близка не столько тем, что она входит в систему устой-

чивых символов лесбийской субкультуры как таковой, сколько особенностями её творчества. С. Я. Сурганова актуализирует цветаевские мотивы выхода за пределы и, в частности, трансгрессивности эроса.

Литература

1. *Аннамари Д.* Введение в квир-теорию [Текст] / Д. Аннамари. – М. Канон, 2008. – 208 с.
2. *Афанасьев А. С.* Мифологема «Марина Цветаева» в рок-композиции З. Т. Рамазановой «Я полюбила Вас» [Текст] / А. С. Афанасьев // Вестник ТГГПУ. – 2012. – № 3. – С. 107-110.
3. *Раннева А.* Жанровая природа и культурный генезис русской lgbt-литературы. «Сапфическая нота» [Электронный ресурс] / А. Раннева // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ra18.html> (дата обращения: 16.04.2019).
4. *Сурганова С. Я.* Вечер памяти поэта Мариной Цветаевой (Дом-музей Мариной Цветаевой, Москва, 31.08.2016) [Электронный ресурс] / С. Я. Сурганова // Видеохостинг Youtube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=c-rqQfFHcsc> (дата обращения: 16.04.2019).
5. *Сурганова С. Я.* Редкий концерт (ДК «Железнодорожник», Тюмень, 16 октября 2012 г.) [Электронный ресурс] / С. Я. Сурганова // Видеохостинг Youtube. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=LLqDN_YEUnM (дата обращения: 16.04.2019).
6. *Сурганова С. Я.* Тетрадь слов [Текст] / С. Я. Сурганова. – М.: Асториель; СПб.: Астрель-СПб., 2012. – 316 с.
7. *Чанцев А.* «Отношение к страсти» (лесбийская литература: от субкультуры – к культуре)» [Электронный ресурс] / А. Чанцев // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 88. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ch11.html> (дата обращения: 16.04.2019).
8. *Цветаева М. И.* Собрание сочинений [Текст]: в 7 т. / М. И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 1. – 640 с.
9. *Шевеленко И.* Рецензия на книгу: Д. Л. Бургин. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос [Электронный ресурс] / И. Шевеленко // Новая русская книга, 2000. – № 4-5. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/31.html> (дата обращения: 09.05.2018).

УДК 821.161.1-192(Лысиков А.):785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Д. О. СТУПНИКОВ

Москва

«ИМЯ ТВОЁ НАЗОВУ» (АНТРОПОНИМИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ДЕЛЬФИНА)

Аннотация. В статье исследуются функции имен собственных, встречающихся в рок-поэзии Андрея Лысикова, выступающего под псевдонимом Дельфин. Анализируется значение таких имён, как Анна, Ольга, Надежда, Андрей и Ева. Выдвигается гипотеза, почему Дельфин в своём раннем творчестве всячески избегал упоминания своего настоящего имени.

Ключевые слова: рок-поэзия, рок-музыка, русский рок, антропонимика, антропонимы, имена собственные, персонификация, олицетворение, аллитерация.

Сведения об авторе: Ступников Денис Олегович, кандидат филологических наук, руководитель тематических разделов «Музыка» и «Кино» мультипортала KM.RU.

Контакты: 127549, Москва, ул. Пришвина, д. 8, стр. 1, kubovitch@mail.ru

D. O. STUPNIKOV

Moscow

«I WILL CALL YOUR NAME» (ANTHROPONYMIC STRATEGIES OF THE DOLPHIN)

Abstract. The article explores the functions of proper names found in the rock poetry of Andrei Lysikov, acting under stage name Dolphin. The meaning of such names as Anna, Olga, Nadezhda, Andrey and Eve is analyzed. It is hypothesized why the Dolphin in his early work in every way avoided mentioning his real name.

Keywords: rock poetry, rock music, Russian rock, anthroponymics, anthroponyms, proper names, personification, personification, alliteration.

About the author: Stupnikov Denis Olegovitch, Candidate of Philology, Chief Editor of the Sections Music and Movies at web-zine KM.RU.

Российские рок-музыканты нередко рефлексируют над значением имен собственных и собственных имён. Достаточно вспомнить «День Михаила» Михаила Борзыкина из группы «Телевизор», «Марино» группы «Маша и Медведи» и «Царский альбомъ» группы «Кирпичи». Дельфин представляет собой причудливый пример авангардиста, которого антропонимы одновременно и манят, и отпугивают. Хоть он и начинал с рэпа, но сейчас де facto принадлежит к рок-поэтам, поскольку часто выступает на рок-фестивалях,

записывает совместные треки с Найком Борзовым и Максом Галстяном из группы «I.F.K.» и издаёт поэтические сборники. В данной статье мы учитываем этот фактор, а также исходим из тезиса философа Павла Флоренского о том, что имя выражает сокровенную сущность человека.

Ещё на стадии группы «Мальчишник» Андрей Лысиков не афишировал своё настоящее имя, предпочитая выступать под псевдонимом. В свою очередь, прозвище «Дельфин» ему было «присвоено» случайно. Однажды он танцевал хип-хоп на Арбате и проходивший мимо милиционер пригрозил: «Уходи, а не то погибнешь, как Дельфин». Несмотря на то, что сакрального смысла в псевдониме из-за сниженностии этой ситуации и скабрезного репертуара «Мальчишника» явно не вкладывалось, в сольном творчестве Лысикова довольно быстро актуализировалась сема смерти, заложенная безвестным стражем порядка в прозвище «Дельфин».

В первый альбом Дельфина «Не в фокусе», выпущенный в 1997-м после его ухода из «Мальчишника», вошла «тотемная» песня «Дельфин». Речь в ней идёт об одиноком обитателе океана, гибнущем от тоски после того, как он лишился своих собратьев. С этим неприкаянным «последним Дельфином» Лысиков себя очевидным образом ассоциирует, потому что в альбоме есть и другие пронзительные песни об одиночестве – «Если просто», «Один на один», «Ботинки», «Последнее слово», «Дилер».

Лирический герой альбома жалок, одинок, беспомощен, находится во власти всевозможных пороков. Анонимность становится признаком его выключенности из социума. Антропоним в первом альбоме Дельфина возникает лишь однажды:

И так понятно, что ты торчишь.
Ты и Гера, ещё твой приятель,
Когда его нет, ты мне об этом кричишь.
Я твой продавец, ты мой покупатель¹.

В контексте песни, представляющей собой циничный монолог торговца наркотиками, Гера нельзя считать полноценным именем собственным, поскольку, прежде всего, это слово отсылает к «герычу» – жаргонному эвфемизму героина. Тем не менее, написание в буклете CD Геры с заглавной буквы не исключает варианта, что речь идёт и о некоем человеке – одном из многочисленных клиентов дилера. Играя оттенками значения антропонима, Дельфин добивается потрясающего эффекта, когда место сакральной сущности человека, выраженной в его имени, начинает всецело занимать принимаемый наркотик.

¹ Тексты песен Дельфина из альбомов «Не в фокусе» и «Звезды» цитируются по буклетам коллекционных изданий этих дисков. Тексты из альбомов «Глубина резкости», «Плавники» и «Ткани» цитируются по официальному сайту Дельфина <http://dolphinmusic.ru/album/>. Тексты альбомов «Игрушки» и «442» цитируются по фонограммам. Все остальные произведения Дельфина цитируются по книге стихов Андрея Лысикова с указанием соответствующей страницы в квадратных скобках.

Гера из песни «Дилер» – лишь частный пример персонификации, одного из излюбленных поэтических приёмов Дельфина. Особенно часто музыкант прибегает к олицетворениям во втором сольном альбоме Дельфина «Глубина резкости» (1999), где есть поэтический цикл «Вера», «Надежда», «Любовь». Например, Надежду он называет «лживой тварью», которая «пыль пускает в глаза», а «Любовь» у него «в белой фате со злобным оскалом по свету рыщет». Показательно, что речь здесь идёт именно о наделённых человеческими чертами абстрактных понятиях, а не, например, о женских именах.

Гораздо сложнее случай с песней «Вера» из альбома «Не в фокусе», не имеющей с «Верой» из второго альбома Дельфина никаких прямых пересечений, кроме общего названия. В «Вере» из первого альбома рассказывается о взыскательной девушке героя, которая «делает слонов из очень маленьких мух», всячески третирует своего спутника, но тем не менее «она до сих пор почему-то со мной». Обилие бытовых подробностей в тексте этой песни свидетельствует о том, что вряд ли мы имеем здесь дело только с аллегорией. В то же время Дельфин оставляет своему слушателю обширное пространство для самых разных трактовок, поскольку совершенно непонятно, имеем ли мы здесь дело с девушкой по имени Вера, персонификацией веры или же вера – именно то, что помогает героям оставаться вместе, несмотря на очевидные трудности с взаимопониманием.

Используя персонификацию, Дельфин тяготеет к предельной степени обобщения, когда один и тот же образ объединяет сразу несколько понятий. Такова песня «Она» из альбома «Глубина резкости», заглавное местоимение которой вмещает в себя и жизнь, и смерть. Дельфин невысокого мнения об обеих этих фундаментальных категориях, поскольку жизнь в его понимании «умиляет своею глупостью», а смерть не оставляет человеку никакого выбора. В тексте неоднократно подчёркнуто, что между жизнью и смертью общее лишь то, что они – «женского рода».

Таким образом, женское начало у раннего Дельфина чаще всего выступает в негативном аспекте (отметим, что негативно представленные персонификации Веры, Надежды и Любви тоже женского рода). В сниженном контексте чаще всего предстают у него и героини песен, в галерее которых отлично вписывается и «она» из первой «Веры». И если здесь, как мы уже отметили выше, указание на имя героини под большим вопросом, в арсенале Дельфина есть минимум две песни, где раскрывается значение конкретных женских антропонимов – Анна и Ольга

В песне «Игрушки» из одноименного альбома (1997) промежуточного проекта Дельфина «Мишины дельфины» описывается некая Анна, которая привыкла играть с чувствами своего партнера:

Для меня это боль – для неё лишь тоска.
Для меня это жизнь – для неё лишь игра.
Для неё все что было, ещё очень живо,
Всё, что было со мной, от меня далеко.

Она смотрит вперёд, а я чаще назад.
Она делает вид, что живёт наугад.
Она любит играть – её игры забавны.
Ну, а я собираю игрушки для Анны.

Положение лирического субъекта по отношению к своей визави амбивалентно. С одной стороны, он собирает «игрушки для Анны», принимая правила её игры. С другой – смотрит на подругу свысока, разгадав её суть с позиции разочарованного в жизни современного Онегина или Печорина. Для раскрытия характера Анны ключевой, на наш взгляд, является строчка «она делает вид, что живёт наугад». Героиня не так проста и наивна, какой хочет казаться.

Мотивацию к такому её поведению находим в характеристике имени «Анна» у Павла Флоренского. По мнению философа, носительнице этого имени ведом космический масштаб мировой души, поэтому на свои «т. е. индивидуальные нужды и желания она смотрит из такой дали, что они не могут не казаться ей мелкими и ничтожными» [4, с. 537]. Из-за этого другими её личность незаслуженно оценивается «как бедная».

Не является исключением и лирический субъект «Игрушек», который, совершенно верно уловив вектор, присущий имени «Анна», остаётся, тем не менее, невысокого мнения о его хозяйке. Уязвленное самолюбие мешает разглядеть ему за игрой Анны подлинную трагедию, когда в трудные моменты девушка показывает своё истинное лицо: «Капают слёзы, смывая веснушки». Возникает эффект, описанный ещё Игорем Северянином в «Триолете» (1909) из книги «Громокипящий кубок»:

Как он смешит пигмеев мира,
Как сотрясает хохот плац,
Когда за изгородью лиры
Рыдает царственный паяц! [3, с. 525]

И Анна у Дельфина, и паяц у Северянина, надевают маску шутов и отгораживаются от внешнего мира не из-за спеси, а для того, чтобы сохранить внутреннее «я». Только этого так никто и не замечает.

Имя Анна может привлекать Дельфина ещё по одной причине. Дело в том, что оно состоит из повторяющихся (и зеркально отражённых) первых двух букв имени Андрей, упоминание которого до поры до времени в лирике Дельфина табуируется. Возможно, в «Игрушках» он опосредованно подступается к постижению его сути. Однако на этом этапе тайна так и остаётся неразгаданной, потому что лирический субъект слишком «заигрался». Не оттого ли имя Анна становится в тексте тем, чем играет (в отместку?) лирический субъект, подбирая к нему прихотливую рифму «забавны», но не раскрывая метафизической сути девушки.

Как бы то ни было, имя «Анна» оказывается в «Игрушках» в сильной позиции, невольно привлекая к себе внимание. В песне «Ольга» из альбо-

ма Дельфина «Плавники» (2000) акцент сделан на другом женском имени, благодаря вынесению его в заглавие песни и в начало первой строки:

Ольга едет на юг,
Поезд уходит к морю.
Её саквояж разлук,
Наполнен тяжелой душою.

В главе книги «Имена» об Ольге Павел Флоренский сравнивает её с Анной. «В то время как ум Анны, – весь в трещинах, и через них проявляют дуновения совсем иных миров, с этим нашим миром не соотнесенных, так что Анна наполовину пребывает в тех иных мирах, Ольга, напротив, крепко сделана и случайное её не случайно в ней; она глубоко воспринимает мир, но именно *этот* мир, в его корнях и основаниях; но она совершенно не представляет себе, чтобы был ещё какой-либо мир, не соизмеримый с этим» [4, с. 563].

Оппозиция уязвимости Анны и основательности Ольги ощутима и у Дельфина. Если Анна вовлекается в игру и фактически теряет свою суть, то имя Ольга с присущей ему властностью уже одним своим звучанием организует пространство стиха, задавая ритм и аллитерацию строк (обратим внимание, что большинство ударений здесь падает на звук «о»!). Это сообразуется с тезисом Флоренского о том, что «корнями своими Ольга глубоко уходит в тучный чернозём и крепко стоит на земле» [4, с. 562].

Но у Дельфина также возникает фонетическая и смысловая параллель Ольги и моря, к которому отправляется на поезде героиня песни. Сравнивает Ольгу с морем и Флоренский, так как они неподсудны суду нравственности. По мнению философа, «Греха Ольга не боится и главное, что бы она ни делала, – не знает. Она движется напором своего хотения, который всегда прав или, точнее сказать, никогда не ставит вопроса о правоте» [4, с. 562].

Постоянная готовность Ольги к греху (а конкретно – к блуду) становится определяющим и для героини песни Дельфина:

Пустые флаконы для слёз –
Нужная вещь в дороге.
Если что-то будет всерьёз,
Она разведёт свои ноги.

Припев «Ольги» в равной степени может относиться как к заглавной героине песни, так и к лирическому субъекту:

Всё то, о чём приходится жалеть,
Я буду делать без сомненья тени,
Чтобы потом меня жалели
Все те, кто не смогли ещё успеть.

Сказанное вполне может быть вложено в уста героини, ведь, согласно Флоренскому, «чаще всего Ольга фактически и не нарушит норм, но потому что ей непосредственно претит это, как нечто некрасивое. Но когда захочет, то нарушит, ни на минуту не ставя себе мысль, что можно захотеть нарушить и – не нарушить. Поэтому самый цельный и светлый облик Ольги воспринимается обычно окружающими как нечто радостное, но не относящееся к роду добродетели» [4, с. 562].

Однако слишком уж различны по тональности куплеты и припев (написанные, соответственно, дольником и ямбом и имеющие разную субъектно-объектную структуру; к тому же в куплетах используется перекрёстная рифмовка, а в рефрене – кольцевая). Дельфин признавался, что в момент работы над альбомом «Плавники» был сильно ограничен во времени, поэтому при записи им были использованы обрывки недосочинённых стихов. Исходя из этого, можно предположить, что куплеты и припевы к «Ольге» взяты из разных текстов. А это значит, что лирический субъект из припева вступает с Ольгой в странные отношения: фактически он беззастенчиво пользуется её доступностью, да ещё и надеется выглядеть при этом в глазах окружающих романтизированным *infant terrible*. При всей разнице характеров Анны из «Игрушек» и героини песни «Ольга», между этими женскими образами оказывается много общего. Девушки кажутся поверхностными и пустыми, а их имена раскрывают весьма неприглядную сущность.

Рискнем предположить, что с таким же пренебрежением Дельфин относился и к другим именам, в частности – к своему собственному. В заметках Павла Флоренского находим достаточно нелицеприятную характеристику имени Андрей: «Положительное имя, т. е. без внутренних надломов и осложнений, но зато и без вдохновения» [4, с. 661]. Для творческого человека это – приговор. Что интересно, интуиции других рок-поэтов подтверждают данную репутацию Андреев. В «Прогулках по воде» «Наутилу-са Помпилиуса» (текст Ильи Кормильцева) апостол Андрей порицаем Спасителем за нерешительность и мягкотелость. В песне «Печальная Лариса» «Ногу Свело!» (автор – Максим Покровский) некого Андрея предостерегают от пьянства:

Слыши, Андрюх! Север – не юг.
Белый медведь убьёт.
Купиши пивка.
Стынет рука.
Но каждый второй здесь пьёт [2, с. 29].

Жан Сагадеев из группы «E.S.T» в завершающем песню «Злой рок» «садистском стишке» в эпатажной форме описывает присущую Андреям беспомощность и слепую покорность судьбе:

Мальчик с раком горла
Тихонов Андрейка

Молча ел конфету
«Раковая шейка»¹

Как бы то ни было, имя «Андрей» оказывается в творчестве Дельфина до поры до времени табуированным. Поэт ходит вокруг него да около, но напрямую не называет, безуспешно пытаясь сбратить его из разных составных частей. В песне «Сумерки» из альбома «Звезда» (2004) Дельфин поёт:

Голосом ломких слов покину твою гортань
Буквою «А» через ров за бездыханья грань

Лирический субъект мучительно тщится произнести это имя, но оно у него как бы застrevает в горле. Ещё прозрачнее эта же мысль выражена в песне «Sunset» из альбома «Существо» (2011):

Здесь моё имя буквой «А» кричало
И рассыпалось на сверкание песка... [1, с. 10]

В то же время, Дельфин осознаёт экзистенциальную необходимость произнесения имени, например, в песне «Имя» из альбома «Звезда»:

Я никогда не умру
Я буду вечно жить
Имя твоё назову
И не смогу забыть

Приведённые строки перекликаются с высказыванием известного французского философа Габриэля Марселя: «Любить означает сказать “Ты не умрешь”». Таким образом, у Дельфина ставится знак равенства между вербализацией имени, бессмертием и подлинной любовью. Но имя одухотворяется только тогда, когда его произносит человек, которому ты небезразличен. В противном случае оно воплощает исключительно тёмную сторону бытия, как это происходит в песнях «Игрушки» и «Ольга». Не потому ли Дельфину вообще было проще отказаться на определённом этапе от своего имени, нежели подвергать его профанации?

Истины в форме непреложных аксиом Дельфин не признаёт, разоблачая в своём творчестве не только ценимые человечеством качества и расхожие имена, но и слова как таковые. В песне «Июнь» из альбома «Ткань» (2001) есть такие строки:

Ты знаешь, я верил словам, я верил в их силу и страсть
Они рвали меня пополам и не давали упасть
Только слова как дым тающий высоко
А тем кто их говорил, в общем-то всё равно

¹ Цитируется по буклете CD «E.S.T» «Злой рок» (2003).

Как подлинный авангардист, Дельфин является сторонником анонимности в искусстве. Даже названия своим песням он, на первый взгляд, даёт наобум – да и те норовит пропечатать в сопроводительной информации к альбому как можно мельче и незаметнее. Соответственно, вместо имени и фамилии Андрей Лысиков на обложках его сольных альбомов всегда стоял псевдоним Дельфин, написанный либо кириллицей, либо латинскими буквами.

Конец анонимности был положен лишь в альбоме 2014 года «Андрей». Одновременно с диском вышла книга стихов Дельфина, образующая с диском единое смысловое поле. Ведь на обложке сборника впервые стояло настоящее имя поэта – Андрей Лысиков. В альбоме «Андрей» настоящее имя Дельфина упомянуто лишь однажды – в песне без названия, маркированной лишь пробелом в квадратных скобках – []. В книге же стихов этот текст назван по первой строке «Смотрел ей в глаза». В этом явно автобиографическом произведении уменьшительно-ласкательная форма имени Дельфина вложена в уста его больной жены:

Пришла в себя, говорит:
«А-а-а ты здесь?
Измучилась я вся, тяжело мне, Андрюша
Как там Ева? Помоги сесть...» [1, с. 64]

С помощью любимого человека, дарующего бессмертие, Дельфин как бы заново собирает себя из кусочков в единое целое. Работа трудная, неблагодарная, ведь прошлое тяжело, сумрачно и невыносимо, будущее походит на хищного зверя, готовящегося к броску, а настоящее сплошь окрашено в депрессивные цвета, как железная радуга, сверкающая в песне «Искра» всеми оттенками серого. Вера по-прежнему мертва, а вместо надежды – беззащитная рыжая сука по имени Надя (вновь конкретный антропоним, но уже низведенный до клички животного!), чей «ужин – снег» и чьи «щенки на дне канала» [1, с. 88].

Тем не менее в альбоме Дельфин открывает для себя важнейшую истину: только то страдание, которое ты разделил со своими близкими, очищает душу и помогает избавиться от житейских мелочей. Только через боль можно одухотворить жизнь и «научиться снежинкам давать имена» (песня «Двое»). Альбом «Андрей» повествует о мучительном обретении утраченных корней и врастании в родную почву (песня «Земля»).

Итак, обновлённый Андрей Лысиков с помощью всех этих экспериментов, по сути, возвращает своему имени исконное значение – «храбрый» и находит дорогу к себе подлинному. Кроме того, в альбоме упоминается Ева – дочь Дельфина, чьё имя, вероятно, соотносится с супругой первочеловека Адама, которому Господь дал право нарекать именами животных. Преображеный альтер эго Дельфина точно так же даёт в песне «Двое» имена снежинкам, постигая смысл каждого мгновения быстротечной жизни. А в следующем альбоме Дельфина «Она» (2016) в песне «Рябиновые птицы» имя героя, названное стае снегирей, уберегает его любимую от

тоски. Так с именем Андрей у Дельфина начинает ассоциироваться ещё и сема спасения, которая как бы заимствуется у его «тотемного» животного.

Ощущив спасительную силу своего имени, Дельфин постепенно начинает «реабилитировать» и те имена, которые раньше в его текстах представляли в сниженном контексте. Такой чести удостаивается Анна, присутствующая имплицитно в тексте из бонус-трека альбома «Андрей» «Ахматова». В отличие от легкомысленной Анны из «Игрушек», соотносящаяся с поэтесой Анной Ахматовой героиня песни несёт в себе любовь, которая побеждает саму смерть. Как сказал бы Павел Флоренский, «внутренние её движения приобретают мировой размах и вселенскую значимость» [4, с. 537]. Ждём от Дельфина аналогичной «реабилитации» имени Ольга.

Творчество Дельфина – это искусство с отброшенным ключом. Приведём пару примеров таких шифровок. Можно долго ломать голову, почему альбом 2011 года называется «Существо», пока в книге стихов Андрея Лысикова не обнаружим текст, начинающийся со слов «Я существо без тела, без души, без трепета надежд, без ропота сомнений» [1, с. 91]. Или: на обложке альбома «Она» изображены пять птиц с разноцветными грудками, но на развороте диджипака грудки остаются уже без птиц, превращаясь просто в яркие кляксы. Но в большинстве других случаев в альбомах Дельфина таких подсказок нет (или же они не лежат на поверхности). Антропонимы – единственное, на что можно хоть как-то опереться при анализе.

Однако и по отношению к номинативным и антропонимическим стратегиям Дельфина вопросов пока не меньше, чем ответов. На некоторые ещё предстоит попытаться ответить в дальнейшем. Например, почему все песни альбома Дельфина 2018 года «442» названы посредством трехзначных чисел? Или чего больше – политики или метафизики – в строчке из песен «520» «имена сожжём на ветрах Крымского юга»?

Литература

1. *Лысиков А. В. Стихи* [Текст] / А. В. Лысиков. – М.: Издательство «Livebook», 2015. – 156 с.
2. *Покровский М. С. «Детские рисунки»* [Текст] / М. С. Покровский. – М.: Вагриус, 2004. – 230 с.
3. *Северянин И. «Триолет»* [Факсимиле рукописи] / И. Северянин // Терёхина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. «За струнной изгородью лиры». Научная биография Игоря Северянина. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 525.
4. *Флоренский П. А. «Имена»* [Текст] / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Имена. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. – С. 449-662.

УДК 821.161.1-192(Елизаров М. Ю.):785

ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

Г. В. ШОСТАК

Брест

МИХАИЛ ЕЛИЗАРОВ И РУССКИЙ РОК: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ

Аннотация. В статье исследуются интертекстуальные связи между творчеством Михаила Елизарова и русским роком. Текст понимается как единство верbalного, музыкального, исполнительского, визуального и пластического субтекстов. В настоящем исследовании затрагиваются два первых субтекста. Автор приходит к выводу, что заимствования из русского рока в одних случаях играют смыслообразующую роль, в других – служат источником для создания нового текста.

Ключевые слова: вербальные субтексты, музыкальные субтексты, интертекстуальность, русский рок, рок-поэзия, поэтические образы, поэтическое творчество, русские поэты.

Сведения об авторе: Шостак Геннадий Владимирович, кандидат педагогических наук, журналист, обозреватель музыкально-информационного портала «Наш НеФормат» (<http://www.nneformat.ru>).

Контакты: 224000, Республика Беларусь, г. Брест, ул. Интернациональная, д. 25, Shostak1964@brest.by, shostak.gennadi@gmail.com.

G. V. SHOSTAK

Brest

MIKHAIL JELIZAROV AND RUSSIAN ROCK:

ART ASSIMILATION

Abstract. The article researches the intertextual links between the works of Mikhail Jelizarov and Russian rock. The text is viewed as the unity of verbal, musical, performing, visual and plastic subtexts. This study covers the first two subtexts. The author comes to the conclusion that borrowings from Russian rock, in some cases, play a meaningful role, and in others, they serve as a source for creating a new text.

Keywords: verbal subtexts, musical subtexts, intertextuality, Russian rock, rock poetry, poetic images, poetic creativity, Russian poets.

About the author: Shostak Gennady Vladimirovich, Candidate of Pedagogy, Journalist, a Reviewer of the Musical-information Portal «Our NeFormat» (<http://www.nneformat.ru>).

Нам уже приходилось отмечать интертекстуальность творчества российского писателя, автора и исполнителя собственных песен Михаила Елизарова. В статье, опубликованной в предыдущем выпуске сборника

«Русская рок-поэзия: текст и контекст», рассматривались интертекстуальные связи поэзии основателя бард-панк-шансона и советской песни [12]. Теперь же коснёмся рецепции русского рока. Сосредоточимся на двух первых субтекстах песенного текста – поэтическом и музыкальном.

Михаил Елизаров окончил детскую музыкальную школу по специальности «Оперный вокал». В старших классах увлёкся русским роком. Вот как он сам вспоминает об этом периоде: «Года четыре я посвятил тому, что называется оперным пением. Я чего-то там отучился, что-то закончил… скажем так, я посвятил этому время, я не получил тот результат, который я хотел. Но у меня появился какой-то там певческий навык, который я не знал куда применить. Т. е. параллельно, когда я учился в университете, я как бы пытался что-то там сочинять – стихи или прозу. Т. е. я пописывал чего-то там… Т. е. попараллельно, когда что-то не клеилось со стихами, я, чего-то вот там, пытался рассказы, прозу какую-то делал. Вот. И когда чего-то там видел, что и проза как-то там не идёт, я что-то пытался заниматься вроде как… то, что я понимал под явлением рок-музыки… А, собственно говоря, у меня были два кумиры – это Ревякин («Калинов мост») и Гребенщиков. И я делал какой-то микс, что-то среднее из этого. Это было одинаково плохо, как-то и так, и сяк. Т. е. мне не о чём было петь. Т. е. я не хотел быть писателем, я хотел быть рок-звездой. Но, поскольку не было предпосылок для того, чтобы вот такой статья, да, то я это всё как бы исполнительство отложил до лучших времён, и получилось так, что отложил, ну, лет так чтоб не на двадцать» [11]¹.

Официальная дискография Михаила Елизарова насчитывает 10 альбомов [3]. Количество песен, в которых приводятся цитаты из русского рока, сравнительно невелико. В настоящей статье мы рассматриваем наиболее показательные примеры.

Цитата «Мост подожгли бурнаши» восходит к советскому приключенческому фильму Сергея Ермолинского и Эдмонда Кеосаяна «Неуловимые мстители». Популилась она и рок-поэтам. У Сергея Жарикова («ДК») есть пятистишие «Бурнаши мост подожгли»². А Фёдор «Дядя Фёдор» Чистяков («Ноль») включил её в свою песню «Море». Используется эта цитата и Михаилом Елизаровым в песне «Восстание бормашин» (альбом «Дом и краски», 2013). В каждом из трёх примеров эта цитата наделяется своим значением (см. таблицу 1):

Таблица 1

Сергей Жариков	Фёдор Чистяков	Михаил Елизаров
Не кроши, гитарист, не кроши. Ведь у нас впереди кулеши,	На берегу смятенье – Мост подожгли бурнаши. И в минуты сомненья	У Даши коран и карандаши, пережил, пережевывал,

¹ При расшифровке фрагмента телевьювью текст оставлен без изменений.

² Трек «ДК» «Бурнаши мост подожгли» (также встречается под названием «Мост подожгли») состоит из пятистишия и инструментальной композиции.

Ведь у нас впереди махота, Клевота, мутнота, бормота. Только вот мост подожгли бурнаши ¹ .	Хорошо покурить... папирос! ²	зубной мост подожгли бурнаши! У Гали влагалище, С Танею тянем и тормошим, воблы в облаке во бля, начинаем восстание бормашин! [6]
--	---	---

Сергей Жариков играет словами и рифмами. У Фёдора Чистякова «бурнаши» рифмуются с анашой («Мост подожгли бурнаши» – «Хорошо покурить анаши»), которую автор подменяет «безобидными» папиросами («Хорошо покурить... папирос!»).

Михаил Елизаров окружает цитату аллитерациями, изменяя её первоначальный смысл: «Зубной мост подожгли бурнаши». В данном случае имеется в виду мостовидный протез, т. е. разновидность несъёмных стоматологических протезов, применяемых для замещения включённых дефектов зубных рядов. Да и название у песни «стоматологическое».

«Баба без лба» (альбом «В светлом ахуе», 2017) содержит прямую ссылку к хиту Андрея Алексина («Алексин») «Страшная» (см. таблицу 2).

Таблица 2

Андрей Алексин	Михаил Елизаров
Ну что ж ты страшная такая, Ты такая страшная! И ненакрашенная страшная, И накрашенная [1].	Не спрашивай меня, Не спрашивай, не спрашивай! Иди сразу нахуй! Ты страшная даже накрашенной, А какая ж тогда не накрашенная? [4]

Герой песни Андрея Алексина в припеве подчёркивает уродливость своей девушки, а в первом куплете перечисляет недостатки: «Нет зубов, вставная челюсть, глаз косит и нос кривой». Михаил же Елизаров травестирует образ девушки: она красива и обходительна, но имеет лишь один недостаток, перечёркивающий все достоинства – отсутствие лба.

Ещё один образец травестии – песня Михаила Елизарова «Майору дохуя приходит писем» (альбом «Солдатский гранж», 2018). Название намекает на знаменитый хит группы «Би-2» «Полковнику никто не пишет» (см. таблицу 3).

¹ Цит. по фонограмме: «ДК». «Это твоя родина, сынок». CC Records [серия «LEGACY»].

² Цит. по фонограмме альбома: «Ноль». «Северное буги». CD (переизд. 2003). – Отделение Выход, В-181.

Таблица 3

«Би-2»	Михаил Елизаров
Полковнику никто не пишет, Полковника никто не ждёт [2].	Майору пишут до хуя и свыше, никто не экономит на майорах, Бесчисленные лайки в инстаграмме, а также комментарии в фейсбуке, У лейтенанта твиттер еле дышит, вконтакте у старлея слабый шорох, У капитана в почте только спам, полковнику вообще не пишут, суки! [7]

Как видим из приведенного примера, Михаил Елизаров, отталкиваясь от названия песни «Би-2», использует приём амплификации, создавая комический эффект.

Первый куплет песни Михаила Елизарова «Солдатский гранж» (альбом «Солдатский гранж») отсылает к песне Евгения Маргулиса и Валерия Сюткина «Мой друг лучше всех играет блюз». При этом цитате придаётся значение, противоположное претексту (см. таблицу 4):

Таблица 4

Евгений Маргулис, Валерий Сюткин	Михаил Елизаров
Поднят ворот пуст карман Он не молод и вечно пьян Он на взводе не подходит Он уходит всегда один Но зато мой друг лучше всех играет блюз Лучше всех вокруг он один играет блюз Он не знает умных слов Он считает вас за козлов Даже в морге он будет играть На восторги ему наплевать [9].	А не шансон обычно грузит, А дисторшн или фузз, А этот друг, он мне не друг, Он, пидарас, играет блюз, И не очко его погубит, А его дырявый туз, Лежит на сердце тяжкий блюз, Играть под минус – это плюс [8].

В третьем куплете песни Маргулиса / Сюткина обыгрывается знаменитая фраза, приписываемая Н. С. Хрущёву: «От саксофона до ножа – один шаг». Михаил Елизаров «военизирует» каждый музыкальный жанр и стиль: у него блюз, рэп, фолк, панк, гранж, рок и джаз – солдатские, и суть их сводится к удару «по еблу». Поэт просто подбирает подходящие слова:

А солдатский блюз – это просто по еблу!
Никаких синкоп – просто сразу по еблу!
Никаких «мой друг» – кирзачами по еблу!
Что сидеть в углу – люди тянутся к теплу...
<...>
А солдатский рэп – это чисто по еблу!
Никаких панчей, просто тупо по еблу!
Никаких «йоу-йоу» – просто с места по еблу!
Что поделать, бро – руки тянутся к баблу...

<...>

А солдатский фолк – это просто по еблу!
Никаких гусей – с разворота по еблу!
Никаких гуслей – просто сразу по еблу!
Углеводородную береги иглу...

<...>

А солдатский рок – это срочно по еблу!
А солдатский панк – однозначно по еблу!
А солдатский джаз – это тоже по еблу!
Даже если не, не понравилось пиплу...

В числе цитируемых Михаилом Елизаровым рок-поэтов – Егор Летов. На наш взгляд, строки из песни «Вагинальный голкипер» (альбом «В светлом ахуе») восходят к песне Егора Летова «Вселенская большая любовь» («Моя секретная калитка в пустоте»):

Неказистый как Бог,
бородатый как шкипер.
Изнемог-занемог
на бессменном посту.
На воротах стоит
вагинальный голкипер,
А ворота срамны
и ведут в пустоту [5].

Анализ мелодического и гармонического языка песни Михаила Елизарова «Сатурн» (альбом «В светлом ахуе») позволяет предположить, что в ней музыкальными выразительными средствами цитируется песни Егора Летова «Маленький Принц возвращался домой».

Рассмотрим песню Михаила Елизарова «За окном горит фонарь» («Цыганская говнарская») (альбом «В светлом ахуе»). Вот её текст полностью¹:

За окном горит фонарь,
Светит мне в лицо. Я
Слышу – молодой говнарь
Исполняет Цоя
Про звезду по имени
И про перемены...
Ну а я севодни
После третьей смены.
То ли выпить чифиря,
То ли скушать плюва
И отпиздить говнаря,
Сука, молодого.
Эх, Цой, Виктор Цой,
Наутилус, Кинчев...

¹ Цит. по фонограмме альбома «В светлом ахуе» [3].

Я к шикарной музыке
С детства восприимчив.
Я ломал стекло в руках,
Я порезал кожу...
Это ж не батончик, нах,
Это ж, блядь, стекло же!
Сверху город золотой
С правом на надежду,
Снизу небо для славян,
Пидарасы между.
Победил пластмассовый
Мир – одни ебланы.
Всё вокруг летит в пизду,
Всё идёт по плану.
Эх, Цой, Виктор Цой,
Наутилус, Летов...
У шикарной музыки
Дохуя куплетов!
Помолчи, не говори.
В звоне стеклотары
Тихо гаснут фонари,
Не слыхать гитары.
Он уходит вникуда
Медленней эстонца
И над ним взошла звезда
По имени Солнце.
Надо выпить вискаря,
Надо скушать плова
И отпиздить говнаря,
Сука, молодого.
Эх, Цой, Виктор Цой,
Наутилус, Кинчев...
Я к шикарной музыке
С детства восприимчив.
Эх, Цой, Виктор Цой,
Наутилус, Кинчев...
Только поезд, что в огне,
Ехал на Бердичев.

«За окном горит фонарь» представляет собой своеобразный взгляд автора на так называемый феномен русского рока. Практически весь текст построен на цитатах – не только поэтических, но и музыкальных – из песен, которые для многих из нас были знаковыми. Мелодия отсылает одновременно к двум первоисточникам – Романсу Ивана Васильева на стихи Аполлона Григорьева «Две гитары» и песне Фёдора Чистякова «Говнорок», написанной в соавторстве с Дмитрием Гусаковым. А припев представляет собой ритмическую цитату из последней (см. таблицу 5):

Таблица 5

Фёдор Чистяков, Дмитрий Гусаков	Михаил Елизаров
Эх, рок-говнорок, «Fender Stratocaster» Я и песни петь могу И ебаться мастер [10].	Эх, Цой, Виктор Цой, Наутилус, Кинчев... Я к шикарной музыке С детства восприимчив.

Цитатами, отсылками и реминисценциями изобилует вербальный субтекст. В первом куплете цитируются песни Виктора Цоя «Звезда по имени Солнце» и «Перемен!» («Мы ждём перемен!»). Много заимствований во втором куплете: первая строфа отсылает к хиту Вячеслава Бутусова («Nautilus Pompilius») на стихи Ильи Кормильцева «Я хочу быть с тобой». Во второй автор совмещает название ещё одного хита – «Город золотой» на стихи Анри Волохонского, музыка которого приписывается то Франческо ди Милано, то Владимиру Вавилову, со строкой из песни «Я хочу быть с тобой». Третья строфа полностью посвящена Егору Летову: в ней приводятся цитата из песни «Моя оборона» и названия «Всё летит в пизду» и «Всё идёт по плану». В третьем куплете упоминаются вновь «Звезда по имени Солнце» Виктора Цоя, «Поезд в огне» Бориса Гребенщикова, а также «А поезд тихо ехал на Бердичев» автора-исполнителя в стиле «русского шансона» Виталия Крестовского. Строками «Только поезд, что в огне, ехал на Бердичев», Михаил Елизаров как бы обесценивает значение русского рока, ставит под сомнение его честность и искренность.

Песня стилизована под цыганский романс (отсюда и подзаголовок) и исполняется с характерными «подъездными» интонациями.

Таким образом, интертекстуальные заимствования из русского рока в творчестве Михаила Елизарова проявляются как в поэзии, так и в музыке на уровне цитат, аллюзий и реминисценций. А источниками «чужого слова» становятся произведения разных авторов – Сергея Жарикова, Фёдора Чистякова и Дмитрия Гусакова, Андрея Алексина, Шуры и Лёвы Би-2, Евгения Маргулиса и Валерия Сюткина, Егора Летова, Виктора Цоя, Ильи Кормильцева, Константина Кинчева и Бориса Гребенщикова. Цитаты, аллюзии и реминисценции могут как выполнять смыслообразующую роль («За окном горит фонарь»), так и становиться источником для новых текстов («Восстание бормашин», «Баба без лба», «Майору дохуя приходит писем», «Солдатский гранж»).

За скобками настоящей работы остались заимствования из русского рока в литературных произведениях Михаила Елизарова. Они могут стать темой для отдельного исследования.

Литература:

1. Алексин А. Страшная [Электронный ресурс] / А. Алексин // Megalyrics. – Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/andriei-alieksin/strashnaia.html> (дата обращения: 29.03.2019).

2. Би-2. Полковнику никто не пишет [Электронный ресурс] // Текст песни (слова) на Gl5.ru. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/bi2-polkovniku-nikto-ne-pishet.html> (дата обращения: 29.03.2019).
3. Елизаров М. Альбомы [Электронный ресурс] / М. Елизаров // Михаил Елизаров. Официальный сайт. – Режим доступа: <https://www.elizarov.info/music> (дата обращения: 29.03.2019).
4. Елизаров М. Баба без лба [Электронный ресурс] / М. Елизаров // Михаил Елизаров. Официальный сайт. – Режим доступа: <https://www.elizarov.info/bababezlba> (дата обращения: 29.03.2019).
5. Елизаров М. Вагинальный голкипер [Электронный ресурс] / М. Елизаров // Михаил Елизаров. Официальный сайт. – Режим доступа: <https://www.elizarov.info/vaginalni-golkiper> (дата обращения: 29.03.2019).
6. Елизаров М. Восстание бормашин – не посадят, отсосут! [Электронный ресурс] / М. Елизаров // Михаил Елизаров: сообщество читателей и слушателей. – Режим доступа: <https://ru-elizarov.livejournal.com/293553.html> (дата обращения: 29.03.2019).
7. Елизаров М. Майору дохуя приходит писем [Электронный ресурс] / М. Елизаров // Михаил Елизаров: сообщество читателей и слушателей. – Режим доступа: <https://ru-elizarov.livejournal.com/352486.html> (дата обращения: 29.03.2019).
8. Елизаров М. Солдатский гранж [Электронный ресурс] / М. Елизаров // Михаил Елизаров. Официальный сайт. – Режим доступа: <https://www.elizarov.info/soldatsky-grange> (дата обращения: 29.03.2019).
9. Маргулис Е. Мой друг лучше всех играет блюз [Электронный ресурс] / Е. Маргулис // PESNI.NET: сайт. – Режим доступа: <http://www.pesni.net/text/Evgeniy-Margulis/Moy-drug-luchshe-vseh-igraet-blyuz> (дата обращения: 29.03.2019).
10. «Ноль». «Говнорок» [Электронный ресурс] // Masteroff.org; скать тексты любых исполнителей. – Режим доступа: <http://www.masteroff.org/4510.html> (дата обращения: 29.03.2019).
11. Чай с Захаром. Михаил Елизаров. Я был счастлив вернуться домой в Россию. Интервью телеканалу «Царь-град». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=JF7W05kMTpg> (дата обращения: 29.03.2019).
12. Шостак Г. В. Рецепция советских песен в творчестве Михаила Елизарова: интертекстуальные заимствования [Текст] / Г. В. Шостак // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург-Тверь: ТвГУ, 2018. – Вып 18. – С. 216-225.

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Д. Л. КАРПОВ

Ярославль

ЯРОСЛАВСКИЙ ТЕКСТ РУССКОГО РОКА

Аннотация. В статье осмысляется проблема провинциального рок-движения как единого культурного текста, говорится о важности изучения провинциального рок-движения, значительной части рок-культуры страны. Исследование выполнено на материале ярославского рока 1990-х гг.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, рок-музыка, провинциальные тексты, рок-движение, локальные тексты.

Сведения об авторе: Карпов Денис Львович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры общей и прикладной филологии ФГБОУ ВО «Ярославский университет им. П. Г. Демидова».

Контакты: 150001, г. Ярославль, ул. Златоустинская, д. 14 корп. 2, karpovdl@yandex.ru

D. L. KARPOV

Yaroslavl

YAROSLAVL TEXT OF RUSSIAN ROCK

Abstract. The article reviews the problem of the provincial rock movement as a single cultural text. It talks about the importance of studying the provincial rock movement as a significant part of the country's rock culture. The study was performed on the material of the Yaroslavl rock of the 1990s.

Keywords: Russian rock, rock poetry, rock music, provincial lyrics, rock movement, local lyrics.

About the author: Karpov Denic L'vovich, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of General and Applied Philology of Demidov State University (Yaroslavl, Russia)

Филологические исследования русского рока активно ведутся уже более 20 лет, но за это время исследователи смогли описать лишь малую часть того, что мы можем назвать русской рок-культурой. До сих пор пристального внимания удостоены главным образом «первые лица» русского рока: Гребенщиков, Цой, Шевчук, Кинчев, Бутусов, Летов и пр. Но нужно вспомнить о том, как богата была провинциальная рок-сцена. В своё время ей было уделено не так много внимания. Сведения о провинциалах можно найти, например, в популярных изданиях А. Троицкого, который показал периферийную рок-жизнь страны. Правда, и в трудах мэтра музыкальной журналистики читатель сталкивается лишь с упоминаниями провинциаль-

ных групп, поэтому редко на них останавливается: всегда интереснее читать о кумирах.

При этом редко лицезревшей кумиров живьём провинции тоже нужно было своё движение, развитие местечковой жизни. И с разной степенью активности это движение развивалось. На страницах рок-сборников появилось немало упоминаний периферийных групп из Северодвинска, Ростова, Полтавы, Донецка, Актюбинска и др. Но некоторые из них уже имеют статус российских, как «Адаптация», закончившая своё существование фактически петербургской группой, или Денис Третьяков, который очень крепко держится за свои южные корни, но на настоящий момент явно перерос границы своего региона. Не говоря уже о Вене Д'ркине или А. Непомнящем, которые переросли свои локусы.

Провинциальный текст всё же появлялся в «Русской рок-поэзии» и в виде провинциально-европейского чешского [9] и польского [8; 2] рока. Правда, Польша и Чехия могут пониматься как провинция исключительно в политическом контексте истории СССР (Большого Брата), а вот в культурном, и тем более рок-культурном, контексте СССР они будут пониматься как столичные, по отношению к которым даже Москва и Ленинград [3, с. 77] по многим критериям общемирового развития массовой культуры оказываются провинцией.

К сожалению, часто авторы, пытаясь подтвердить легитимность провинциального исполнителя, прибегают к сравнению: «он такой, как...». Этот способ презентации оказывается заведомо проигрышным, т. к. подобный подход часто за ощущением вторичности не даёт рассмотреть оригинальность исполнителя [11]. Также не очень помогает проблемный или тематический анализ, т. к. он выявляет общность тем и проблем. Всё же рок-культура – это явление мировой массовой культуры и это накладывает свой отпечаток: даже у исполнителей, отличающихся оригинальностью, слушатель чаще всего находит определённый круг тем, реализующихся у большого числа музыкантов [12], это связано и с контркультурностью рок-музыки, с общностью контекста медиа-пространства и пр.

Очень удачные попытки осмыслиения провинциального рок-текста как некоторого единства были представлены в статье О. А. Марекловой [5]. Северный текст уже является одним из традиционных предметов литературоведческого интереса, о чём говорят периодические конференции в Архангельске, автор вполне ясно показывает, как реализуется рок-текст Севера, который активно развивается сегодня благодаря интересу к национальному фольклору и к мифopoэтике «северной страны». Образ севера в русской культуре уже концептуально оформлен, и вследствие того, что рок-поэзия всё же ориентирована на традиции русской литературы, о чём многократно писалось ранее, она перенимает уже сложившиеся образы и мотивы, безусловно, приспосабливая их под свои потребности. В каком-то смысле северный текст даже оказывается модным в современном рок-пространстве: даже в «северном» городе Ярославской области Рыбинске

существует довольно популярная группа «Оприч», активно эксплуатирующая «северные» образы.

Также концептуально оказался завершён донецкий военный текст. Трагические мотивы объединили всех исполнителей, в результате можно совершенно обосновано говорить о существовании отдельного культурного явления донецкого текста. Правда, он оказывается не столько локальным текстом, сколько текстом именно военным, в котором реализуются как общекультурные (например, «День Трифидов»), так и собственно локальные («PLOTNIK82») мотивы [6].

Одним словом, такое явление как локальный текст свойственно не только для «больших» рок-культур, Московской и Ленинградской / Петербургской, Свердловской / Екатеринбургской, Омской / Западно-Сибирской, но и для провинциальной.

Сейчас для именования локального текста часто используют термин сверхтекст, под которым подразумевают «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внеtekстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [10, с. 319]. Сверхтекст служит своего рода идентификатором жителя территории, что проявляется не только на языковом (диалект), но и на семиотическом уровне. При этом, как отмечает В. В. Абашев, «только в значительных художественных произведениях город и местность могут обрести собственный голос и, самое главное, проявить своё существование для общего культурного сознания» [1, с. 13]. В этом выражается и особенность рок-текста / сверхтекста. Уже было отмечено, что рок-поэзия в силу принадлежности к всемирной культурной формации часто принимает форму модельных, а порой и подражательных текстов. Основной тематический комплекс рок-поэзии уже сформирован, а в некоторых стилях даже строго задан (например, различные разновидности металла-музыки), в этом смысле, конечно же, не приходится говорить о существовании «значительного» художественного произведения, впрочем, это не означает, что в провинциальном тексте их вовсе нет.

Но рок-культура обладает также важной особенностью, которая во многом компенсирует отсутствие «значительных» *текстов*. Рок-культура, в отличие от текстоцентричной литературной, основывается не только на творчестве, но и на со-бытии творца и поклонника, всевозможных фанатских объединениях, и порой просто реализуется собственно в «кружках по интересам». Если социология литературы всё ещё относительно новый взгляд на словесность, то изучение рок-движения как раз с социологии и начинается, как на западе, так и в СССР. Рок-культура начинает изучаться как субкультура, имеющая общественный статус, занимающая определённое пространство в социуме, имеет свою философию, мировоззрение. Именно в этих терминах описывает Западно-Сибирскую контркультуру А. В. Кузнецова, отмечая прежде всего её «гуманитарный характер и причастность к глобальному социокультурному контексту» [4, с. 62].

Таким образом, в определённом локусе создаётся насыщенное семиотическое пространство, которое имеет свою ярко выраженную специфику, и каждый попавший в это пространство сразу же обретает особый язык, не только социолект, но локально окрашенное мировоззрение, которое является знаком «своего», «отличного», что в конечном итоге напрямую приводит к самоидентификации субъекта, ощащающего существование рок-сверхтекста. Именно локализованность городской субкультуры отличает рок-сверхтекст от простого фанатства, которое не является локализованным и имеет скорее инфраструктурные, а не мировоззренческие особенности.

Опираясь на творчество и «социальный эффект» провинциального рок-движения можно попытаться воссоздать сложность и разнообразие картины рок-жизни страны, что будет особенно интересным для советского и постсоветского периода, когда рок в России был основным языком культуры молодых и «прогрессивных».

В настоящей работе предпринята попытка описания ярославского рок-текста. Вследствие определённых, главным образом личных причин разговор пойдёт исключительно о рок-движении Ярославля 1990-х годов (даже их второй половины). Именно память о ярославских 90-х оказалась наиболее выраженной в культурной памяти города. Во-первых, по причине того, что активная часть населения оказалась свидетелем происходившего тогда, а во-вторых, рок-движение Ярославля приняло поистине массовый характер. Это отражалось не только на количестве поклонников рок-музыки, но и на количестве рок-групп, которых, как представляется, можно назвать до сотни. При полумиллионном населении города концентрация рок-музыкантов, не говоря о фанатах, была очень велика.

По причине отсутствия такой насыщенности в ярославской литературе проще говорить о ярославском локальном гипертексте, чем о ярославском сверхтексте, который до сих пор не описан как единый «концепт» [7, с. 13]. Но именно единством, в свою очередь, отличается рок-сверхтекст Ярославля.

Если говорить о ярославском тексте как тексте локальном, то можно говорить о его составляющих. Определяется целый ряд культовых мест, где собирались музыканты и их поклонники: бар «Русь», именующийся в тусовке «Жопа», Плещка (площадь Волкова), на которой собиралась неформальная молодёжь, Развалины, буквально развалины старых домов в центре города на улице Свободы, куда переносились наиболее асоциальные мероприятия, бар «Сиськи» (над входом здесь действительно висел резиновый бюст), бар «Колёса», культовое место ещё с 70-х годов, где всегда можно было испить ярославских «жигулей», позже там стали тусоваться ярославские студенты-филологи, потому что через бар пролегал путь с факультета в центр города. Рок-магазин «Слон», в котором продавалась не только атрибутика, привозившаяся из столиц, но и произведения местных творцов.

Культовым местом до сих пор считаются Казармы (Вознесенские казармы, по названию близстоящей церкви, бывшие фабричные корпуса, переданные впоследствии военным) – место концертов и рок-фестивалей.

Ежегодные фестивали собирали до нескольких десятков групп, длились два-три дня, местных музыкантов встречали как рок-звезд, и они мало чем уступали своим мировым «конкурентам» по «легендарности»: в памяти остался анекдот о лидере группы «Лейся Песня» Чибисе, который исполнял «контрреволюционную», вполне в духе времени, песню «На коне»:

На коне
По траве по сырой да помятой
На груди моей свинца заплаты
Волос длинный, по плечи лохматый
Сапог мятый и стремя трясётся

На коне
Сквозь огонь сквозь туман над рекою
Ну а саблей махануть чего мне стоят
Если пуля большевистская догонит
Всё равно меня не взять на коне¹

И перед концертом взяв у нерасторопных прокатчиков лошадь, въехал на территорию Казарм верхом, чем немало позабавил и поразил публику. Впрочем, таких историй «старожилы» могут вспомнить изрядное количество. Все интересующиеся могут познакомиться с действующими лицами и событиями ярославской рок-культуры в социальных сетях (<https://vk.com/club33727489>; <https://vk.com/club6041557>).

В подобных анекдотах проявляется и ещё один важный элемент сверхтекста – локальная мифология. Уже упомянутый Чибис оказался одним из героев ярославской рок-мифологии, которая включала в себя множество сюжетов актуальных в 90-е годы: драки с гопниками, домашние концерты, подпольная жизнь и всё прочее, что традиционно укладывается в триаду «секс, наркотики и рок-н-ролл». Чтобы описать ярославскую рок-мифологию придётся провести большую полевую работу (надеюсь, это ещё случится). На данный момент небольшую часть его представляет роман А. Голицына, ярославского журналиста, а в 90-е музыканта и «летописца» рок-тусовки, «Птица». Из романа можно узнать о дворовых концертах, легендарной ярославской студии ГКЧП-рекордс, на которой Захар Потёмкин писал почти все стоящие местные коллективы, приходившие к нему в частный дом, находившийся в одном из удалённых районов города. Музыканты сами активно плодили вокруг себя слухи, как делал великолепный рассказчик Фил Комаров, гитарист одной из самых «оголтелых» групп города – «Бессильные», которые были заявлены в большом количестве концертов, но, ведя весьма гедонистический образ жизни, многие из них пропустили. Панк Джонни, ходивший в библиотеку с железным ведром вместо сумки. Неунывающий Индеец. Добрый и остроумный поэт Сергей Лаптев, создавший со

¹ Все упомянутые в статье песни можно прослушать в папке на Yandex.Disk: <https://yadi.sk/d/EBe9tyVj7VuNjg>

своим братом группу «Море Лаптевых». Мэтр ярославского постмодеризма Г. Л. Ершов, устраивающий выставки, посвящённые своей биографии и объявивший себя президентом всех россиян на общественных началах, и ещё «между делом» снявший фильм «Каменный гость Чапаева».

Был рок-клуб «У Моста», который перемещался с места на место (в основном это были кинотеатры, которые тогда переживали не лучшие времена, – «Родина», ныне процветающий, «Волга», ныне снесённый, «Парус», ныне арт-пространство). Жизнь рок-города освещалась в газетах (приложение к «Золотому кольцу» «Тусовка»), была и программа на телевидении «У моста», по названию клуба, ярославский рок звучал на радио.

И это отзывалось не только в городе. Ярославский рок в 90-е годы выходит за границы области, в частности группа «Неизвестная земля» гастролировала в Москве, есть их видеозапись уже в двухтысячные на радио «Маяк», сейчас записывается ещё один альбом после долгого перерыва и сбора денег. Группа «Танкуют» вышла на мировую сцену. В 2010 году был устроен весьма заметный фестиваль памяти Чибиса, одним из инициаторов которого был петербургский музыкант Роман Каратников (<https://vk.com/event20220252>).

Таким образом, существование ярославского текста русского рока несомненно. Более того этот текст был исключительно разнообразен. Фактически каждое стилевое направление рок-музыки было представлено. Безусловно, были и свои кумиры.

В это время ещё был актуален гранж, Курт Cobain в России, кажется, был уже популярнее, чем на Западе, а в Ярославле была группа «Стрёмные люди», очень востребованная подрастающим поколением неформалов:

Матрёшка и Степашка гуляли по лесу
Собирали шишки, окурки и бутылки
Потеряли совесть свою в овраге
А потом всю ночь искали да чесали затылки

Поэтика, совмещающая в себе предельную жестокость (в Ярославле вышел фильм «Могильщик» об А. Иванове, фронтмене группы), пессимизм с простыми образами, апеллирующими к архетипическим переживаниям, а также к узнаваемым эпохальным образам, плюс гранж замешанный на индастриале (это чувствуется особенно в последнем записанном альбоме) давал ощущение непроходящего апокалипсиса (на букву П): «...тем, кто стоял за высокой стеной, давно рот заткнули новой войной.... Свобода превратилась в полуодохлого урода...». Пока столичные группы наращивали силы для бесконечного оранжевого настроения, в провинции ощущались совсем иные настроения:

Засыпает голову снег
Засыхает тело от ран
Время свой закончило бег
Перекрыло любви кран

<...>

Выбирать не приходится мне
Я у бездны сижу на краю
По колено ноги в дерьме
Да по уши мордой в райо.

Я не буду тебе врать
Я расскажу тебе сказку
Про диких зверей
Про их любовь и ласку
Про хуёвую любовь
И про трудные годы
Про тёплую кровь
Да про тяжёлые роды

Даже ирония А. Васильева, относящегося к тому же поколению, что и А. Иванов, у «Стрёмных людей» превращается в «свинцовые мерзости» девяностых.

Если Андрей «Ив» Иванов ориентировался на мировые тренды, что отмечалось на каждом (из двух выпущенных) альбоме группы, на которых всегда были благодарности не только помогавшим в записи, но и Нику Кейву, Майку Науменко, «Nirvana», «Sex Pistols» и пр., то собственно ярославский дух вахлаков и зимогоров пропитал творчество одной из самых именитых групп города – «Неизвестная земля».

Захар Потёмкин, Зох, он же Владимир Захаров выстраивал свой сценический образ, соотносясь и с традициями родного «древнерусского» города: то он в коже с волчьим хвостом скачет по сцене:

Силушки нет вешаться
Ружей нет стреляться
Те, кто не утешатся,
Да будут потешаться...
<...>
Поклонимся поясно
Да тем, кто веселится
<...>
Веселись покойнички
Да прости нас, Боже

То он в скоморошьем наряде затягивает:

Нет на теле креста
Наливай, брат Андрюха
Всё сует суёта
И томление духа
<...>

Ой да пей, играй, рожок,

Да нынче будет всё не так
Солнце двинет на восток
Да потешится дурак <...>

Захар явно связывал своё творчество с одной стороны с диссидентской культурой СССР, все первые альбомы называются заглавиями романов Стругацких, с другой стороны, он легко обращается к ярославцу Некрасову, давая его мужикам новый голос, через рок-н-ролл доносящийся до нового поколения. Проводя отчёtlivую границу между там (Запад, столица) и здесь, Захар принимал трагедию сегодняшнего дня, совершенно уверенный в том, что «для нас за оградой найдутся места», а пока: «Несись моя песнь, последняя весть / Не лесть и не месть – / Аз есмь». Пир во время чумы – главный пафос захаровского героя, и этот крест эпохи ярославский скоморох взваливает на свои плечи, до сих пор оставаясь «беспокойником» города Ярославля.

Широким диапазоном лирических / ролевых голосов отличался лидер уже упомянутой группы «Лейся песня» Владимир Чибис. Его герои – трагическое поколение 90-х: школьники не от мира сего, революционеры, изгои, джанки, – отобразили лицо поколения «песен в пустоту». Положенная на этно-панк экзистенциальная русская тоска порой пробирала до дрожи:

Плыли по речке тела и коряги
Буйные травы, упали уздечки
Подковы-копыта топтали дороги
Деревья высоки, канавы глубоки

Шли по земле звери, люди и гады
Шли по земле, по былинной и давней
По небу птицы, а по ветру пепел
Снег на ресницы да и день тот был не светел

Уже и по уши дерьяма,
Уже тебя не ждёт она,
Давай возьмём ещё вина
А выпьем, и споём ещё,
Про то, что день такой плохой
Про то, что дурь не снять иглой
Про то, как наступить ногой
Менту поганому за всё.

В одном тексте Чибиса присутствует сразу как бы несколько оптик, но в итоге они образуют целостный взгляд, и в этом странное, но вполне целостное видение пэтэушника, воспитанного на масскультуре советского времени, на роке и на постсоветской всеядной культуре. С этой точки зрения, «Лейся песня» – это безыскусное творение, которое просто пропитано духом провинции, отдалённого района города, который скрывает своими улочками дорогу к тюрьме, ощущение инаковости и опасности. Из этих

мест и герои Чибиса: ёбнутый мальчик, «антихрист», над которым «смеялись детишки», синяя девочка и др.

Концептуалистским ответом на хаос эпохи были эксперименты Геннадия Ершова и группы «Четыре года борьбы». Ершов «остранял» трагедию в стиле рок, делая из неё постмодернистскую игру, пастиш, состоящий из осколков советской поэтической и музыкальной культуры, сдобренной деконструкцией и фрейдизмом. Игра «президента россиян на общественных началах» привносила необходимый задор иронической потехи над страшным настоящим, когда, впрочем, совершенно серьёзно казалось, что художник может стать президентом. Наоборот не казалось...

Отстранением от суэты сегодняшнего дня, взглядом со стороны, той, с которой «ещё не додано объятий», отвечала группа «Вопреки» глубокой философской лирикой своего лидера Андрея Гужкова:

Роскошною росой
Осела в зелени вода
Остановись мгновенье
Ты прекрасно
Зовёт к себе стихия
Я и сам хочу туда
Но то ли всё неправда
То ли всё напрасно

Именно рок-поэзия в большей степени убеждала молодое поколение, что современная литература вообще существует. О современных писателях (разве что кроме Пелевина) узнать было трудно, это главным образом случайно происходило в библиотеке, когда пускали посмотреть, что стоит на полках.

Был в Ярославле и свой хард, металл, кор и пр. Были группы, пользовавшиеся почти непрекаемым авторитетом, типа «Постучать». Представители только нарастающего «рок-славянства» «Орель»; готику и декаданс представляла группа «Дом Медичи»; поп-панк, ещё недовольный, а не школьно-развлекательный, – «Броуновское движение». И ещё десятки различных групп.

Так сформировался ярославский рок-сверхтекст, отличающийся своей многоголосицей, в которой выделялись сильные и зрелые уже голоса порой совсем молодых музыкантов. Массовая культура легка на хулу, но и на хвалу, в ярославском роке свои пророки были, и публика их хорошо знала. К сожалению, на данный момент ярославский рок 90-х постепенно становится «приданьем старины глубокой», «былых уж нет, а те далече». Кто-то всё ещё впадает в ностальгию, кто-то всё это называет «игрой в песочнице», кому-то малоинтересной кажется ушедшая эпоха, но, пожалуй, в отличие от многих сфер провинциальной культуры, рок-сцена кажется наиболее оформленной, концептуально цельной, правда, эту цельность всё же ещё следует соответствующим образом описать. Необходимо описать.

Литература

1. Абашев В. В. Пермь как текст [Текст]. Пермь в русской культуре и литературе ХХ века / В. В. Абашев. – Пермь, 2000. – 404 с.
2. Ганцаж Д. Стокгольмский синдром: несколько замечаний о новейшем альбоме группы «STRACHY NA LACHY» [Текст] / Д. Ганцаж // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь-Екатеринбург, 2011. – Вып. 12. – С. 284-287.
3. Доманский Ю. В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 1. – С. 76-93.
4. Кузнецов А. В. Мировоззренческие основания Западно-Сибирской контруктуры [Текст] / А. В. Кузнецов // Учёные записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – Том 2. – № 3. – С. 61-65.
5. Маркелова О. А. «Северный текст» в современной отечественной рок-поэзии [Текст] / О. А. Маркелова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2010. – Вып. 15. – С. 292-299.
6. Наден А. С. Поэзия, опалённая войной (обзор рок-поэзии Донбаса) [Текст] / А. С. Наден // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь-Екатеринбург, 2016. – Вып. 16. – С. 271-275.
7. Пономарёва М. Г. Ярославский гипертекст: современное состояние рецепции ярославского текста [Текст] / М. Г. Пономарёва // Ярославский текст в пространстве диалога культур. – Ярославль, 2014. – С. 11-18.
8. Садовски Я. Польские страсти и польский успех: свидетельства новых времён в польской медиальной песне [Текст] / Я. Садовски // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 158-169.
9. Тера М. Чешская рок-поэзия: очерк истории [Текст] / М. Тера // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 146-157.
10. Ухова Л. В. Культуроцентрическая модель гуманитарного поля российской провинции [Текст] / Л. В. Ухова // Ярославский текст в пространстве диалога культур. – Ярославль, 2016. – С. 318-323.
11. Шостак Г. В. Егор Летов и Миша Панк: преемственность традиций (на материале альбома группы «Ровна» «Никак не называется») [Текст] / Г. В. Шостак // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь-Екатеринбург, 2016. – Вып. 16. – С. 191-201.
12. Шостак Г. В. Циклообразующие мотивы в альбоме Жели «Underground» [Текст] / Г. В. Шостак // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь-Екатеринбург, 2010. – Вып. 11. – С. 233-241.

УДК 821.161.2-192(Лазовский Г.):785

ББК Щ318.5+Ш33(4Укр)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

А. С. НАДЕН

Горловка

ЧЕЛОВЕК И РОДИНА В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНБАССКОГО РОК-БАРДА ГРИНА ЛАЗОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается соотношение двух основополагающих мотивов – «человек» и «Родина» – на материале альбома «...будет боль...» донбасского рок-барда. Отмечается, что архетипы степи и Родины приобретают новое наполнение, обусловленное местом проживания автора. А самоидентификации присущ дуализм.

Ключевые слова: архетипы, степи, Родина, человек, язычество, украинская поэзия, барды, поэтические мотивы, поэтические образы.

Сведения об авторе: Наден Анна Станиславовна, учитель русского языка и литературы Горловского лицея № 4 «Элит».

Контакты: 84617, ДНР, г. Горловка, ул. Комсомольская, 32, eos-anna@mail.ru.

A. S. NADEN

Gorlovka

PERSON AND MOTHERLAND IN THE WORKS OF DONBASS ROCK-BARD GREEN LAZOVSKY

Abstract. The article discusses the relationship between the two fundamental motives – «person» and «Motherland» – based on the material of the album «... will be a pain ...» of the Donbass rock-bard. It is noted that the archetypes of the steppe and the Motherland acquire a new content, due to the residence of the author. And self-identification is inherent in dualism.

Keywords: archetypes, steppe, Motherland, man, paganism, Ukrainian poetry, bards, poetic motifs, poetic images.

About the author: Naden Anna Stanislavovna, a teacher of Russian language and literature at the Gorlovka Lyceum № 4 «Elite».

Грин Лазовский – донбасский рок-бард, поэт и композитор. Его творчество интересно сочетанием языческих мотивов с острым переживанием современности, лингвистической простотой текстов с глубоким философским осмыслинением бытия.

В статье мы рассмотрим соотношение двух основополагающих мотивов – «человек» и «Родина» – на материале альбома «...будет боль...»; проследим особенности в смысловом наполнении этих категорий, обусловленные местом проживания автора.

Песни, вошедшие в альбом «...будет боль...», были написаны ещё в 2004-2005 гг., но в силу обстоятельств запись произошла только в 2010 году. Но на этом история не закончилась. Автор остался недоволен исполнением, по его мнению: «...альбом был “мёртвым”. Мёртвым было исполнение – безэмоциональное, тусклое, неживое. Стало стыдно за то, что выпустил песни в люди в таком виде» [1]. Пришло решение – альбом перезаписать, но снова вмешались обстоятельства, началась гражданская война на Донбассе. Новая версия увидела свет только в 2015 г.

Центральная тема альбома – возрождение. Она реализуется в четырёх ведущих мотивах, назовём их условно: «мотив степи», «мотив поиска человека самого себя», «мотив язычества» и «мотив Родины».

«Мотив степи» окольцовывает альбом и проходит через все его композиции, постепенно разворачиваясь и приобретая новые смыслы.

Степь является архетипичным образом для носителей русской культуры. В. О. Ключевский отмечал, что место проживания русского народа – лесная и степная зоны – оказали значительное влияние на его историю [2]. Образ степи многомерен. Исторически она связана с набегами кочевников, битвами, пленом и другими горестями, поэтому в сознании народа степь – пространство, которое грозит бедой и даже гибелью. Однако, в силу определённых исторических факторов, образ степи в творчестве авторов Донбасса имеет иное прочтение.

Жители Донбасса – люди, собравшиеся со всех уголков Российской империи (а потом и СССР) и покорившие степь. Они возвели здесь заводы, шахты, разбили сады, вспахали поля, провели каналы и железные дороги. Глобальная индустриализация, разрыв с малой родиной (часто и с семьёй), оторванность от природы, тяжёлый, изматывающий труд – всё это вызвало в сознании человека противопоставление «город – степь».

Эта оппозиция чётко обозначена уже в первой песне альбома «Уходим в степь». Город – средоточие смерти и заразы, оковы для человеческой души. Даже идолы «выпрямив спины, своим каменным взором клеймят города» [6]. А степь – воля, свет и простор.

Здесь свет и просторы.
Здесь нет разговоров.
Не ставят оценок,
Не строят церквей.
Здесь вера твоя
Станет новым узором.
Здесь храм всех святых,
Где воля полей [6].

Звучит призыв: «Уди в степь!» [6], только здесь, вдали от мирской пустоты, можно обрести себя.

В текстах альбома постоянно мелькают кочевники, проносятся стрелы, маячат на горизонте каменные идолы. В заключительной «Песне про

степь» лирический герой достигает желаемого – уходит в степь. Более того, он вспоминает, что уже мчался здесь:

Я видел степь залитую закатом,
И ковыля бушующее море.
И вспоминал, что мчался здесь когда-то,
И верил, что к степи вернусь я вскоре.

Я видел степь распоротую ветром
И стаи стрел его, и табуны.
И наполнялось тело белым светом,
Горстями брал у неба синевы [6].

Подобно фениксу герой воскресает в степи, принимая боль как неотъемлемую часть жизни, завещая пеплу своего сердца в очередной раз остаться там.

А ты, Душа, стань, словно степь, бескрайнею.

И будет боль – мертвое, что не болит.
А если хочешь БЫТЬ – тогда терпи.
Пусть сердце ясным пламенем горит.
А коль сгорит,
То пепел пусть останется в степи [6].

Происходит реинкарнация, возвращение к истокам. Таким образом, степь не вражеская стихия, а родной простор, куда страстно стремится душа лирического героя.

С оппозицией «город – степь» тесно связан **«мотив поиска человеком самого себя»**. Его исток во второй песне альбома «Переживём». В яркой метафорической форме автор иллюстрирует причины отторжения города: «купиваемся в усмerte чужою любовью, потому что не в силах придумать свою», «мозг изъеден в трухе радиомолью» [6].

Кульминация наступает в песне «В это утро», где раскрывается тайна рождения крылатого существа. Автор показывает лицемерие и удушающую атмосферу города, которому противопоставлена свобода неба. Если в первой песне звучал призыв: «Уди в степь!», то теперь перед лирическим героям поставлена более глобальная задача: «Лети!»:

Сколько лет ты ходил
По дорогам земли?
Сколько дней и ночных
Искал смысл путей?
И терял лицо любви
В придорожной пыли?
А вчера дальним эхом услышал:
Лети!
Лети!

Этот день будет жить
В круговорти земной.
Он оставил свой след
На созвездьях и датах.
В этот день целый мир
Летел за тобой,
Только ты один вспомнил
Дорогу крылатых [6].

Но крылатость неестественна для человека, стоит засомневаться, и полёт оборван. И себя нужно искать вновь и вновь. В искусстве: «не писал бы песен, так наверно сдох бы» [6], звучит почти как у Ницше, если бы не было искусства, человек умер бы от правды. В чистосердчности и открытости даже в «чёрное время» [6]. А возможно, просто в утопических мечтах о Рае на Земле в очередное «троллейбусное утро» [6].

«Мотив язычества» разворачивается в последовательном движении от весны к зиме. «Птица-Весна» – очаровательная легенда о красавице невесте Весне и трёх братьях-женихах, в которых легко угадать весенние месяцы. Знакомые каждому с детства сказочные языческие мотивы умело воплощены в олицетворенных явлениях природы. Весна заплетает косу грозами, Март раскалывает палицей ледяную броню, Апрель свирелью отпускает на волю стрелы трав и стаи листвы, Май состраивает струны тополей, разливает вино веселья и мёд чистых слёз. Февраль предстаёт голодным волком. «Травы сном любовным полнятся» [6].

Тот же «запах чудес» чувствуется в «Августе». Август – время сбора урожая, и не только плодов земли. Гром сбивает молотом урожай звёзд, покрывается золотом светлая зелень Леля. Души также обложены оброком.

У Августа вкус засохшей малины,
Трава пожелтевшая. Спелое яблоко.
Пот градом и жажды неутолимая.
Бездонное небо и белый ком облака [6].

Пережив весну и лето, лирический герой входит в осень. Он отправляется в поле и разжигает «Костры». Справляет панихиду по лету и в то же время пытается преодолеть свои душевные страдания. В песне смешиваются языческие и христианские мотивы: костры заменяют свечи, осколки молитв проявляются на ржавых листах. Герой обращается к богу, пытается донести до него «пляску рыжих дней» [6], но бог уснул до весны. Возникает вопрос: о каком боге идёт речь? Умирающий (как вариант, уходящий куда-то, в нашем случае в сон, нередко отождествляемый со смертью, ибо душа покидает тело и может не вернуться) и воскресающий бог – широко распространенный архетип. Его воплощением является и Ярило, и Кострома, и Христос. С другой стороны, костер – атрибут именно языческого ритуала, связанного с оплакиванием умершего бога плодородия и надеждой на его воскрешение. В тоже время для лирического героя костёр заменяется

нил свечи. Это огонь очищения, освобождения от терзаний. Но очистившись, он попадает в объятия осени и увлекает её в пляску в «гиблом месте». Здесь языческие и христианские мотивы не просто смешиваются, а прорастают друг в друга, являют собой единство.

Красивая лирическая песня «Реквием» продолжает тему осени.

Осень всё расставит по своим местам.
Осень, тризну справив, бродит по лесам.
Перелётной птице прокричу: «Прости!»
Некому молиться – небеса пусты.

Август остается траурным кострам,
Листопад польётся по семи ветрам.
Вечные мечтания превратились в дым –
Дымом улетают к берегам иным [6].

Всё направлено на создание эффекта опустошения и щемящей грусти. Автор проявляет себя как тонкий чувственный художник: «расстелили тучи простыни дождей», «я дождинок нити в песни заплету» [6].

Зима приносит «в суме мороз да метелей плети» и «чёрный ветер» [6]. Но чёрный ветер не атрибут зимы, это дух города, его «густой и отправленный воздух» [6], квинтэссенция лицемерия («поцарапав палец, умираем от боли» [6]). Зима – это «мороза бирюза да на стекле графика метели» [6]. Зимой приходит сон о лете, о счастье, нужно только поверить в чудо.

«Мотив Родины». Разговор о Родине начинается в «степях Украины», но как у всех поэтов Донбасса выходит далеко за её границы.

Главная героиня «Песни о Родине» – Русь, воплощённая в образе своюенравной красавицы с кроваво-русой косой. Благодаря аллюзиям, песня по своему смысловому наполнению разрастается до эпической поэмы. Здесь и падение старых богов, и восшествие нового бога, и опричники, и окопы и воронки, и голод, и «люциферы в рясах» [6].

Язвами окопы и воронки,
Раны городов, рубцы дорог.
Боги старые стоят в сторонке.
И пытается воскреснуть новый бог.

И своих святых на кол и вилы.
И влюблённых сапогом по роже.

Рожью засыпала пир беспечный.
И ремни жевала с голодухи [6].

Отношение лирического героя к Руси – это отношение истинно русского человека, который готов пережить любые испытания, горячо любя свою Родину.

Нам любовь дана как испытание.
Как проверка, крепок ли хребет [6].

Так же верна известная каждому русскому человеку формула: «Русь нам за любовь терзаньем платит» [6]. И всё же:

Эту землю полюбить не шутка.
Разлюбить – спасение, но бред [6].

«Росы России» словно облегчение после предыдущей, до отчаянья напряжённой песни. «Плач мечей отступает в ночь», небо синее, над землей протянуты «солнца грани», небо больше не молчит, с него слетают голоса.

На крови вырастают цветы
Полевые, простые и вечные.
Пусть они заменят кресты,
Исцеляя тела изувеченные [6].

Образ России перекликается с образом Весны. Обратим внимание на проходящий через весь альбом лейтмотив росы, как мерила чистоты. В косы Весны вплетена роса, «дышишь золой, а выдыхаешь росу» [6], и в волосах России «роса / Застыла пронзительно чистая» [6]. Роднит их и буйный нрав и, конечно, способность возрождаться несмотря ни на что.

Дальше катится круг колеса,
Вышину рассекает всесильный.
Небеса, нагие леса,
А в глазах – росы России [6].

Подведем итог. Лирика человеческой души и лирика природы – истинная нива художника. На этом фоне раскрываются намеченные экзистенциальные проблемы, возникают яркие, неповторимые образы.

Архетипы степи и Родины приобретают новое наполнение, обусловленное местом проживания автора; изменениями в мировоззрении, связанными с существованием двух пространств – Родины-Украины и Родины-Руси-России.

Дуализм проявляется и в осознании себя. С одной стороны, как русского человека, который любит свою суровую Родину до гроба; с другой, как реинкарнацию кочевника, для которого истинным счастьем является уход в степь. Жизненный цикл от весны к зиме рассматривается через призму языческого мировосприятия. Родина в своём лучшем, созидающем проявлении соотносится с древним божеством – Весной.

Жизнь человека принадлежит Родине, неразрывно связана с её болью и страданиями. А путь его возрождения, как и путь возрождения России, – это путь к свободе, которая воплощается в степных просторах, синеве неба, простых полевых цветах, чистоте рос.

Литература

1. Боль Грина Лазовского [Электронный ресурс] // Страница литературного объединения «Стражи весны». – Режим доступа: <http://stvesna.blogspot.com/2015/09/blog-post.html> (дата обращения: 10.03.2019).
2. Ключевский В. О. Курс русской истории [Текст] / В. О. Ключевский. – М.: Альфа-книга, 2011. – 1197 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия [Текст]: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 1. – 672 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия [Текст]: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – 720 с.
5. Силантьев И. В. Поэтика мотива [Текст] / И. В. Силантьев. – М., 2004. – 296 с.
6. Страница проекта «Степняки» ВК [Электронный ресурс]: Видио, аудио, фото, электронный текст. – Режим доступа: <https://vk.com/greenlz> (дата обращения: 10.03.2019).

УДК 821.111(70)-192(Дилан Б.):785

ББК Щ318.5+Ш33(7Сое)63-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

А. В. ЛОГУТОВ

Москва

ПРАГМАТИКА ГОЛОСА В РОК-КОМПОЗИЦИИ: «A HARD RAIN'S A-GONNA FALL» БОБА ДИЛАНА

Аннотация. В статье проводится анализ композиции Боба Дилана «A Hard Rain's A-Gonna Fall» (1963) с точки зрения контент-анализа и прагматики голоса в записанной песне. Предлагается разделить «голосовой портрет» как совокупность телесно-артикуляционных свойств голоса и «вокальное оформление» как совокупность эффектов, использованных при записи голоса. Делаются выводы о связи этих двух явлений с семантикой песни и их прагматических функциях.

Ключевые слова: голос, песни, рок-поэзия, рок-музыка, рок-музыканты.

Сведения об авторе: Логутов Андрей Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры общей теории словесности МГУ имени М. В. Ломоносова.

Контакты: 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (к. 939), logutow@mail.ru.

A. V. LOGUTOV

Moscow

PRAGMATICS OF VOICE IN ROCK SONG: «A HARD RAIN'S A-GONNA FALL» BY BOB DYLAN

Abstract. The paper presents a study of Dylan's «A Hard Rain's A-Gonna Fall» (1963) along the lines of content analysis and voice pragmatics in recorded song. We suggest differentiating between a 'voice profile' as a set of corporeal and articulatory features of a voice, and a 'vocal design' encompassing studio processing techniques. We also attempt to generalize the connections between these two phenomena and the song's semantics, and specify their pragmatic functions.

Keywords: voice, songs, rock poetry, rock music, rock musicians.

About the author: Andrey Logutov, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Communication and Discourse Studies, Lomonosov Moscow State University.

Песенный текст, рассматриваемый как креолизованный¹, содержит в себе два тесно связанных и активно взаимодействующих друг с другом

компонента – собственно текстовый и музыкальный. Отметим, однако, что первый из них реализуется в песне как *устный текст* и потому требует иной аналитической оптики, чем привычная для филолога книжная словесность. Необходимость применения другого инструментария особенно остро ощущается на уровне прагматики: если семантика устного и печатного текста более или менее совпадают (с той оговоркой, что устным текстам свойственна большая чувствительность к контексту), то такие прагматические аспекты, как воздействие на слушателя, иллютивная сила (термин Дж. Сёрля), совокупный эстетический эффект в значительной степени определяются не содержательными, а перформативными свойствами текста. Особую роль здесь, конечно же, играет голос как своеобразный «центр субъектности» текста. Как замечает М. Долар, «помимо двух наиболее распространённых форм использования голоса – как средства передачи смысла и источника эстетического восхищения – существует ещё и третий уровень: голос-объект, который не исчезает как дым при передаче смысла и не застывает в виде объекта глубокого эстетического благоговения, но служит слепым пятном в обращении и помехой в эстетическом суждении» [2, с. 54]. Голос выступает в роли неустранимого следа субъектности, не достигающей, однако, полноты присутствия. Это особенно заметно в случае *записанной песни* (recorded song), воспринимаемой нами опосредованно, при помощи медийных технологий.

При анализе вокального компонента записанной песни (recorded song) мы предлагаем отделить друг от друга два ряда явлений: *голосовой портрет* как совокупность черт, присущих самому голосу и его реализации в конкретной песни, и *вокальное оформление*, в большей степени зависящее от техники звукозаписи, обработки и сведения. Цель настоящей статьи – продемонстрировать то, как голосовой портрет и вокальное оформление взаимодействуют с семантическим измерением песни и прагматические эффекты, возникающие в результате такого взаимодействия.

История создания и текстовый компонент композиции. Песня «A Hard Rain's A-Gonna Fall» была написана Бобом Диланом в 1962 году на мотив народной англо-шотландской баллады «Lord Randall» (Roud 10, Child 12). Кроме мелодии Дилан заимствует из баллады вопросно-ответную композицию: «Lord Randall» представляет из себя «драматический диалог» между лордом Рэндэллом и его матерью, в ходе которого мы постепенно узнаём о том, что он был отравлен любовницей. Как таковой, нарратор в балладе отсутствует: исполнитель попеременно озвучивает реплики лорда и матери. Структура песни укладывается в характерную для баллад формулу AAA, в каждой строфе – по четыре строки с рифмовкой aabb, причем последние две строки образуют рефрен с вариациями. Наиболее распространенная версия текста выглядит следующим образом:

¹ Впервые термин введен Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым в 1990 г.: «Тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык))» [3, с. 180-181].

«Oh where ha'e ye been, Lord Randall, my son?
And where ha'e ye been, my handsome young man?»
«I ha'e been to the wild wood: mother, make my bed soon,
For I'm wearied wi' hunting, and fain wald lie down».

«An wha met ye there, Lord Randall, my son?
An wha met you there, my handsome young man?»
«I dined wi my true-love; mother, make my bed soon,
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon».

«And what did she give you, Lord Randall, my son?
And what did she give you, my handsome young man?»
«Eels fried in broo; mother, make my bed soon,
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon».

«And wha gat your leavins, Lord Randall, my son?
And wha gat your leavins, my handsome young man?»
«My hawks and my hounds; mother, make my bed soon,
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon».

«What become a yer bloodhounds, Lord Randall, my son?
What become a yer bloodhounds, my handsome young man?»
«They swelled and they died; mother, make my bed soon,
For I'm weary wi huntin, and fain wad lie doon».

«O I fear ye are poisoned, Lord Randall, my son!
I fear ye are poisoned, my handsome young man!»
«O yes, I am poisoned; mother, make my bed soon,
For I'm sick at m' heart, and I fain wad lie doon».¹

Характерной особенностью балладной структуры является отсутствие естественных ограничений как на объем строфы, так и на количество «куплетов» (А). В этом смысле AAA можно назвать открытой структурой. Это, с одной стороны, делает её удобной для реализации повествовательных текстов², а с другой, открывает возможности для экспериментов со строфами разной длины и разной рифмовкой. Именно так и поступает Боб Дилан, расширяя – по сравнению с народным «оригиналом» (или, лучше сказать, «ориентиром») – объём композиции:

Oh, where have you been, my blue-eyed son?
And where have you been, my darling young one?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains,

¹ Приводится первый из 22 вариантов текста в издании [6].

² Изначально название «баллада» (от романских глаголов типа итальянского «ballare» – «танцевать») применялось к особому жанру вокальной музыки, сопровождавшей танец. Позднее оно получило другие значения в музыкальной теории и литературе. В ПМ «балладами» принято называть либо «медленные» песни лирического содержания с преимущественно акустическим аккомпанементом, либо композиции с нарративной структурой. См. [10, с. 268].

I've walked and I've crawled on six crooked highways,
I've stepped in the middle of seven sad forests,
I've been out in front of a dozen dead oceans,
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard.
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard,
It's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what did you see, my blue-eyed son?
And what did you see, my darling young one?
I saw a newborn baby with wild wolves all around it,
I saw a highway of diamonds with nobody on it,
I saw a black branch with blood that kept drippin',
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',
I saw a white ladder all covered with water,
I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,
I saw guns and sharp swords in the hands of young children.

And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard
It's a hard rain's a-gonna fall.

And what did you hear, my blue-eyed son?
And what did you hear, my darling young one?
I heard the sound of a thunder that roared out a warnin',
Heard the roar of a wave that could drown the whole world,
I heard one hundred drummers whose hands were a-blazin',
I heard ten thousand whisperin' and nobody listenin',
I heard one person starve, I heard many people laughin',
Heard the song of a poet who died in the gutter,
I heard the sound of a clown who cried in the alley.

And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard.
It's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what did you meet, my blue-eyed son?
And who did you meet, my darling young one?
I met a young child beside a dead pony,
I met a white man who walked a black dog,
I met a young woman whose body was burning,
I met a young girl, she gave me a rainbow,
I met one man who was wounded in love,
I met another man who was wounded in hatred.

And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard
It's a hard rain's a-gonna fall.

And what'll you do now, my blue-eyed son?
And what'll you do now, my darling young one?
I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin',
I'll walk to the depths of the deepest dark forest,
Where the people are many and their hands are all empty,

Where the pellets of poison are flooding their waters,
Where the home in the valley meets the damp dirty prison
And the executioner's face is always well hidden
Where hunger is ugly, where the souls are forgotten,
Where black is the color, where none is the number,
And I'll tell it and speak it and think it and breathe it,
And reflect it from the mountain so all souls can see it,
Then I'll stand on the ocean until I start sinkin',
But I'll know my song well before I start singin'.

And it's a hard, it's a hard, it's a hard, and it's a hard
It's a hard rain's a-gonna fall¹.

Дилан сохраняет вопросо-ответную форму: первые две строки каждой строфы образуют рефрен, в которых дважды воспроизводится один и тот же вопрос. Но если в «Lord Randall» вопросы и ответы сбалансиированы по объёму и вполне соответствуют друг другу по содержанию, то в песне Дилана вопросы кажутся не более чем предлогом для лирического героя рассказать о своих странствиях. К концу песни ответная часть становится длиннее: от 5 строк до 12. Дестабилизируется и внутренняя структура строф. В шотландской балладе хоть сколько-нибудь вариативны только первая и третья строки; во второй строке повторяется вопрос из первой, а четвёртая сводится к неизменному рефрену «For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon». Но даже в вариативных строках половина уходит на формульные повторы. Выделив все повторяющиеся элементы, мы получим следующую схему:

«What become a yer bloodhounds, **Lord Randall, my son?**
What become a yer bloodhounds [обязательная реприза вопроса], **my handsome young man?**»
«They swelled and they died; **mother, make my bed soon,**
For I'm weary wi huntin, and fain wad lie doon».

Подобная повторяемость переносит акцент с описываемых в песне событий на внутренние переживания лорда Рэндэлла, усиливает эмоциональность баллады. Статичность описываемой сцены делает его положение в глазах слушателя совершенно безнадёжным, а уверенность в том, что ответ на следующий вопрос лишь усугубит это впечатление – почти абсолютной. Закрытость текста создаёт эффект безвыходности. То же касается и рифмовки: вся баллада построена на всего лишь двух точных (и чрезвычайно близких друг к другу) рифмах: **son – man** (в шотландском произношении – *mon*) и **soon – doon** (шотландский вариант слова *down*).

В композиции Дилана, напротив, буквальных повторов совсем немногого. В начале каждой строфы воспроизводится вопросная формула с соответствующими вариациями: «Where have you been...», «What did you

¹ Текст приводится по [4, с. 43–52] с небольшой коррекцией.

see...», «What did you hear...» и т.д. Что касается нового рефрена («And it's a hard...»), то он вынесен за пределы куплетной строфы, что во многих смыслах сближает его с припевом¹.

Нет у Дилана и точных рифм – их место занимают либо вольные ассоциансы вроде **fallin' – forest, breathe it – see it, blazin' – listening'**, либо эквиритмические, но лишённые очевидных созвучий пары типа **mountain – highways**. Звуковое единство строф обеспечивается более сложными, требующими точной настройки механизмами: ассоциансами внутри строк (**poison – waters**), аллитерациями (к примеру, ряд аллитераций на губные: «I saw a newborn baby with wild wolves all around it; Where the pellets of poison are flooding their waters») и, наконец, анафорами («I saw...»; «I heard...»; «I met...»). Благодаря этому комплексу приёмов текст Дилана выглядит, а главное – звучит более динамично и разнообразно, подчёркивая экспрессивное и смысловое богатство «ответов» по сравнению с открывающими строфы вопросами.

Автор продуктивно работает с семантическими и структурными параллелизмами. Так, в тексте мы находим как явные переклички между соседними фрагментами: «I met one man who was wounded in love, / I met another man who was wounded in hatred», «Where black is the color, where none is the number», так и нарочитые, бросающиеся в глаза нарушения этого принципа: «I met a young woman whose body was burning, / I met a young girl, she gave me a rainbow», «I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken, / I saw guns and sharp swords in the hands of young children». Говоря на языке киномонтажа, иногда мы имеем дело с плавным движением камеры, а иногда – с резкими и непредсказуемыми скачками-склейками. Сам Дилан, рассказывая в интервью радиостанции WFMT 03 мая 1963 г. о том, как была создана «A Hard Rain's...», сказал, что «[к]аждая строчка [этой композиции] – это начало целой песни» («Every line of it is actually the start of a whole song»¹). Это объясняет как предельную суггестивность и намеренную недораскрытость образов, так и хаотичность, нестройность композиции. Даже таких развёрнутых, явно перевешивающих вопросы, ответов недостаточно: за каждым из них стоит возможность и необходимость ещё многих песен, из предчувствия которых поэт черпает свои силы («I'll know my song well before I start singin'»). Как замечает Кристофер Рикс, «a quest <...> spells the opening of a question» [9, с. 330]. «Ответные» части куплетов представляют собой не столько ответы, сколько протоколы «исканий» (quest) лирического героя.

В наши задачи не входит подробное комментирование образов, возникающих в композиции. Однако для дальнейших рассуждений об осо-

¹ Большинство теоретиков упоминают следующие отличия припева от рефрена: а) припев образует отдельную строфу; б) он гармонически отличен от куплетов; в) в припеве фигурирует название песни. В данном случае полностью выполнено условие в), а условия а) и б) – лишь частично. Равномерное чередование «куплетной» и «припевной» частей в анализируемой песне также нехарактерно для классической куплетно-припевной формы. Далее эту часть песни Дилана мы будем называть «основным рефреном».

бенностях ее исполнения нам важно уловить и зафиксировать её общий настрой и тот совокупный эффект, который она производит на слушателя. Как мы пытались показать выше, на структурном и содержательном уровнях песне Дилана свойственна некоторая иррегулярность, создающая атмосферу неуверенности и тревоги. Подавляющее большинство образов в песне несёт в себе какой-то изъян, отпечаток неведомой катастрофы или недоброго предчувствия. Они сюрреалистичны, подчёркнуто выключены из мира повседневности, исполнены неведомого и пугающего смысла.

Особую роль играет мотив воды, то и дело возникающий в тексте. В поэтике Дилана он связан, с одной стороны, с темой глобального бедствия, роковой неизбежности перемен и обновления мира (см. композиции «The Times They Are A-Changin'», 1963; «Crash on the Levee», 1975; «Tempest», 2012), а с другой – с образами природы, идеями постоянства и успокоения (например, в композиции «Watching The River Flow», 1971). В этой своей ипостаси вода способна «разбавлять» чересчур интенсивные чувства и переживания, снимать противоречие между обострённой поэтической чувствительностью (*sensibility*) и повседневностью: «You don't want a love that's pure / You wanna drown love / You want a watered-down love» («Watered-Down Love», 1981).

Как следствие, смысл рефrena «And it's a hard...», на наш взгляд, амбивалентен: собирающийся дождь – это и кульминация катастрофы, и её разрешение, возвращение к естественному состоянию мира. Дождь потушит огонь («whose body was burning»), смоет кровь («blood that kept drip-pin'»), оживит океаны («dozen dead oceans») и разбавит яд («pellets of poison are flooding their waters»).

Эта амбивалентность выражена в том числе и грамматически. Несмотря на то, что в первых четырёх строфах и вопросная, и ответная части относятся к плану прошедшего (глаголы стоят в *Present Perfect* и *Past Simple*), обилие причастий настоящего времени (*drippin'*, *a-bleedin'*, *a-blazin'*, *whisperin'*, *listenin'*, *laughin'*, *burning*) придает событиям оттенок непосредственности и актуальности. В последней строфе фигурирует и настоящее, и будущее время: в настоящем описывается происходящее в мире, а в будущем – действия лирического героя. Форма ближайшего будущего времени 's *a-gonna fall*, употреблённая в основном рефрене, помещает собирающийся ливень в узкое пространство между настоящим и будущим, проводя пунктирные (как дождевые струи) линии между уходящим миром страдания и хаоса и грядущим миром, камертоном при сотворении которого послужит поэтическое слово).

Голосовой портрет и вокальное оформление. Оригинальная запись песни «A Hard Rain's A-Gonna Fall» в исполнении Боба Дилана была сделана в декабре 1962 года и увидела свет 27 мая 1963 г.¹. В полном соответствии с эстетическими канонами фолк-рока (до «электрического периода» Дилана оставалось ещё два года) запись максимально приближена к живому исполнению.

¹ Вживую она была впервые исполнена 22 сентября 1962 года на вокальном вечере (hootenanny), организованном Питом Сигером в Карнеги-холле [См. 7, с. 102].

нению: в качестве аккомпанемента использована акустическая гитара, а голос записан с минимальными обработками. Насколько можно судить по звучанию, вокальный трек был подвергнут небольшой компрессии (для выравнивания динамической разницы между куплетами и основным рефреном), после чего было добавлено чуть-чуть объёма при помощи реверберации. Трек записан без эффектов, связанных с перемещением голоса в аудиальном пространстве (soundbox¹). Чтобы подчеркнуть центральную роль текста в композиции, голос выведен в миксе на передний план. Подобную подачу вокала можно считать «нормальной» для целого ряда жанров популярной музыки, в которых важен эффект искренности, подлинности сообщения. Именно такой подачи требовала роль «рупора поколения» (the spokesman of the generation), которую Дилан взял на себя в середине 60-х.

Голосовой портрет. Голос Дилана-исполнителя² озвучивает сразу два «внутритекстовых голоса»: задающий вопросы и дающий ответы. В отличие, например, от «Blowin' in the Wind», обращение «my blue-eyed son» не позволяет нам услышать в вопросно-ответной форме диалог лирического героя с самим собой. Вопрошающий голос принадлежит человеку старшего поколения, а голос-отвечающий – «голубоглазому сыну», то есть, скорее всего, – молодому человеку. При этом, как мы отмечали выше, ответная часть доминирует над вопросной: молодой человек находится в привилегированном положении. При озвучивании этих двух «персонажей» «Дилан» не переключается между разными вокальными регистрами³. Это, с одной стороны, повышает аутентичность исполнения (исполнитель не адаптируется к конкретному лирическому «я», остаётся «самим собой»), а с другой – вынуждает нас идентифицировать голос «Дилана» именно с образом «голубоглазого сына» (в силу его доминирования в тексте). Гендерная и возрастная характеристика голоса поддерживает эту гипотезу: на записи звучит голос молодого человека без выраженной «взрослой» хрипоты, в теноровом диапазоне, ассоциирующемся с небольшим возрастом и некрупным телосложением.

То же впечатление остается и от манеры исполнения. Важной характеристикой голоса является его расположение на шкале «шёпот – речь – пение – крик». Различия между этими четырьмя динамическими режимами определяется, прежде всего, громкостью и фонацией. При шёпоте голосовые связки не колеблются (фонация отсутствует), при пении фонация подчинена мелодии и контролируется исполнителем, при крике фонация, как правило, нестабильна и немелодична. При этом необходимо учитывать, что на нашей шкале могут образовываться «серые зоны» – например, не всегда возможно провести черту между «нечистым» форсированным пением и криком, между тихим речевым голосом с «придыханием» и шёпотом.

¹ Термин впервые введен Алланом Муром (Alan Moore).

² Здесь и далее для обозначения голоса Дилана-исполнителя, звучавшего в конкретной композиции и соотносимого со сценическим амплуа в противоположность биографическому Бобу Дилану (Роберту Циммерману), мы будем использовать кавычки: «Дилан».

³ Противоположный пример перформативной игры с гендерными и возрастными характеристиками голоса см. [5].

В случае с «A Hard Rain's A-Gonna Fall» мы имеем дело с характерной для фолк-рока комбинацией речевого голоса и пения, чётко отделить которые друг от друга вряд ли возможно. Ближе всего к речевому голосу «Дилан» приближается в куплетах – особенно в начале фраз. Напротив, концовки и основной рефрен пропеваются – но не хорошо поставленным «жиরным» голосом в стиле академического *bel canto*, а неустойчивым, ключим тембром, похожим на непослушный ломающийся голос подростка. В рефрене «Дилан» откровенно форсирует звук (эффект отчасти сглаживается компрессией), что создаёт ту же самую атмосферу напряженной императивности и предельной актуальности происходящего, о которой мы говорили в связи с текстом композиции. В рамках оппозиции между «фенопесней» и «генопесней», преложенной Р. Бартом [см.: 1], голос «Дилана», несомненно, ближе к «генопению», так как в нём звучит «трение между телом и языком», слышна работа тела исполнителя. Это касается и характерного напевного акцента Дилана (country Midwestern accent), и экстралингвистических звуков, слышных на записи.

Вокальное оформление. Под вокальным оформлением мы условились понимать те черты записанного голоса, которые определяются не столько физическими (органическими) свойствами последнего, сколько использованными при звукозаписи техниками обработки сигнала. Возможности манипуляций такого рода очень широки [см., например: 8], но в основной массе могут быть сведены к четырём типам: а) изменению свойств самого голоса (темпер, динамический диапазон, высотность и проч.); б) удалению части сигнала (дыхания, артикуляционных артефактов, части гармоник и проч.); в) добавлению сигнала (дабл-трекинг, дилей, эхо, бэк-вокал и проч.); г) определению места голоса в миксе при сведении. При этом значимо не только наличие, но и отсутствие обработки того или иного типа.

Как мы указывали выше, трек «A Hard Rain's A-Gonna Fall» выдержан в соответствии с «фолковыми канонами»: вокальная дорожка обработана минимально. В числе прочего, оставлено дыхание и артикуляционные артефакты (например, шум выдыхаемого воздуха на [f]), что усиливает впечатление непосредственности, безыскусности исполнения. Дыхание является одним из важнейших экстралингвистических звучаний, связанных с восприятием работы человеческого тела. Особенно выражено это в рефрене с эмфазой на придыхательном [h] в «hard». В целом для композиции характерно ровное течение голоса, на фоне которого повторы фразы «it's a hard» звучат как своеобразный сбой, попытка перескочить через неожиданно возникшее перед ним препятствие, преодолеть трудное («hard») место.

С изменением течения голоса связана и возрастающая к концу композиции напряжённость, вызванная не в последнюю очередь увеличенной длительностью последней строфы (12 строк вместо 5–7 в предыдущих куплетах). Хотя у «Дилана» есть достаточно времени (один такт), чтобы перевести дыхание между строками, нельзя не заметить, что его пение становится более стеснённым и он более последовательно сокращает последние слоги, чтобы оставить больше места для вдоха. Возможно, неслу-

чайно в ряду будущих действий поэта наряду с «tell it and speak it and think it» фигурирует «breathe it».

Ещё один значимый элемент в вокальном оформлении композиции – это эффект компрессии в основном рефрене, то есть сужение динамического диапазона голоса¹. В отличие от эффектов, описанных выше, компрессия, наоборот, делает течение голоса более плавным, смягчает императивность основного рефrena и в каком-то смысле стушёвывает прореческий порыв, захвативший лирического героя.

Прагматические эффекты, связанные с голосом. В логике анализа песенного текста как креолизованного нам представляется необходимым преимущественно сосредотачивать исследовательское усилие на тех эффектах, которые так или иначе воспроизводятся на всех уровнях текста. Голосовой портрет и вокальное оформление композиции важны в той мере, в какой они взаимодействуют со смыслами, возникающими в тексте; верно и обратное: текстовый компонент должен исследоваться не только семантически, но и прагматически – с учетом звуковой выразительности и мейдийных техник, примененных при записи композиции.

В проанализированной нами композиции голос, с одной стороны, выступает как один из механизмов формирования исполнительской идентичности Боба Дилана: и голосовой портрет, и вокальное оформление характерно для фолк-рока времен «Folk music revival». Гендерно-возрастная характеристика голоса сближает Дилана с его аудиторией, позволяет ему выступать в роли «рупора эпохи». С другой стороны, голос перформативно усиливает атмосферу композиции, в которой сочетаются тревожные и спокойно-интроспективные тона. По своей амбивалентности голос оказывается подобен мотиву воды в лирике Дилана.

Среди задач для дальнейшего исследования первостепенной нам представляется сопоставительный анализ различных версий («каверов») этой и других композиций Боба Дилана, который помог бы более тонко выявить прагматические эффекты, связанные с голосом.

Литература

1. *Барт Р.* Зерно голоса [Текст] / Р. Барт // Новое литературное обозрение. – 2017. – Том 6. – № 148. – С. 77-84.
2. *Долар М.* Голос и ничего больше [Текст] / М. Долар. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. – 384 с.
3. *Сорокин Ю. А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990.
4. *Dylan B.* A Hard Rain's A-Gonna Fall [Электронный ресурс] / B. Dylan / The Official Bob Dylan Site. – Режим доступа:

¹ Мы не нашли свидетельств, которые помогли бы нам точно установить, идёт ли речь о намеренном использовании компрессора или только об эффекте сужения динамического диапазона, вызванного, например, характеристиками микрофона.

<https://www.bobdylan.com/songs/hard-rains-gonna-fall> (дата обращения: 22.01.2019).

5. *Bradby B. Pity Peggy Sue* [Текст] / B. Bradby, B. Torode // Popular Music. – 1984. – Vol. 4. – P. 183-205.

6. *Child F. J. The English and Scottish Popular Ballads. Vol. 1 of 5: The Child Ballads.* [Текст] / F. J. Child. – L.: Forgotten Books, 2007. – 510 p. – C. 43-52.

7. *Heylin C. Bob Dylan: Behind the Shades Revisited* [Текст] / C. Heylin. – N.Y.: HarperEntertainment, 2003. – 800 p.

8. *Katz M. Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* [Текст] / M. Katz. – Berkley: University of California Press, 2010. – 336 p.

9. *Ricks Ch. Dylan's Visions of Sin* [Текст] / Ch. Ricks. – N.Y.: Harper Perennial, 2005. – 528 p.

10. *The Poetics of American Song Lyrics* [Текст] / ed. by Charlotte Pence. –Jackson: University Press of Mississippi, 2012. – 288 p.

УДК 785
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Е. Н. ЛЫСЕНКО

Москва

**РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА
В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «EINSTUERZENDE NEUBAUTEN»**

Аннотация. В статье рассматривается использование двух концептов Вальтера Беньямина – деструктивный характер и ангел истории – в творчестве немецкой группы «Einstuerzende Neubauten». Делается вывод о том, что идеи В. Беньямина определяют цель творчества музыкантов, выражают их отношение к национальному прошлому и истории. Интерес к работам Беньямина связан с его политическими взглядами и соответствием идей особенностям жизни в Западном Берлине в заключительный период Холодной Войны.

Ключевые слова: деструктивный характер, ангелы, немецкий рок, рок-поэзия, рок-группы, рок-музыка.

Сведения об авторе: Лысенко Елизавета Николаевна, студентка 1-го курса магистратуры НИУ ВШЭ, ОП «Культурная и интеллектуальная история».

Контакты: 109125, г. Москва, 1-ый Саратовский проезд, д. 5/2, к. 416, lizaveta.lysenka@gmail.com

L. N. LYSENKA

Moscow

**RECEPTION OF WALTER BENJAMIN'S IDEAS
IN THE WORKS OF «EINSTUERZENDE NEUBAUTEN»**

Abstract. The article considers the use of two concepts by Walter Benjamin – a destructive character and the angel of history – in the works of the German group «Einstuerzende Neubauten». It is concluded that the ideas of W. Benjamin define the purpose of musicians' creativity, express their attitude to the national past and history. The interest in Benjamin's work is connected with his political views and the correspondence of ideas to the circumstances of life in West Berlin in the final period of the Cold War.

Keywords: destructive character, angels, german rock, rock poetry, rock bands, rock music.

About the author: Lysenka Lizaveta Nikolaevna, 1st year Student of Masters Program «Cultural and Intellectual History», Higher School of Economics

Вальтер Беньямин – немецкий философ и критик XX века, которого называют одним из самых значимых интеллектуалов прошлого столетия [9, с. 280]. Сейчас Беньямин активно переводится на русский язык, в Гер-

мании переиздаётся его собрание сочинений. Идеи Вальтера Беньямина легли в основу современной урбанистики, визуальных исследований, его визионерские концепты используются в исследованиях повседневности, искусствоведении, теориях массовой коммуникации.

Исследование рецепции идей Вальтера Беньямина в творчестве рок-групп 1980-х годов позволяет разносторонне представить истоки поэтики этих музыкантов, а также сделать выводы о роли идей Беньямина в массовой культуре.

Исследовательский вопрос, который ставится в данной работе, следующий: как Вальтер Беньямин повлиял на творчество музыкантов в Западном Берлине в 1980-х годах? Чтобы ответить на него, в статье рассматривается два концепта Вальтера Беньямина и их использование в раннем и позднем периодах творчества группы «Einstürzende Neubauten».

Почему именно эта группа? Из всех многочисленных музыкантов Западного Берлина, они ярче всех представляют особенности музыкального творчества этого места и периода. «Einstürzende Neubauten» (в переводе с немецкого «Разрушающиеся новостройки»)¹ – группа, появившаяся в Западном Берлине в 1980 году. Отличительной особенностью их творчества является использование строительных инструментов и самодельных конструкций из металла для извлечения звуков. Творческий метод «Einstürzende Neubauten» состоит в «дезэстетизации» звука, использовании шума и крика как выразительных средств, также они обращаются к методам дадаистов и «театру жестокости» Антонена Арто [8]. Лирика группы – это сложные, метафорически нагруженные тексты преимущественно на немецком языке. С ходом времени творчество группы сильно изменилось: от спонтанных, неструктурированных шумов первого альбома и текстов, которые появлялись непосредственно в процессе первого исполнения (1980–1983 год) до сложных мелодий, исполненных с использованием как традиционных, так и самодельных инструментов в 2000-х годах.

Бликса Баргельд, основатель группы и автор всех её текстов, во многих интервью цитирует Вальтера Беньямина, в особенности его эссе «Деструктивный характер» [2, с. 158]. Это эссе входит в серию очерков «Мыслительные образы», изданную в 1931 году. Так как оно не было переведено на русский язык, необходимо привести в кратком виде те 13 небольших тезисов, которое оно содержит:

1. Встреча с деструктивным характером вызывает шок.
2. «Деструктивный характер знает лишь один лозунг: освободить место, лишь одно занятие: расчистку. Его потребность в свежем воздухе и свободном пространстве сильнее, чем любая ненависть».
3. «Деструктивный характер молод и бодр. Разрушение омолаживает, потому что оно устраняет даже следы нашего возраста. Оно подбадривает, поскольку каждое освобождение пути означает для разрушающего всеохватывающую редукцию его собственного состояния, извлечение его кор-

¹ Далее в работе будет также использоваться аббревиатура EN.

ния. <...> Это подход, который создаёт для деструктивного характера зрелище глубочайшей гармонии».

4. «Деструктивный характер всегда свеж за работой, ведь темп ему создаёт сама природа».

5. «У него мало потребностей, и меньшая из них – увидеть, что придет на место разрушенного».

6. «Деструктивный характер делает свою работу, он избегает только творческого. И как творец ищет одиночества, так должен разрушающий постоянно окружать себя людьми, свидетелями его действий».

7. «[Деструктивный характер] со всех сторон треплет молва. Защищать его от этого бессмысленно».

8. «Деструктивный характер не заинтересован в том, чтобы его поняли. <...> Деструктивный характер может быть неправильно понят, он не потворствует сплетням».

9. «Деструктивный характер – враг человека в футляре».

10. «Одни передают вещи, делая их неприкосновенными и сохраняя, другие – ситуации, делая их сподручными и ликвидными. Последних называют деструктивными».

11. «Деструктивный характер обладает сознанием исторического человека, базовое чувство которого – это непреодолимое недоверие к ходу событий и готовность, с которой он постоянно отмечает, что всё может пойти не так».

12. «Там, где другие натыкаются на стены или горы, даже там он видит путь. Но так как он везде видит путь, он может убрать всё с пути. Не всегда с грубой силой, порою с изысканной. <...> Существующее он оставляет в руинах, не ради руин, но ради путей, что через них проходят».

13. «Деструктивный характер живёт не тем, что жизнь стоит того, чтобы жить, а тем, что самоубийство не стоит того» [6].

Основная мысль этого текста, по мнению исследователей, заключается в поиске нового «не-человека», разрушения понятия «нормальности» и «личности» в целом. Деструктивный характер противостоит, конечно, не только «человеку в футляре», но и ницшеанскому Сверхчеловеку [7, с. 182-183; 11, с. 50]. Беньямин, посвятивший много текстов исследованию архитектуры, также рассматривает в этом эссе роль разрушения – процесса, относящегося к возведению зданий так же, как память относится к забвению. Для него разрушение – это один из способов творчества, поскольку разрушение позволяет найти прежде нераскрытое и действительно новое. Разрушение также связано с восстанием, сопротивлением власти, поскольку, как отмечает философ Э. Бенджамин, «восстание случается для осуществления возможности другой жизни, той, которую Беньямин ранее называет “настоящей жизнью”», то есть разрушение – это и есть поиск таких возможностей [5, с. 7].

Таким образом, творческая стратегия, которую предлагает Беньямин в эссе «Деструктивный характер» – это разрушение ради созидания, но не

искусство ради искусства (оно же созидание ради созидания). Каким образом эту стратегию принимают для себя EN?

Если посмотреть на обложки ранних альбомов EN, на них нет лиц, только изображения человечка, которого Бликса Баргельд нашёл, читая книги по мифологии. Согласно словам из его интервью, он не собирался придавать ему никакого значения, ожидая, что оно само появится позже [8]. Точка внутри головы человечка – это символ Солнца, может также трактоваться как глаз. Но главное – это то, что у этого человечка нет конкретного образа и воплощения, он примитивен и упрощён, редуцирован до простых линий, что соответствует идее Деструктивного характера.

Во-вторых, в ранних альбомах группы значительное число песен посвящено разрушению, упадку, распаду. Но если проанализировать эти тексты, становится видно, что это разрушение, во-первых, исходит от самих музыкантов (разрушители – это всегда лирическое «мы»), во-вторых, они не выражают сожаления об этом. В основном песни выражают позитивный настрой, «празднуют» упадок и разрушение. Для примера можно рассмотреть трек «Kollaps» с одноимённого альбома, вышедшего в 1980 году и ставшего первым официальным альбомом группы.

Лирические герои песни – некие «мы» – разрушают города и сравнивают их с землёй во время ночных блужданий. Это, конечно, образ из жизни молодёжи в Западном Берлине, знаменитого своими возможностями для ночных блужданий. Но в то же время это текст о предчувствии Апокалипсиса:

Kollaps / bis zum Kollaps
nicht viel Zeit

Коллапс, до коллапса
не так много времени [4]

Другой важный образ лирики трека – Золотая орда («мы новая Золотая Орда, в этот раз без Чингисхана»). Из объединения лирических героев в Орду следует отсутствие конкретной личности или образа человека в тексте. На этот раз у Золотой Орды нет лица, вождя в лице Чингисхана, это просто разрушительная сила, уничтожающая города. Она слепа и не направлена. Важные строки: «всё, с чем я могу воевать, уже у меня внутри» – это разрушение направлено не только на города, но и на самих себя.

В композиции можно услышать тяжёлые удары по металлу, шум пилы и звук работающего двигателя машины. Вокалист агрессивно выкрикивает текст, утверждая разрушение и даже угрожая им, а не сожалея о близящемся конце.



Деструкция, которую ЕН выбирают как стратегию, проявляется и в том, что строительные инструменты – это оружие против города. Как пример можно привести фото из буклета к «*Kollaps*», где инструменты разложены как военные трофеи (см. рисунок). Среди строительных инструментов на фото нет тех, которые предназначены для возведения построек, только те, что используются для демонтажа. Определённые коннотации, связанные с нацистским прошлым, создаются благодаря

тому, что фото сделано напротив Олимпийского стадиона, возведённого А. Шпеером для Олимпийских игр 1936 года и ставшего нацистским идеологическим символом. Таким образом, можно предположить, что строительные – скорее даже разрушительные – инструменты здесь призваны очистить здание от «ауры» прошлого. Если внимательно посмотреть на фотографию, то видно, что идеальная симметрия и гармония, которую подразумевает архитектурное сооружение Шпеера, намеренно нарушаются с помощью ракурса съёмки. Музыканты стоят не идеально по центру, одна башня отличается от другой, с левой стороны размещены более светлые листы жести, с правой инструменты темнее. Едва заметное смещение – это первый шаг к коллапсу и разрушению, которое здесь, как и в работе Беньямина, представлено как способ сопротивления власти и архитектуре как воплощению власти. Подтверждением значимости этой мысли для творческого метода «Новостроек» может быть то, что одна из компиляций их треков называется «*Strategien Gegen Architektur*» – «Стратегии против архитектуры». Другим примером последовательной приверженности стратегии разрушения в беньяминовском понимании служат их выступления на Цепеллинсфельд в Нюрнберге – это место массовых съездов НСДАП в 1930-х годах – и во Дворце Республики в Берлине перед его сносом. В интервью музыканты объясняли, что это своего рода «анархический экзорцизм» с целью придать новое значение местам, обременённым историей [цит. по 10, с. 215]. Важно то, что, пока они действуют как «деструктивные характеры», подобное очищение от исторических значений не становится оправданием нацистского режима или желанием закрыть эту страницу истории. Напротив, это сопротивление власти – пусть и запоздалое – и поиск новых способов жить с довлеющей над Германией виной.

С помощью эссе В. Беньямина музыканты объясняют цель своего творчества и то, почему они ведут себя подобным образом. Идея «деструктивного характера» позволяет им объяснить то, что разрушение происхо-

дит не с целью забыть, но с целью открыть возможности для будущего, даже если это требует саморазрушения. Это важно в контексте культуры памяти 80-х годов, когда вопрос о признании или отрицании коллективной вины немцев ещё не был решён. EN выполняют запрос на разрушение прошлого, сведение собственного состояния к нулю, ради нового настоящего и будущего. Деструкция однозначно позитивна и необходима для творчества. Так в песне «*Yü-Gung (Fütter Mein Ego)*» есть строка «*Yü-Gung kann Berge versetzen*» – «Ю-Гунг может передвинуть горы». Это цитата из древнекитайской легенды, которая выражает творческую программу EN весьма в духе деструктивного характера, который может даже среди гор увидеть и создать путь. Обращение именно к Беньямину тоже не случайно – философ стал жертвой нацистского режима, кроме того, не был причастен к академическим кругам своего времени, был скорее «аутсайдером». Этот факт с точки зрения сквоттеров-анархистов, каковыми были «Neubauten» и их аудитория, делает его свободным от вины немецкой нации [9].

В то же время стоит отметить, что в интервью, песнях и других работах группы цитируются в основном три тезиса Беньямина: 2, 3 и 12. Это основные идеи, которые «Новостройки» заимствуют из этого эссе, остальные упоминаются мало и, несмотря на то, что они тоже могут быть применены к творчеству этой группы, сами музыканты не обращаются к ним эксплицитно. Дальнейшая интерпретация песен группы с помощью работы философа, безусловно, возможна: интересно рассмотреть соотношение природного («тепл работы Деструктивному характеру задаёт сама природа») и индустриального в музыке «Новостроек», значения исторического сознания в контексте их обращения к образам немецкого прошлого, однако не стоит забывать, что такая интерпретация будет идти дальше, чем это предполагалось самими авторами песен.

Ситуация значительно поменялась после объединения Германии в 1989 году: можно сказать, что «*Einstürzende Neubauten*» добились своего, и Западный Берлин, каким они его знали, прекратил существовать ради нового города. В альбомах после 1989 года песни EN становятся более мелодичными, с использованием электронных инструментов, с чёткой музыкальной структурой. В них появляется новый образ – Ангела Истории, взятый из другого сочинения Беньямина.

«У Клее есть картина под названием “Angelus Novus”. На ней изображён ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлён, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращён к прошлому. Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую всё это к его ногам. <...> Ветер неудержанно несёт его в будущее, к которому он обращён спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал» [1, с. 240].

Как можно увидеть, здесь философ вновь обращается к теме разрушения. На этот раз разрушительная сила не персонифицирована, это исторический прогресс сам по себе. С точки зрения ангела истории всё созданное – и строения, и идеологии, и, вероятно, музыка – в какой-то момент будет разрушено, и только таким образом возможно движение вперёд. Как и в эссе «Деструктивный характер», в «Ангеле истории» чувствуется недоверие к будущему и осознание преходящести, которое было весьма актуально для людей, живших в эпоху Холодной войны.

В рамках данной работы целесообразным видится рассмотреть использование этого концепта только в одной песне «Разрушающихся новостроек» – «*Die Befindlichkeit des Landes*¹». Сама песня посвящена Потсдамской площади (Potsdamer-Platz) – площади в самом центре Берлина, которая является историческим местом. Важный транспортный узел в XIX веке, в XX веке Потсдамская площадь стала культурным центром, после Первой Мировой войны – кварталом красных фонарей. Во время Второй Мировой войны площадь была сильно разрушена и состояла из руин, также там был склад строительных материалов. Она оказалась на стыке секторов разделённого Берлина, а после возведения Стены – заброшенным пустырём. Сейчас площадь реконструирована и вновь является оживлённым центром Берлина, хотя жители были против постройки бизнес-центра Sony и нескольких небоскрёбов, из-за чего не сохранилось историческое значение Потсдамской площади. Также в процессе реконструкции под площадью был найден бункер, построенный для нацистского правительства, который в спешке зацементировали, опасаясь, что он станет местом паломничества неонацистов.

В песне повествуется об ангеле Меланхолии, который взлетает над Потсдамер-платц, пролетая над бункером, над площадью Марлен-Дитрих, красным Инфобоксом, рассказывавшим жителям о процессе реконструкции площади, и видит только «будущие руины – материал для следующих слоёв» [3]. В этом образе смешивается и «Меланхолия» Дюрера, и образ Виктории – золотого ангела с Колонны Победы в Берлине – и, конечно, беньяминовский Ангел истории, на что указывает строка «за ней нагромождается будущее» [3]. Таким образом, Ангел Истории в работах «Новостроек» – это символ неостановимого разрушительного прогресса, который скрывает сложное национальное прошлое, но вместе с тем уничтожает его и изменяет «самоощущение» местности. Это, безусловно, берлинский ангел, неотъемлемая часть города, поскольку достаточно много культурных ассоциаций с Берлином связаны именно с ангелом – и уже упомянутая Виктория, и фильм Вима Вендерса «Небо над Берлином». Эти ангелы скорее печальны, чем радостны, такое же и настроение песни. Разрушительная сила, которая на ранних альбомах принадлежала самим музыкантам и их инструментам, теперь принадлежит времени и ходу истории. Однако можно понять, что такое уничтожение прошлого, его скрывание под новыми слоями построек, кото-

¹ «Самоощущение местности»

рые в будущем также будут разрушены, не устраивает музыкантов. В отличие от раннего творчества, разрушение имеет в этой песне скорее негативное значение, поскольку это разрушение и стирание прошлого, направленное не на сопротивление, а скорее на упрочнение власти.

Проанализировав то, как идеи Вальтера Беньямина используются в творчестве *Einstürzende Neubauten*, можно прийти к следующим выводам:

– для раннего периода творчества группы работы Вальтера Беньямина имели смыслообразующее значение, поскольку разработка творческого метода EN опирается на его произведения, они объясняют цель его творчества. Интерес к трудам философа можно обосновать социокультурными особенностями жизни в Западном Берлине в 1980-х годах.

– концепт «ангел истории» используется в песнях группы в связи с осмысливанием национального прошлого Германии, символизирует преходящесть всего созданного человеком. Также при помощи этого концепта в лирике задаётся «берлинский» контекст.

Идеи Вальтера Беньямина определяют не только творчество EN, но и проливают свет на миропонимание поколения молодых немцев, родившихся в конце пятидесятых-начале шестидесятых годов и столкнувшихся с проблемами немецкой исторической памяти и идентичности, усугублявшихся политической ситуацией в мире. На примере работ группы «*Einstuerzende Neubauten*» можно видеть, что разрушение и саморазрушение – это одна из стратегий осмысливания национального прошлого и выхода из такой ситуации.

Литература

1. *Беньямин В.* Учение о подобии: медиаэстетические произведения [Текст] / В. Беньямин. – М.: РГГУ, 2012. – 287 с.
2. *Bargeld B.* Headcleaner: Text Fur Einsturzende Neubauten/Text for Collapsing New Buildings [Текст] / B. Bargeld, M. Zinfert, M. Partridge. – Die Gestalten Verlag, 1997 – 271 с.
3. *Bargeld B.* Die Befindlichkeit des Landes [Электронный ресурс] / B. Bargeld // Offizielle Seite «*Einstuerzende Neubauten*». – Режим доступа: <https://neubauten.org/en/silence-sexy> (дата обращения: 14.03.2019).
4. *Bargeld B.* Kollaps [Электронный ресурс] / B. Bargeld // Offizielle Seite «*Einstuerzende Neubauten*». – Режим доступа: <https://neubauten.org/en/kollaps> (дата обращения: 14.03.2019).
5. *Benjamin A.* ‘The feeling of space’: Notes on Walter Benjamin and Architecture. [Электронный ресурс] / A. Benjamin // Эшколот. – Режим доступа: <http://files.eshkolot.ru/andrew-bejamin.pdf> (дата обращения: 14.03.2019).
6. *Benjamin W.* Der Destruktive Charakter [Электронный ресурс] / W. Benjamin // Textlog: Historische Texte und Wörterbücher – Режим доступа: <https://www.textlog.de/benjamin-der-destructive-charakter.html> (дата обращения: 18.11.2018).
7. *Costa M. T.* Für ein Ethos des «destruktiven Charakters» im Ausgang von Walter Benjamin [Электронный ресурс] / M. T. Costa // Universitätsbibliothek Goethe Universität. – Режим доступа: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de>

frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2016/docId/42106 (дата обращения: 18.11.2018)

8. *Cotner D.* Einstürzende Neubauten: Logo #17 [Электронный ресурс] / D. Cotner // Band Logos – Brand Upon The Brain: сайт – 2 августа 2007. – Режим доступа: <http://pictograms.blogspot.com/2007/08/logo-17-einstrzende-neubauten.html> (дата обращения: 14.03.2019).

9. *Schöttker D.* Walter Benjamin und seine Rezeption: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte (aus Anlaß des 100. Geburtstags am 15. Juli 1992) [Текст] / D. Schöttker // Leviathan – Nomos. – 1992. – № 2 (20). – C. 268-280.

10. *Shryane J.* Evading do-re-mi: Destruction and utopia: A study of Einstürzende Neubauten [Текст] / J. Shryane. – University of Liverpool (University of Chester), 2009. – 449 с.

11. *Wohlfarth I.* No-Man's-Land: On Walter Benjamin's «Destructive Character» [Текст] / I. Wohlfarth // Diacritics. – The John Hopkins University Press, 1978. – № 2 (8). – C. 47-65.

УДК 821.112.2-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(4Гем)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Т. М. МИХАЛЕВА

Москва

КОНЦЕПЦИЯ ПУТИ И ПУТЕШЕСТВИЯ В ТЕКСТАХ НЕМЕЦКОЙ МЕТАЛЛ-ГРУППЫ «UNHEILIG»

Аннотация. Статья посвящена магистральной теме пути и путешествия в текстах песен немецкой группы «Unheilig». Лирический герой перемещается в пространстве и времени, мысленно и реально. Путешествие оказывается бегством; способом найти ответы на вопросы; метафорой жизненного пути; попыткой увидеть нечто новое, но и вернуться обратно, на родину. Путешествие сулит встречу, а также помогает лирическому герою побывать в одиночестве, чтобы познать себя. В мире лирического героя «Unheilig» существует особый хронотоп и лиминальное пространство.

Ключевые слова: путешествия, полеты, родина, моря, немецкий металл, рок-поэзия, рок-группы, рок-музыка.

Сведения об авторе: Михалева Татьяна Михайловна, выпускница Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (факультет журналистики).

Контакты: werewolf-tatiana@yandex.ru.

T. M. MIKHALEVA

Moscow

THE CONCEPT OF THE WAY AND TRAVELL IN THE TEXTS OF THE GERMAN METAL GROUP «UNHEILIG»

Abstract. The article is devoted to the main theme of the journey and travel in the lyrics of the German music group ««Unheilig»». The lyrical hero moves in space and time, mentally and actually. The journey turns out to be an escape; a way to find answers to questions; a metaphor of life and life's journey; an attempt to see something new, but also to return back to homeland. Journey promises meeting and also helps the lyrical hero to be alone to know himself. There are special chronotope and liminal space in the world of the lyric hero of «Unheilig».

Keywords: travel, flights, homeland, seas, German metal, rock poetry, rock bands, rock music.

About the author: Mikhaleva Tatiana Mikhailovna, Graduate of the Lomonosov Moscow State University.

Немецкая группа «Unheilig» (название переводится как «несвятой», т. е. «грешный»), исполнявшая музыку в жанре индастриал, готик-металл, Neue Deutsche Härte, завершила своё существование, выпустив десять аль-

бомов. Для автора её текстов и солиста Графа (Der Graf) главнейшей являлась тема пути, как для других немецких групп, играющих музыку в тех же жанрах, магистральными могут быть темы одиночества и инаковости («Rammstein»), борьбы с реальностью, описываемой при помощи слов «лёд», «холод», «замерзание» («Eisbrecher»).

Лирический герой песен «Unheilig» движется в пространстве и времени, физически и мысленно, стремясь к тем или иным целям, реальным и воображаемым. Рассуждая о пространстве и времени, автор устами героя рассказывает о планах, мечтах, и своих¹, и персонажа, поддерживает как других персонажей (друзей героя, возлюбленную), так и целевую аудиторию группы. Хронотоп и лиминальное пространство, создаваемые автором для мира, в котором живёт его герой, помогают понять, каким видит окружающее персонаж, где он находится и куда стремится. В процентном соотношении тема путешествия возникает часто. Так, если посчитать процент песен на эту тему из всех альбомов, то мы получим 62 (153 песни всего и 95 песен на тему пути). А если учсть и композиции с синглов, то это 200 и 134 соответственно – 67 процентов. Из-за ограниченного объема статьи мы не сможем разобрать все примеры, связанные с интересующей нас темой, поэтому обратимся к наиболее важным. Также мы не будем учитывать музыкальную составляющую.

В отличие от текстов аналогичных по жанру немецких групп тексты «Unheilig» отличают гуманистическая направленность, позитивный взгляд на мир, сформировать и поддерживать который помогает тема путешествия как стремления к познанию себя и обретению свободы. Песен с шок-контентом мало по сравнению с тем, что предлагают другие немецкие группы, и стремление к свободе и движению не является предметом шок-контента.

Теперь определим, какой тип пространства преобладает в картине мира лирического героя «Unheilig» и как организовано пространство-время. Затем рассмотрим основные темы в рамках общей темы путешествия.

Существует три вида пространства: физическое (в котором располагаются предметы), социально-географическое (которое указывает на осознание и ощущение человеком или группой людей своего места в мире) и космологическое (являющееся самым широким понятием о мире, в котором живёт человек) [2, с. 12]. Важными для нас будут также понятия хронотопа и лиминального пространства.

Автор выбирает второй тип, поскольку он помогает рассказать о лирическом герое, живущем со своими переживаниями, мечтами, страхами в мире, который герой постоянно оценивает со своей точки зрения. В большинстве случаев повествование ведётся от первого лица. Однако иногда социально-географическое пространство сливаются с космологическим,

¹ Несмотря на старания автора песен дистанцироваться от своего лирического героя, создание особого сценического образа, маски, за которой можно укрыться, а также явный намёк на это в названии альбома «Das 2. Gebot» – «Вторая заповедь», не сотвори себе кумира, мы полагаем, что говорить об особом отношении к путешествию как способу познания себя и мира самого автора можно.

когда мир выходит за рамки видимого горизонта, как в песне «Sonne» («Солнце»¹): «Du bist mein Licht im weiten Ozean, der Stern, der mich führt» («Ты мой свет в широком океане, звезда, которая меня ведет»), или «Astronaut» («Астронавт», альбом «Moderne Zeiten» – «Новые времена»): «Es fällt so leicht dich zu verstehen, ich sehe dir zu vom Weltenraum unter mir deine kleine Welt» («Это так легко – тебя понимать, я смотрю на тебя из космоса, подо мной твой маленький мир»).

Хронотоп – это, согласно определению М. М. Бахтина, «существующая взаимосвязь пространственных и временных отношений, художественно освоенных <...> (что значит в дословном переводе – «времяпространство»)» [1, с. 264]. Лиминальное пространство – особый тип пространства, лежащий на периферии того освоенного мира, в центре которого человек или общество мыслит себя [7, с. 10–16]. Лиминальное пространство всегда субъективно, поскольку связывается с субъективным понятием центра и периферии, которые меняются в зависимости от того, кто их определяет и где определяющий находится. Хронотоп в песнях «Unheilig» связывается с обретением свободы и смысла бытия в будущем и где-то далеко: для этого надо уехать / уйти и потратить время на поиски и саморефлексию. Лиминальное пространство лежит где-то за морем, на вершине горы, в конце пути. Оно связано и со временем и с его периферией – то есть, во-первых, прошлым: в текстах «Unheilig» это «золотой век» лирического героя, когда он сам и его близкие были молоды и полны сил; во-вторых, будущим, когда герой обретёт обетованную землю, встретится с любимой, покорит гору и т. п. Путешествие лирического героя «Unheilig» напоминает странствие героя в сказочно-эпическом нарративе: выходит в путь юноша, приходит мужчина, получивший опыт [2, с. 271, 281; 4, с. 32]. Понятие «золотого века», а также его повторяемость (он прошёл, но герой стремится повторить его) отсылают нас к характерному для мифа пониманию цикличности времени [5, с. 50–54].

Слова, при помощи которых автор говорит о движении, следующие: gehen (идти; производные: auf Kurs zu gehen – идти по курсу), hinauf gehen (подниматься), kommen (приходить), fliegen (летать), springen (прыгать, спрыгивать).

Теперь сгруппируем тексты, рассказывающие о путешествии, по темам.

1) Бегство. Побег оказывается вызовом привычному, но не устраивающему героя порядку вещей. Так, в первом альбоме («Phosphor», «Фосфор») две песни о побеге с целью обрести свободу. Это «Ikarus» («Икар») и «Discover the world» («Открой мир»). В дальнейшем стремление к свободе описывается мягче, герой не разрывает оковы, а свободно реализует жажду нового и неизведанного.

Икар – герой греческого мифа, совершает неудачный побег – его момент падения вынесен за рамки истории, а в центре повествования – акт

¹ Мы будем указывать перевод всех названий песен и альбомов, которым принадлежат песни, за исключением песен с синглов. Перевод текстов песен с немецкого автора статьи [6].

освобождения, хотя и обречённый на провал: «I brave the nature and catch the wind, but I won't break the agreement with the sun» («Я бросаю вызов природе и ловлю ветер, хотя я не разобью договор с солнцем»). В «Discover the world» звучит жизнеутверждающая мысль, что бегство делает человека свободной личностью. Эта мысль получит развитие в альбомах «Grosse Freiheit» («Великая свобода») и «Gipfelstürmer» («Покоритель вершины»).

Бежит, чтобы стать свободной, кукла, принадлежащая кукловоду, в песне «Spielzeugmann» («Игрушка», альбом «Puppenspieler» – «Кукловод»). Примечательно, что в этом альбоме есть и песни-истории кукловода: в «Puppenspieler» он рассказывает о своём путешествии и стремлении заслужить аплодисменты публики, которая смотрит его выступления, в «Kleine Puppe» («Маленькая кукла») обещает оберегать куклу – «маленького человечка». Но тот должен сам сделать шаг навстречу свободе, чтобы увидеть мир и познать себя, что повторяет лирический герой других песен. Верёвочки, при помощи которых кукла приводится в движение, в других песнях превращаются в стены города, тиски обыденной жизни, незнание (отсутствие знания о том, кем является герой на самом деле) и даже виртуальный мир на экране компьютера в песне «Funkenschlag» («Искровой разряд») из альбома «Von Mensch zu Mensch» («От человека к человеку»).

Вызовом привычному, но угнетающему укладу жизни оказывается и грехопадение Евы («Eva», альбом «Das 2. Gebot»). Невозможность проявить свою страсть заставит её съесть запретный плод, и это освободит героиню, уведёт прочь из Рая.

Что касается лирического «я»-героя, то он совершает путешествие или покидает какое-либо место не ради побега как такового, а имея определённую цель. Путешествие – это не просто стремление к свободе, но и акт обретения знания. Для этого не всегда нужно даже переплыть море или взбираться на вершину. И в городе, главной локации песен альбома «Lichter der Stadt» («Огни города»), герой умеет находить смысл и нечто родное и интересное, перемещаясь по ней. Так, в песне «Feuerland» («Огненная земля») он говорит о городе: «Ich schaue oft zum Himmel auf und breche in die Freiheit aus» («Я часто смотрю в небо и вырываюсь на свободу»), и одновременно с этим видит родину в этой «огненной земле» с небоскрёбами и сотнями огней.

2) Встреча. Одной из важных тем оказывается встреча, которая может осуществиться благодаря путешествию. Встреча – одно из древнейших сюжетообразующих событий эпоса и сказочного нарратива [1, с. 248]. Больше всего историй встреч мы находим в альбоме, посвящённом Рождеству, «Frohes Fest» («Счастливый праздник»). Герои песен ждут пришествия Христа и ангела небесного, которые обещают защиту людям, а также Санта-Клауса с подарками, рыцаря Рупрехта – спутника святого Николая, и боятся прихода Князя тьмы. Все эти персонажи являются в особое время – под Рождество, что подчёркивает важность происходящего: празднование Рождества – одного из главнейших циклических праздников –

является обещанием спасения, которое гарантируют приходящие защитники людей [5, с. 50].

В прочих случаях лирический герой сам пускается в путь ради встречи, например, с возлюбленной, которая ждёт его в конце его пути. В песне «Sei mein Licht» («Увидь мой свет», альбом «Puppenspieler») говорится, что к любимой ведут все дороги. В песнях «Grosse Freiheit» («Великая свобода») и «Unter deine Flagge» («Под твоим флагом») альбома «Grosse Freiheit» героиня оказывается путеводной звездой, вдохновляет двигаться вперёд, а сама находится в лиминальном пространстве по отношению к герою. В другой версии событий героиня следует вместе с героем по его жизненному пути, что оказывается метафорой любви, а их общее лиминальное пространство находится где-то впереди, у горизонта.

3) Дорога как жизненный путь и способ самопознания. Два альбома целиком посвящены теме движения и тому, что с ним связано: поиску любви, смысла жизни, спасения, ответов на вопросы. Движение оказывается метафорой жизненного пути, как в фольклоре, где дорога – всегда символ жизни. Хотя мифологичности тексты группы лишены (за небольшим исключением), идея о том, что странствие по дорогам и покорение вершины равносильны проживанию жизни, пронизывает многие песни. Названные альбомы – это «Grosse Freiheit» и «Gipfelstürmer».

Обращение к теме свободы и движения есть в альбоме «Lichter der Stadt»: огни города сравниваются с морем, а подъём на крышу высокого здания – с покорением вершины. В альбоме «Puppenspieler» звучит мысль о жизни как сценическом представлении и странствии героя – автора пьесы о самом себе, кукловода и актёра. В песне «Dein Clown» («Твой клоун») игра актёра – метафора жизни, а персонаж песни «Puppenspieler» путешествует, рассказывая о жизни: «Die Reise fuhrt durch Wald und Täler <...> Halte ein in jeder Strasse, an jedem noch so fremden Ort, erzähl im Puppenspiel vom Leben, im Lichterschein mit jedem Wort» («Путешествие по лесам и долинам... Задерживаюсь я на каждой улице, в каждом незнакомом месте, рассказываю в кукольном спектакле о жизни, в сиянии света при помощи каждого слова»). Для лирического «я»-героя в целом характерна замкнутость на себя и свои переживания без ожидания внешней оценки.

Хронотоп «Lichter der Stadt» и «Puppenspieler» широкий, это момент настоящего в том месте, где герой находится, а в «Lichter der Stadt» есть и взгляд в прошлое.

Движение в альбоме «Grosse Freiheit» горизонтальное (герой плывет по морю), в «Gipfelstürmer» – вертикальное (герой идёт или едет на гору). Первым вышел альбом «Grosse Freiheit» (2010), затем урбанистический, затрагивающий и перемещение по горизонтали и вертикали «Lichter der Stadt» (2012) и «Gipfelstürmer» (2014), которые можно воспринимать вместе как большую историю о жизненном путешествии. В «Lichter der Stadt» урбанизм сочетается с «дикостью» плавания по морю, а также звучит тема покорения вершины – подъём на крыши города. Город, на который герой смотрит с крыши, сравнивается с морем («Die Großstadt unter mir wie ein

Lichtermeer» – «Большой город подо мною похож на море огня», однотипная песня «*Lichter der Stadt*»), но и небо над городом – второе море, по которому можно перемещаться как в мечтах, так и в реальности: «*Auf dem Weg zum Dach der Welt über mir ein Wolkenmeer*» («На пути к вершине мира надо мной море облаков», «*Brenne auf*», «Гори»).

Примечательно, что ни море, ни гора не оказываются лежащими в лиминальном пространстве: они – маркеры границы, за которой это пространство лежит. За морем ждут новые земли, «земля обетованная» (как в песне «*Gelobtes Land*», «Земля обетованная», альбом «*Moderne Zeiten*»). Что касается горы, то для неё лиминальным пространством оказывается вершина. Хронотоп построен таким образом, что обретение ответов на вопросы, обетованной земли всегда вынесено в будущее, песни, говорящие о путешествии, – всегда рассказ об устремлении к ним, ожидании их.

Отметим песню «*Goldrauch*» («Золотая лихорадка», альбом «*Grosse Freiheit*»), являющуюся исключением из перечня песен о покорении горы. Герой-шахтёр копает шахту, проникая в недра горы. Стремление найти руду оказывается метафорой глубинного познания себя, «спасения своей души» («*für mein Seelenheil*»). Здесь лиминальное пространство не вершина, а недра горы.

Важным для картины мира песен «*Unheilig*» оказывается и то, что лирический герой понимает любовь как совместное следование одной дорогой к единой цели. Когда герой вспоминает умершую возлюбленную, он сетует, что та не может идти рядом, а обращаясь к живой возлюбленной, предлагает ей отправиться в путешествие, чтобы обрести смысл жизни, и радуется, что она следует с ним одним путем. Например, в песне «*Geboren um zu leben*» («Рождённые, чтобы жить», альбом «*Grosse Freiheit*») герой говорит так: «*Ich stell mir vor, das du zu mir stehst und jeden meiner Wege an meiner Seite gehst*» («Я представляю, что ты рядом стоишь и всеми моими дорогами со мной рядом идёшь»).

Впрочем, некоторые тексты лишены гендерной окраски, так что герой может обращаться к спутнику любого пола и любому представителю целевой аудитории группы, предлагая тому сделать тот же шаг, на который решился сам герой, – пересечь море, подняться на вершину горы. Соратники и друзья – неотъемлемая часть бытия лирического героя. Они называются *Helden* («герои»), *Legenden* («легенды»), «*Wir werden wie Legenden sein und hinauf bis zum Gipfel gehen*», «Мы будем как легенды и поднимемся наверх до самой вершины», «*Legenden*», альбом «*Von Mensch zu Mensch*») или *Krieger* («бойцы»).

В некоторых случаях путешествие рассматривается с точки зрения пути верующего, как в песне «*Vollendung*» («Совершенство», альбом «*Frohes Fest*»): «*Wenn ich einst das Ziel ertungen habe, in den licht Gefilden jener Welt*» («Когда я однажды достиг цели в светлом царстве иного мира»), песне «*Gelobtes Land, Seenot*» («Кораблекрушение», альбом «*Grosse Freiheit*»): «*Durch den Sturm zum Himmelreich*» («Через шторм в Царствие Небесное»).

Иногда движение оказывается пассивным – персонажа везут в машине, он, кажется, не выбирает маршрут и конечную цель, а просто анализирует происходящее и наблюдает: «Ich sitze auf dem Rücksitz und bin froh, dass ich nicht fahr. Ich sehe, das was ist und das was war» («Я сижу на заднем сиденье и радуюсь, что не я за рулем. Я смотрю на то, что сейчас и то, что было», «Die Lebenden und die Toten», «Живые и мёртвые»).

Однако помимо темы поиска свободы и ответов где-то далеко возникает и тема родины, без которой любой путь в конечном счете не имеет смысла. В песне «Heimatlos» («Лишённый родины», альбом «Von Mensch zu Mensch») герой говорит: «Die Freiheit zog mich von dir fort in die ferne, weite Welt hab das Glück im Horizont gesucht und verlor mich dabei selbst» («Свобода манила меня от тебя [т. е. родины – прим. авт.] в далёкий, широкий мир, нашёл счастье на горизонте и при этом потерял себя»). В песне «Glück auf das Ruhrgebiet» («Удачи Рурскому региону») воспевается родина – земля угля и угольных шахт: «Glück auf, meine Heimat, <...>, ich werd' immer zu dir gehör'n» («Удачи, моя родина, я навечно принадлежу тебе»).

Фактически в мире песен «Unheilig» разворачивается бесконечная одиссея [3, стб. 839–841]. Герой ищет место, где обретёт всё, родину духа, не всегда, однако, стремясь на родину, как греческий Одиссей. Но родина остаётся важна, а также дороги его любимая, соратники, друзья и все люди, к которым обращено творчество группы. Автор призывает к стремлению людей помогать друг другу, ощутить единство и наслаждаться им. Герой не только боится не покорить вершину или не найти новую землю, но и оставаться в одиночестве. Этот страх пронизывает многие тексты. Так, в песне «Mein Berg» («Моя гора», альбом «Gipfelstürmer») герой говорит: «Und kann das Kind in mir sehen, dessen größter Wunsch es immer war den Weg durchs Leben nicht alleine zu gehen» («И я в себе вижу ребёнка, чьим величайшим желанием всегда было не пройти жизненный путь в одиночку»), и призывает увидеть таких же детей во всех людях.

4) Поиск счастья. Герой двигается, чтобы обрести счастье. Слово Glück, как и Traum – «мечта», употребляется в текстах часто. Поиск счастья направлен в будущее, но также важны мысли героя о его «золотом веке» – прошлом, когда мир был идеальным. Размышления о прошлом помогают двигаться дальше. Можно сказать, что хронотоп включает в себя весь мир и все времена, всё, что герой видел сам и о чём может думать и мечтать. Прошлое делает прочным настоящее и будущее. Так, в песне «Zeitreise» («Путешествие во времени, альбом «Lichter der Stadt») говорит: «Um zu verstehen, was heute ist, schau ich auf das was war» («Чтобы понять, чем является сегодня, смотрю я на то, что было раньше»). Воспоминания о том времени, когда мир был юн (Zeitreise), о времени счастья и радости (например, «Wie in guten alten Zeiten», «Как в старые добрые времена» – альбом «Gipfelstürmer»; «Goldne Zeiten», альбом «Moderne Zeiten») помогают проложить курс в будущее.

Счастье связывается с умением мечтать и быть свободным. Лирический герой напоминает ребёнка, который, в отличие от приземлённых

взрослых, лёгок на подъём в прямом и переносном смысле. Герой стремится двигаться в любом направлении, чтобы ощущать полноту бытия: «Mein Leben ist die Freiheit, mit Gezeiten will ich zieh'n <...> Frei will ich sein, weit will ich fliegen» («Моя жизнь – свобода, с приливами хочу я подниматься... Свободным хочу быть, далеко летать», «Mein Leben Ist Die Freiheit», «Моя жизнь – свобода», альбом «Von Mensch zu Mensch»). Рассуждения о счастье и мечтах всякий раз оказываются манифестами, например: «Ein wahres Glück, manchmal ein Träumer zu sein» («Настоящее счастье – быть мечтателем», Ein wahres Glück, «Настоящее счастье», альбом Von Mensch zu Mensch). Эту фразу говорит герой, отправляясь в путешествие на воздушном шаре¹ – возносясь над миром, чтобы его рассмотреть и мечтать, глядя на него сверху.

Мечты иной раз переходят из плоскости абстрактных понятий в реальную, физическую: «Träume sollen Segel sein» («Мечты должны стать парусами», «Ich gehöre nur mir», «Я принадлежу лишь себе», альбом «Grosse Freiheit»).

Автор говорит и о мнимой свободе и неумении мечтать. Отказ от мечтаний – главная ошибка, из-за которой исчезает смысл всех действий, совершаемых человеком, и человек вступает на путь разрушения. Так, в песне «Funkenschlag» герой говорит: «Wenn du verbrennst, was andere lieben, nur weil du selber keine Träume mehr hast» («Если ты сжигаешь то, что другие любят, то лишь потому, что сам больше ни о чём не мечтаешь»).

5) Путь как уход в иной мир. В небольшом проценте случаев дорога воспринимается в значении смерти («My bride has gone», «Моя невеста умерла» – альбом «Phosphor», «Sternenschiff», «Космический корабль» – альбом «Das 2. Gebot»), а движение – потворства греху («Komm zu mir», «Приди ко мне» – альбом «Phosphor») или наступления ужасных событий, например, появления дикого зверя, который оказывается на самом деле тёмной частью души героя («Vollmond», «Полнолуние» – альбом «Das 2. Gebot»).

Рассуждения о путешествии как способе найти смысл жизни оказываются для аудитории группы своеобразной нитью Ариадны, помогающей проложить собственный курс в этом большом мире: обнаружить сначала эмоциональный выход из той или иной ситуации, а затем – силы для собственного движения по жизненному пути.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

¹ На обложке альбома воздушный шар. Ключевые с точки зрения темы пути альбомы «Gipfelstürmer» и синглы к нему – с поездом, идущим на гору, и самой горой, а «Grosse Freiheit» – с кораблём на фоне ночного неба.

2. Гевара И. Мир математики в 45 т.: Измерение мира. Календари, меры длины и математика [Текст] / И. Гевара, К. Пюиг. – М.: Де Агостини, 2014. – Т. 38. – 160 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп; науч. ред., текстологический комментарий И. В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде. – М.: Академический Проект, 2010. – Изд. 4-е. – 251 с.
6. «Unheilig». Переводы и тексты песен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://de.lyrsense.com/»Unheilig> (дата обращения: 30.03.2019).
7. Vídalín A. The Supernatural in Íslendingasögur [Текст] / A. Vídalín. – Reykjavík: Tower Press, 2012. – 166 с.

УДК 821.161.1-192(Башлачев А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

Код ВАК 10.01.08

ГРНТИ 17.07.25

Л. А. НАУМОВ

Санкт-Петербург

СЛОВАРЬ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА

Аннотация. В статье предлагается методика частотного исследования поэтического корпуса текстов, имеющая потенциал применения к наследию авторов русского рока. В качестве базового примера процедура применяется для анализа и составления словаря Александра Башлачёва. На основании полученных данных делаются выводы относительно особенностей его семантики и обращения с языком. Работа включает сам словарь, в котором приводятся, в том числе, и словоформы, что предоставляет исследователям более широкий спектр возможностей для построения на его основании собственных выводов по поводу особенностей поэтики Башлачёва.

Ключевые слова: поэтика, корпусная лингвистика, частотный анализ, частотные словари, лексическая семантика, русская поэзия, поэтическое творчество, русские поэты.

Сведения об авторе: Наумов Лев Александрович, PhD, писатель.

Контакты: 197136, г. Санкт-Петербург, а/я 20, camellab@mail.ru.

L. A. NAUMOV

Saint-Petersburg

VOCABULARY OF ALEXANDER BASHLACHEV

Abstract. The article proposes a methodology of frequency analysis of the poetic corpus of texts. Procedure is proposed to be used for researching corpuses of the Russian rock poets. As a basic example, it is applied to analyze and compile the vocabulary of Alexander Bashlachev. On the basis of the obtained data, conclusions are drawn regarding the peculiarities of his language treatment and semantics. The work presents the vocabulary itself, which also includes word forms. This benefit gives other researchers additional opportunities to draw their own conclusions regarding the poetics of Bashlachev.

Keywords: poetics, corpus linguistics, frequency analysis, frequency dictionaries, lexical semantics, Russian poetry, poetry, Russian poets.

About the author: Naumov Lev Alexandrovich, PhD, Writer.

Несмотря на то, что применение базового инструментария корпусной лингвистики, а в особенности, построение частотных словарей на основании произведений поэтов русского рока напрашивается само собой, можно считать, что исследования в данной области практически не проводились.

Автору этих строк известна лишь одна работа, принадлежащая перу безвременно ушедшего учёного Олега Александровича Горбачёва и посвящённая текстам Виктора Цоя [1]. К сожалению, в упомянутой статье не описывается процедура проведения вычислений, не делается из них никаких выводов, а главное сам словарь приводится в таком виде, что анализировать его практически невозможно. Одна из причин состоит в том, что сортировать элементы разумнее не по алфавиту, а по частоте для того, чтобы семантические доминанты вышли на поверхность.

Таким образом, как ни жаль, упомянутая работа Горбачёва оказалась «вещью в себе» и, вероятно, именно потому, будучи опубликованной в 2000 году, не всколыхнула волну научного интереса. Однако, проблема не только в этом. К сожалению, отсутствие описания того, как автор получил свои результаты, вынуждает поставить вопрос об их корректности.

По всей видимости, Горбачёв готовил статью и о частотном анализе корпуса текстов Александра Башлачёва. Опубликована она не была, однако нам доступны цитаты из черновика, приведённые в статье другого исследователя [2]. На основании того, насколько результаты вычислений Олега Александровича расходятся с приводимыми в настоящей статье, приходится предположить, что автор производил расчёты чуть ли не вручную. Это вряд ли допустимо, поскольку методы корпусной лингвистики должны исключать или, по крайней мере, предельно минимизировать человеческий фактор.

Именно потому в настоящей работе мы описываем автоматизированную процедуру статистического анализа текстов и предлагаем использовать её для исследования корпусов других авторов, поскольку сравнительный анализ в данном случае открывает чрезвычайно перспективное пространство для исследований, лишённых излишней субъективности.

МЕТОД. Одной из ключевых проблем при частотном анализе текстов является выделение и объединение разных форм одного и того же понятия. Например, слова «ледок» и «льду» следует учитывать как формы понятия «лёд». Если классификация частей речи интересует куда меньше, чем семантическая база, а наш случай именно таков, то стоит объединять существительные с прилагательными, а также глаголами и наречиями. Тогда в качестве форм понятия «лёд» должны учитываться такие слова как «ледяной», «обледенить» и так далее.

Для решения описанной проблемы мы будем использовать ставший классический алгоритм Портера [5], служащий для выделения «основы» слов. Применять его мы будем в современной вариации [6]. Данный алгоритм чрезвычайно эффективно работает для корпусного анализа англоязычных текстов, однако в силу особенностей русского языка результаты его использования нуждаются в контроле и корректировке.

Начнём с того, что выделяемую им часть слова стоит называть именно «основой», но не «корнем». Безусловно, зачастую она может с «корнем» совпадать, однако в силу неморфологической природы декомпозиции вокабулы в этом нельзя быть уверенным. Скажем, основу «пуст» алгоритм обнаружит как в словах «пустота», «пустой», «пустыми», «пусту», так и в вокабулах «пуст»

или «отпусти». Аналогично, основу «им» он найдёт в самом этом местоимении, но также и в различных формах существительного «имя». Не говоря о том, что если в тексте встречается слово «дорогой», алгоритм никак не поможет разобраться с тем, прилагательное это или существительное – форма понятия «дорога». Различать придётся вручную, а значит, полностью автоматизировать процесс не удастся. Тем не менее это малая часть забот по сравнению с тем, сколько из них снимает алгоритм Портера.

Применение алгоритма к тексту реализовано с помощью пакета инструментальных средств SALMON (аббревиатура от английского «Statistics Analysis and Language MONitor»), разработанного «CAMEL Studio» в 2018 году. Приведённые в статье графики построены с помощью пакета *gnuplot* [7].

КОРПУС И БАЗОВЫЙ СТАТИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ. В качестве наиболее полного корпуса текстов мы взяли собрание стихов, опубликованное в третьем издании книги «Александр Башлачёв – человек поющий» [3], однако исключили все произведения, написанные поэтом в соавторстве. Названия песен и стихотворений также не учитывались в статистике. В итоге корпус составили 86 поэтических произведений, объёмом 113376 знаков с пробелами, 20074 слова. По результатам работы алгоритма Портера в произведениях было выделено 5053 разных основы.

Публикация словаря в таком объёме представляется затруднительной и малоперспективной, поскольку невозможно «хватить его взглядом» для построения выводов и прослеживания тенденций. Потому при проведении подобных исследований рекомендуется ограничить вокабулярий, например, определённой частотой использования, обращая внимание только на те понятия, которые, действительно, возникают нередко. Кроме того, было решено исключить из рассмотрения союзы, предлоги, частицы, междометья и некоторые местоимения, дабы за обилием малозначительной информации не скрылись важные обстоятельства. То, что Башлачёв 690 раз употребил союз «и», а предлог «в» фигурирует 570 раз, тогда как частица «не» – 480, не представляется достаточно информативным. Это имело бы значение, например, в том случае, если бы речь шла об определении и исследовании авторских инвариантов [4], да и то скорее для прозаических, а не поэтических корпусов. Сам по себе тот факт, что слово «и» употребляется поэтом чаще всех других, особого открытия в себе не несёт. Потому для публикации были отобраны только те понятия, интерпретация частотности которых потенциально перспективна в смысле построения выводов.

Принимая сказанное во внимание, в словарь включены понятия с основами, которые в текстах Башлачёва встречаются больше десяти раз, а это 161 слово. При этом следует отметить, что из упомянутых пяти с лишним тысяч разных основ 3047 встречается единожды, тогда как остальные повторяются. Если эти данные представить визуально, отложив по горизонтали количество вхождений слова в корпус (назовём этот параметр «частотой»), а по вертикали – количество таких слов, то получится график 1. Для большей наглядности по вертикали был выбран логарифмический масштаб.

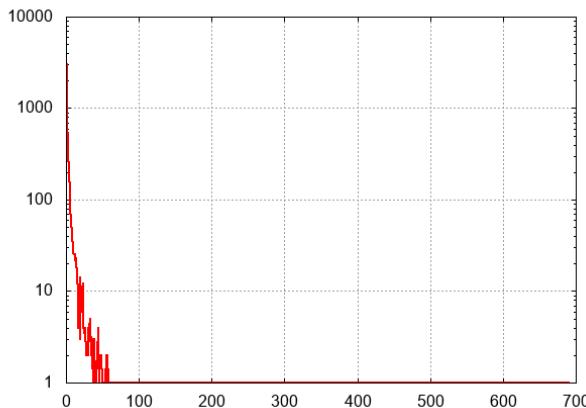


График 1

Как видно, основная его часть представляет собой горизонтальную линию с ординатой равной единице. Это ожидаемо и означает лишь то, что для каждой частоты больше 57 существует не более одного слова, которое встречается столько раз. Заметим, что это верно и для отдельных более низких частот, но интерес представляет лишь порог, за которым такое явление приобретает общий характер. Для большей наглядности перерисуем график в диапазоне частот от 1 до 60, в результате получим график 2.

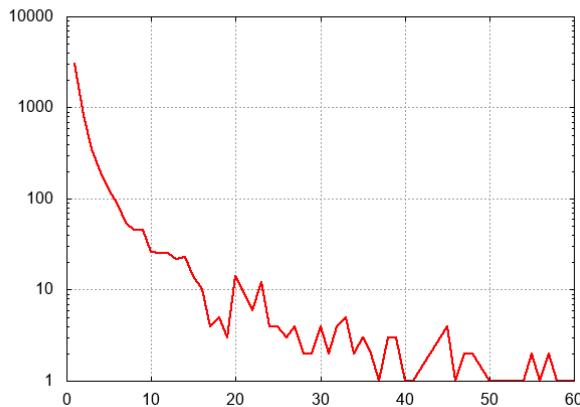


График 2

Гладкость график сохраняет лишь для частот от 1 до 7 включительно, а статистически непрезентабельным («квазихаотичным») становится на частоте около 23 (несколькими нарушающими тенденцию, однако не-

большими скачками на меньших частотах можно пренебречь). Эти сведения могут показаться малозначительными и энigmatичными, но следует иметь в виду, что они имеют значение не столько сами по себе, сколько при сопоставлении с подобными статистическими характеристиками вокабуляриев других поэтов.

Чаще всего для обозначения понятия мы будем использовать имя существительное в именительном падеже, учитывая при этом и те словоформы, которые являются иными частями речи. Иногда понятие может называться прилагательным (как правило, мужского рода и единственного числа). Это указывает на то, что в данном случае нас интересует исключительно его использование в качестве эпитета. Если для обозначения выбран глагол и вдбавок он – не в настоящем времени, следовательно, именно время несёт особую смысловую нагрузку, которую требуется подчеркнуть. Когда понятие – это местоимение, то значение может иметь лицо или число. Таким образом, выбор именования каждого понятия производится так, чтобы акцентировать особенности использования поэтом его словоформ.

Существуют отдельные случаи, когда те или иные понятия имеет смысл рассматривать совместно. В таком случае вводятся композитные термины с помощью знака плюс. Скажем, из общих соображений разумно рассматривать понятия «сказать + говорить», «женщина + жена + баба», «мужчина + муж + мужик» и так далее. Сам Башлачёв подталкивает к рассмотрению понятия «вино + вина», поскольку в его текстах не всегда можно отличить одно от другого. Вспомним, например, строки: «Разёрнутая кровь, как символ страстной даты / Смешается в вине с грехами пополам». В подобных случаях через плюс могут (но не обязаны) быть разделены и указания частот, а также перечни словоформ.

СЛОВАРЬ. В следующей таблице приводится перечень всех понятий, которые употребляются в текстах Башлачёва более десяти раз за исключением союзов, предлогов, частиц и междометий, о чём говорилось выше. Они упорядочены сначала по количеству использований (частоте), потом по алфавиту. В третьем столбце приводятся словоформы с указанием количества использования каждой из них. Словоформы упорядочены по частоте. Если у понятия единственная словоформа, то третья колонка пустует.

Понятие	Частота	Словоформы
я	293	
все + всё	173	все 138, всё 34, всей 1
ты	147	
он	137	он 98, она 17, они 17, оно 5
мы	116	
любовь	91	любовь 23, люблю 20, любви 15, любить 8, любовью 6, люби 6, любит 3, любишь 2, Люба 2, любим 1, любил 1, влюблен 1, Любке 1, Любку 1, Любки 1
свой	89	свой 22, свою 21, своё 12, своей 10, свои 9, своих 4, своим 4, своим 3, своими 2, своего 1, своя 1

мой	82	мой 32, моя 11, мои 9, моей 8, моё 5, мою 5, моих 4, моего 3, моим 2, мою 2, моём 1
песня	69	песни 8, петь 8, спою 6, пел 6, пою 6, пели 5, поем 4, пой 4, споем 4, запел 4, спел 3, песня 3, песню 2, песне 2, песней 2, спели 1, песнях 1
душа + дух	57 + 9	душа 22, душу 18, души 7, душе 5, душой 3, душою 2 + дух 3, духу 2, духом 2, духе 1, духа 1
нам	66	нам 63, нами 3
только	65	
был	55	было 21, был 21, была 7, были 2, былые 1, былой 1, былою 1, былых 1
будет	54	будет 39, будь 7, будем 4, буду 4
нас	53	
наш	51	наш 9, наша 3, наших 7, нашего 1, нашей 11, наше 3, наши 10, нашим 2, нашу 4, нашему 1
здесь + тут	49	здесь 32 + тут 17
вид	48	вид 15, видишь 4, видно 4, видит 3, видел 2, виде 2, увидел 2, видали 2, видать 2, видеть 2, видится 1, видят 1, видя 1, виду 1, увидишь 1, увидеть 1, увидела 1, увидит 1, увидимся 1, видней 1
нет	45	нет 37, нету 8
меня	43	
чёрный	41	чёрный 13, чёрные 9, чёрных 4, чёрным 4, чёрными 3, чёрной 3, чёрном 2, чернила 2, чёрны 1
время	39	время 32, времена 5, времен 2
хорошо	39	хорошо 20, хороший 11, хорош 2, хороша 2, хорошие 2, хорошая 1, хорошего 1
женщина + жена + баба	13 + 11 + 14	женщин 9, женщина 2, женщинах 1, женщину 1 + женой 4, жена 3, жены 2, жене 1, жену 1 + баба 6, бабы 4, баб 1, бабах 1, бабым 1, бабу 1
рука	38	руки 12, руках 6, рукою 6, рукой 4, рука 3, руку 2, руке 2, рукам 1, руками 1, рук 1
хотеть	38	хочу 13, хочется 10, хотел 9, хотим 2, хотела 1, хотели 1, хотелось 1, хочет 1
день	37	день 32, дня 4, днём 1
дым	36	дым 33, дымы 1, дымят 1, дымится 1
твой	36	твой 10, твоя 4, твоей 4, твою 4, твоё 3, твоих 3, твои 3, твоём 2, твоим 2, твоего 1
кто-то	35	
имя	34	имя 16, имён 16, имена 2
каждый	34	каждый 12, каждому 7, каждом 6, каждой 3, каждая 2, каждым 1, каждого 1, каждою 1, каждое 1
небо + небеса	26 + 8	небо 18, неба 2, небу 2, небе 4 + небесах 4, небес 2, небеса 2
жить	32	жить 20, жители 2, выжить 2, прожить 2, прожили 1, житьё 1, выжили 1, выжил 1, дожить 1, пожить 1
сказать + говорить	19 + 13	сказал 9, сказать 5, сказали 2, сказала 2, сказав 1 + говорил 3, говоришь 2, говорила 2, говорили 2, говори 1,

		говорится 1, говорю 1, говорим 1
ночь	31	ночь 14, ночью 7, ночам 5, ночи 4, ночей 1
вода	29	воде 12, воду 8, вода 7, воды 1, водой 1
звенеть + звон	15 + 13	звенит 5, звенят 4, звенели 2, зазвенит 1, зазвенят 1, зазвени 1, звени 1 + звон 8, звонари 2, звонит 1, звончека 1, перезвоны 1
год + лет	27	год 9, года 2, году 2, годом 1, годы 2 + лет 11
может	27	может 20, можем 6, сможем 1
новый	27	новый 12, новой 7, новых 3, новые 2, ново 2, новое 1
понимать	27	поймёшь 8, пойми 5, понять 3, понимая 2, поймё 2, понял 1, поняли 1, поймите 1, пойму 1, понимаем 1, поймут 1, поймёт 1
сегодня	27	
вера	26	вера 4, верит 4, верят 3, верую 3, веришь 2, верю 2, верь 2, верила 1, веры 1, веру 1, Вер 1, Верка 1, Верку 1
смотреть	25	смотри 7, смотреть 6, посмотри 3, смотрю 3, смотрел 2, смотрите 2, посмотрим 1, посмотреть 1
утро	25	утра 13, утрам 7, утром 3, утро 1, утру 1
мир	24	мир 7, миру 6, мира 5, мире 3, миром 2, миражах 1
бог	23	бог 18, богу 3, бога 1, богам 1
быть	23	
гулять	23	гуляет 9, гуляй 6, гуляла 3, гулял 3, гуляли 2
жив	23	живи 4, живое 3, живём 3, живым 2, живой 2, жив 2, живыми 1, живых 1, живые 1, живая 1, живу 1, живите 1, живы 1
лёд	23	льда 13, лёд 5, ледяных 1, ледяные 1, ледяную 1, ледяным 1, ледяном 1
окно	23	окна 11, окном 6, окно 4, окнами 2
синий	23	синего 9, синим 3, синий 3, синей 3, синем 2, синие 1, синих 1, сине 1
шаг	23	шагающий 9, шаг 5, шагая 2, шаги 2, шагам 1, шагов 1, шага 1, шагали 1, шагал 1
белый	22	белой 6, белый 4, белые 3, белых 2, белом 2, белым 1, белее 1, белыми 1, белое 1, белая 1
вечер	22	вечер 11, вечером 7, вечера 3, вечерам 1
Иван	22	Ванюша 7, Ванюха 6, Ванька 4, Ванюше 1, Ванюху 1, Ванюхе 1, Иван 1, Ивана 1
место	22	место 12, места 5, местам 2, мест 1, месту 1, месте 1
мужчина + муж + мужик	4 + 3 + 15	мужчин 2, мужчина 1, мужчины 1 + мужа 1, мужем 1, муж 1 + мужик 11, мужика 2, мужики 2
снег	22	снег 15, снега 3, снегу 3, снегом 1
веселье	21	весело 7, веселей 5, весёлой 3, веселиться 2, веселье 1, весёлый 1, весёлом 1, весёлая 1
голова	21	голова 8, голову 4, головой 4, головы 3, головою 1, голове 1
крест	21	крест 7, креста 4, крестом 3, кресты 2, крестились 1, кресту 1, креши 1, крестей 1, крестами 1

нужно	21	нужно 17, нужны 3, нужна 1
опять	21	
поэт + поэзия	18 + 3	поэты 9, поэт 5, поэта 2, поэтов 1, поэтом 1 + поэзия 2, поэзии 1
простой	21	просто 11, простое 3, простой 3, проста 2, просты 1, простых 1
свет	21	свет 6, свете 5, свету 3, света 2, светилась 2, светил 1, светят 1, светятся 1
слово	21	слова 8, словами 4, слов 4, словом 3, слово 2
час + часы	21	час 10, часы 7, часов 2, часа 1, часах 1
вино + вины	20	вины 10, вино 3, вине 3, вином 3, вину 1
дело	20	дело 10, дела 8, дел 1, делом 1
значить	20	значит 19, значения 1
кровь	20	кровь 13, крови 5, кровью 2
теперь	20	
тобой	20	тобой 17, тобою 3
тот	20	
всем	19	
пока	19	
три	19	
vas	18	
давать	18	давай 10, давайте 6, давал 2
дорога	18	дорога 7, дорог 4, дороги 2, дорогу 3, дороге 2
жалеть	18	жалей 6, жал 6, жалели 2, жалеть 2, жали 1, жалел 1
лететь	18	летит 2, летела 2, летим 2, летели 2, полететь 2, лететь 2, улететь 1, налететь 1, летел 1, летиши 1, лети 1, полетят 1
огонь	18	огне 6, огонь 5, огни 3, огнём 3, огня 3, огню 2, огнями 1
поле	18	поле 16, полю 1, полем 1
скучный	18	скучно 13, скучных 2, скучная 1, скучные 1, скучна 1
страна	18	страна 4, стран 4, стране 4, страну 3, страны 1, страною 1, страной 1
друг	17	друг 13, друга 3, другу 1
рыбный	17	рыбный 13, рыбных 2, рыбий 1, безрыбье 1
пусто	17	пусто 3, пустых 3, пустой 2, пустым 2, пустом 2, пустыми 1, пуст 1, пустые 1, пусту 1, пуста 1
вы	16	
глядеть	16	глядя 8, глядит 2, глядел 2, глядят 2, глядя 1, глядишь 1
город	16	город 9, городов 2, городом 2, города 2, городе 1
два	16	
красный	16	красной 4, красною 2, красных 2, красно 2, красном 1, красна 1, красное 1, красный 1, красного 1, красным 1
куда	16	
рубить	16	руби 5, рубить 3, рубил 3, рубит 2, рубились 1, рубиши 1, рубиться 1
стоять	16	стоит 5, стоял 2, стоя 2, стоят 2, стоим 1, стою 1, стоять

		1, стояла 1, стоите 1
дом	15	домой 7, дом 6, дома 1, дому 1
Егор	15	Егор 12, Егорка 2, Егорушка 1
земля	15	земли 5, земле 5, земля 3, землю 2
зима	15	зима 5, зиму 3, зимой 2, зим 1, зимы 1, зимуют 1, зимние 1, зимних 1
круг	15	кругов 5, кругом 3, круги 2, кругло 2, круг 1, кругу 1, круглы 1
лицо	15	лицо 5, лица 4, лицом 3, лице 2, лицу 1
работа	15	работы 4, работу 3, работа 2, работой 1, работ 1, рабочий 1, рабочих 1, по-рабочему 1, чернорабочие 1
святой	15	святая 3, святые 2, святой 2, святых 1, святое 1, святому 1, святою 1, святого 1, святы 1, свято 1, святую 1
сырой	15	сырой 5, сырая 4, сырье 3, сырь 2, сыром 1
ход	15	ходу 3, ход 3, ходил 3, ходи 2, ходим 1, ходили 1, ходила 1, ходит 1
чистый	15	чистом 6, чистых 2, чисто 2, чистым 2, чистую 1, чисты 1, чистые 1
беда	14	беда 9, беде 2, беды 1, беду 1, бедовая 1
большой	14	больше 8, большое 3, большую 2, большой 1
глаз	14	глаз 6, глаза 5, глазах 2, глазами 1
гореть	14	гори 5, горят 4, горит 3, горел 2
грудь	14	груди 8, грудь 5, грудью 1
ловить	14	ловит 3, лови 2, ловила 1, ловил 1, ловить 1, ловишь 1, ловилось 1, ловили 1, словить 1, словили 1, слови 1
память	14	помню 5, помнят 2, помнится 2, память 1, помнишь 1, помнить 1, помнит 1, памяти 1
первый	14	первый 7, первым 3, первой 2, первыми 1, первом 1
стол	14	стол 3, столе 3, стола 3, столу 3, столы 1, столом 1
танец	14	танцуй 10, танцы 2, танцует 1, танце 1
тёмный	14	тёмным 3, темно 2, тёмной 2, тёмную 2, темну 1, тёмном 1, тёмный 1, тёмные 1, темнотища 1
через	14	
чужой	14	чужой 5, чужие 3, чужих 3, чужим 1, чужая 1, чужими 1
боль	13	боли 4, болью 3, боль 3, болит 2, болела 1
весь	13	
зерно + семя	8 + 5	зерно 5, зерном 1, зерна 2 + семя 4, семена 1
золотой + золото	8 + 5	золотой 3, золотом 2, золота 2, золото 1, золоте 1, золоте 1, золотых 1, золотую 1, золотыми 1
лес	13	лес 5, лесу 3, лесом 2, леса 2, лесов 1
нынче	13	
пьяный	13	пьян 4, пьяный 3, пьяных 1, пьянят 1, пьяном 1, пьяная 1, пьяной 1, пьяна 1
снова	13	
солнце	13	солнце 11, солнца 1, солнцем 1
стена	13	стене 4, стены 3, стеной 2, стенах 2, стена 1, стен 1
страшный	13	страшно 8, страшной 1, страшней 1, страшных 1,

		страшным 1, страшный 1
тело	13	тело 6, теле 3, тела 2, телу 2
весна	12	весна 6, весной 2, весною 2, весны 1, весочки-весны 1
добрый	12	добрый 2, добром 2, доброй 2, добра 1, добрая 1, добрые 1, добрым 1, добрыми 1, доброе 1
дождь	12	дождем 3, дожди 3, дождя 2, дожде 1, дождей 1, дождю 1, дождь 1
жизнь	12	жизнь 11, жизни 1
осень	12	осень 5, осенние 5, осеню 1, осенний 1
плечо	12	плеч 3, плечах 3, плечи 2, плечом 1, плече 1, плечо 1, плеча 1
последний	12	последней 5, последнее 2, последнего 2, последний 1, последние 1, последних 1
равно	12	равно 10, равных 1, равна 1
сердце	12	сердце 7, сердцах 3, сердца 1, сердцу 1
спешить	12	спеши 3, спешить 2, спешу 2, спеша 2, спешит 1, спешишь 1, спешим 1
хор	12	хором 7, хор 5
брать	11	брать 6, братом 2, братьям 1, брата 1, братских 1
истина	11	истину 4, истиной 2, истины 2, истин 1, истинным 1, истина 1
коромысло	11	коромыслом 11
легкий	11	легко 6, легки 2, легко 1, легкие 1, лёгкой 1
похожий	11	похоже 5, похожи 2, похожие 1, похожая 1, похожа 1, похожий 1
путь	11	пути 6, путь 5
родная	11	родная 3, родную 3, родной 2, родные 1, родном 1, родное 1
скоро	11	скоро 9, скорей 2
строить	11	строй 4, строю 3, строить 2, строили 2
тихий	11	тихо 9, тихий 2
холодный	11	холодной 3, холодный 3, холодных 1, холодные 1, холодном 1, холодно 1, холодного 1
цвет + цветы	11	цвета 3, цветов 2, цветы 5, цветам 1
язык	11	языком 4, языке 3, язык 2, языки 1, языка 1

ВЫВОДЫ. Данный частотный словарь, символично начинаящийся с понятия «я» и заканчивающийся понятием «язык», открывает довольно широкий плацдарм для интерпретации и, мы надеемся, сослужит службу многим исследователям. Не претендуя на полноту анализа, приведём лишь несколько базовых выводов, которые можно делать на основании словарей подобного рода.

Тот факт, что вокабулярий открывается понятием «я», подтверждает, насколько часто автор ассоциирует себя с лирическим героем своих произведений. Далее следует термин «все + всё», подчёркивающий широчайшую адресность текстов.

Однако нас более всего интересуют ключевые понятия башлачёвского мира, и, исходя из словаря, отбросив местоимения и глаголы, мы получаем такой список (здесь и далее в скобках указывается частота):

1. «Любовь» (91) подтверждает репутацию Башлачёва, как певца чувств.

2. «Песня» (69), поскольку лирический герой есть «я» автора, то пение – основное его занятие.

3. «Душа + дух» (66) в сумме и разделять эти понятия не всегда возможно.

4. «Только» (65), как указание на уникальность, исключительность, особую роль.

5. «Здесь + тут» (49) подчёркивает минимальную дистанцию между героем, читателем / слушателем и происходящими событиями, что, в свою очередь, педалирует идею социальной общности.

6. «Вид» (48) – понятие, присутствие которого трудно было предугадать, подчёркивает визионерство и важность визуальной составляющей.

7. «Чёрный» (41) – цвет мрачный, связанный со смертью, но и с тайной.

8. «Время» (39) – фундаментальное понятие поэтики автора, ощущавшего, что отмерено ему не так много.

9. «Хорошо» (39) – понятие-субститут, выражающее надежду на лучшее. Действительно, если «любовь» (91) и «вера» (26) упоминаются автором довольно часто, то «надежда» даже не попала в этот словарь, поскольку встречается только 4 раза.

10. «Женщина + жена + баба» (38) – о ком же ещё петь поэту любви. При этом слово «баба» в лексическом арсенале Башлачёва – скорее комплимент.

11. «Рука» (38) подчёркивает важность мастерства и физического контакта.

12. «День» (37), как единица бытия.

13. «Дым» (36), как предвестник огня, вызывающий тревогу и смути.

14. «Имя» (34), поскольку для автора, как открывателя мира, особое значение имеет процесс наречения.

Как это ни удивительно, но те понятия, которые интуитивно могли бы показаться часто встречающимися, а то и системообразующими для Башлачёва, не набирают достаточной частоты, даже чтобы войти в словарь. Так слово «зерно» появляется в текстах всего 8 раз, «хлеб» – 9, то есть не чаще, чем «угол» (9), а многие ли обращают внимание на «углы» в текстах автора? Продолжить список неожиданных «аутсайдеров» можно понятиями «гром» (6), «гроза» (4) и другими.

Следует отметить, что местоимения первого лица возникают в текстах 409 раз («я» (293), «мы» (116)), то есть гораздо больше, чем второго – 167 («ты» (147), «вы» (16)) и третьего – 137. Башлачёв пишет в основном, о себе, рассуждает устами героя. При этом он оказывается человеком простым, а потому в качестве вежливого обращения «вы» используется лишь дважды и только в раннем тексте «Мой Бог! Вы ещё не одеты?». Во всех остальных случаях это местоимение во множественном числе.

Использование разнообразных притяжательных местоимений («свой» (89), «мой» (82) и других) подчёркивает, что обычно герой и автор рассуждают о не чуждых, а порой даже о непосредственно принадлежащих им категориях.

Мир Башлачёва мистичен, и в этом таинстве полно загадок, в том числе и для самого автора... А, быть может, в первую очередь для него. Оттого порой ему затруднительно назвать действующие силы. Отсюда довольно высокая частота появления слова «кто-то» (35), тогда как «некто» поэт не использует вообще.

Использование глагола «хотеть» (38) во множестве форм подчёркивает обилие неудовлетворённых желаний, а также интенцию что-то переменить. Эстетика перемен – важная тема для русского рока.

Интересно отдельно рассмотреть времена глаголов. Так глагол «быть» (и связанные с ним словоформы, включая другие части речи) в настоящем появляется 25 раз, тогда как в прошлом – 55, а в будущем – 54. Это покажется серьёзным огрублением, но есть доля истины в том, что текущий момент занимает героя меньше всего, тогда как будущее и прошлое интересуют примерно в равной мере.

Словарь также позволяет выстраивать иерархии родственных понятий. Скажем, из сезонов фаворитом для Башлачёва является холодная вдова «зима» (15). Переходные, сущие перемены «весна» и «осень» манят его в одинаковой, однако чуть меньшей степени (12). Интересно, что для последней существует одноимённая песня, в которой локализовано множество упоминаний осени, тогда как разговор о весне удивительно равномерно (в том числе и по времени написания) распределён по корпусу текстов. В то же время «лето» появляется в произведениях существенно реже (4). При этом нельзя сказать, что оно автора «не интересует». Тёплый и радостной сезон, как метафора счастья, просто оказывается недостижим, герой в него не попадает, поскольку «всё будет хорошо», но не хорошо сейчас.

Предпочтение же зимы остальным сезонам полностью ожидаемо как эстетически, так и статистически, поскольку подкрепляется высокой частотой использования таких понятий, как «лёд» (23), «снег» (22) и тому подобные.

«День» (37) Башлачёв предпочитает «ночи» (31). При обсуждении доминирования светлого времени суток также следует учитывать частоту слова «сегодня» (27).

Из цветов автор использует «чёрный» (39), «синий» (23), «белый» (22), «красный» (16), «золотой» (8). Если же составить общий перечень наиболее используемых качественных характеристик (словоформы которых не ограничиваются прилагательными), то получится следующий список понятий:

1. «Чёрный» (39).
2. «Новый» (27).
3. «Синий» (23).
4. «Белый» (22).

5. «Простой» (21).
6. «Скучный» (18).
7. «Рыбный» (17) – главным образом, за счёт одной песни «Рыбный день».
8. «Красный» (16).
9. «Сырой» (15).
10. «Чистый» (15).
11. «Большой» (14).
12. «Тёмный» (14).
13. «Чужой» (14).
14. «Пьяный» (13).
15. «Святой» (13).
16. «Страшный» (13).

Можно видеть, что цвет действительно является одним из важнейших атрибутов в эстетике поэта.

При проведении подобных сопоставлений необходимо быть внимательным и различать случаи, когда, например, слово «святой» появляется как прилагательное (13), а когда – как существительное (2).

Эпитет «Холодный» (11) чуть более распространён, чем «горячий» (9), а если добавить к рассмотрению ещё и «тёплый» (3), то его доминирование вообще вызывает сомнения. Однако «тёмный» (12) возникает существенно чаще, чем «светлый» (5). Это лишний раз подчёркивает сферу интересов автора.

Из цифровых числительных Башлачёв использует только «три» (19), «два» (16), «семь» (10), «пять» (7), «четыре» (4), «шесть» (2) и «девять» (2). «Восемь» не фигурирует. Слово «один» возникает нередко (9), но его вряд ли разумно ставить в ряд с остальными в силу не сугубо «счётной» семантики.

Из всех форм понятия «свет» используются только «свет», «свете», «свету», «света», «светилась», «светил», «светят» и «светятся», но не «светит» или «светить». Аналогично у глагола «гореть» узкий набор возникающих форм, ограничивающийся четырьмя вариантами: «гори», «горят», «горит» и «горел».

Понятие «коромысло» появляется только во фразеологизме «дым коромыслом» и никак иначе.

Наконец, если заводить речь о гендерной дифференциации адресатов и персонажей, то в совокупности феминные образы («женщина» (13), «жена» (11), «баба» (14)) возникают заметно чаще, чем маскулинные («мужчина» (4), «муж» (3), «мужик» (15)). При этом, как мы уже отмечали, обсуждая частоту использования местоимений «ты» и «вы», Башлачёв очевидно отдаёт предпочтение формам слов, которые в устах других авторов можно было бы трактовать как грубые, но в его случае они скорее указывают на более традиционную и близкую форму отношений.

В то же самое время героя (мужчину) интересуют строго определённые модусы отношений с представителями своего и противоположного

полов. Потому понятие «брать» (11) возникает заметно чаще, чем «сестра» (7), а «друг» (23) totallyно доминирует над «подругой» (2).

Приведённые выше выкладки – лишь пример или, если угодно, введение в анализ поэтического мира Александра Башлачёва на основании частотного словаря. Однако автору этих строк представляется, что подобный подход может иметь большие перспективы, а также широкий потенциал применения для независимого, а также сравнительного изучения вокабуляриев других авторов.

Литература

1. *Горбачёв О. А.* Частотный словоуказатель текстов песен группы «Кино» [Текст] / О. А. Горбачёв // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: ТГУ, 2000. – Вып. 3. – С. 54-84.
2. *Свиридов С. В.* Поэзия А. Башлачёва: 1984-1985 [Текст] / С. В. Свиридов // Рок-поэзия как социокультурный феномен. – Череповец, 2000. – С. 5-18.
3. *Наумов Л.* Александр Башлачёв – человек поющий. Стихи. Биография. Материалы. Интервью [Текст] / Л. Наумов. – 3-е издание. – М.: Выргород, 2017.
4. *Фоменко В.* Авторский инвариант русских литературных текстов [Текст] / В. Фоменко, Т. Фоменко // Методы количественного анализа текстов нарративных источников. – М.: АН СССР, Институт Истории СССР, 1983. – С. 86-109.
5. *Porter M.* An Algorithm for Suffix Stripping // Program. – 1980. – Vol. 14. – № 3. – P. 130-137.
6. *Willett P.* The Porter Stemming Algorithm: Then and Now // Program: Electronic Library and Information Systems. – 2006. – Vol. 40. – Iss. 3. – P. 219-223.
7. *Williams T., Kelley C.* gnuplot 5.2: An Interactive Plotting Program [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gnuplot.info/docs_5.2/Gnuplot_5.2.pdf (дата обращения: 22.02.2019).

УДК 821.161.1-192:785
ББК Щ318.5+Ш33(2Рос=Рус)64-45
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Д. О. СТУПНИКОВ

Москва

ПЕСНИ-ПОСВЯЩЕНИЯ ЕГОРУ ЛЕТОВУ

Аннотация. Данная подборка включает тексты песен российских рок-музыкантов, адресованных группе «Гражданская оборона» и её безвременно ушедшему лидеру Егору Летову. Охвачены как прижизненные, так и посмертные посвящения, тексты приводятся целиком, преимущественно в авторских вариантах. К каждому из них дана справочная информация.

Ключевые слова: рок-группы, рок-музыка, рок-поэзия, русский рок, песни-посвящения.

Сведения об авторе: Ступников Денис Олегович, кандидат филологических наук, руководитель тематических разделов «Музыка» и «Кино» мультитпорта KM.RU.

Контакты: 127549, г. Москва, ул. Пришвина, д. 8, стр. 1, kubovitch@mail.ru

D. O. STUPNIKOV

Moscow

THE LYRICS OF SONGS THAT THEY HAD DEDICATED TO EGOR LETOV

Abstract. This compilation includes lyrics of Russian rock musicians addressed to Egor Letov. The songs were written as in the artist's life and after his death. All lyrics includes whole text in the author's version and accompanied by background information.

Keywords: rock bands, rock music, rock poetry, russian rock, songs of dedication.

About the authors: Stupnikov Denis Olegovitch, Candidate of Philology, Chief Editor of the Sections Music and Movies at web-zine KM.RU.

Масштаб личности Егора Летова подразумевает большое количество pro и contra разной степени взвешенности, выраженных в том числе и языком искусства. Возможно, Летов и оставил после себя немалое количество продолжателей и подражателей, но к себе он особенно никого близко не подпускал. Отсюда – неизбежная мифологизация образа, которую он и сам порою декларативно приветствовал.

Во времена вынужденно автостопной юности Летова у него были соратники, вроде Чёрного Лукича, Янки Дягилевой и Ника Рок-н-Ролла, однако не всегда их взаимоотношения складывались гладко. Сказывались и

особенности летовского характера, и географический фактор. В Омске как таковой разветвлённой музыкальной тусовки вокруг Егора не было. Ментально он больше тяготел к Новосибирску, но тамошние признанные рокеры вроде Дмитрия Ревякина из «Калинова Моста» относились к нему в 80-е с оттенком снисходительности.

По отношению к музыкантам, близким к Ленинградскому, Московскому и Свердловскому рок-клубам нарочито дистанцировался уже сам Летов. Широко известен, например, его демарш на акустике памяти Янки Дягилевой в Череповце: «Хотел бы поприветствовать всех этих эстетов во главе с А. Т., которые превратили наш рок, или то, что им было, в #####». В то же время, гений гения, как известно, видит издалека. Поэтому Чиж и Борис Гребенщиков в своих оммажах Летову представляли его то ли небожителем, пришедшим на грешную землю, чтобы спасти всех униженных и оскорблённых, то ли как юродивого, наделённого примерно такими же полномочиями.

Считать Егора Летова по полному праву своим в доску могли бы панки. Однако и здесь не обходилось без забавных курьёзов. Лидер «Сектора Газа» Юрий Хой с нескрываемой обидой рассказывал в интервью, как Летов наотрез отказался с ним общаться в гримёрке на совместном фестивальном выступлении. Сам Летов в последние годы своей жизни обрисовал эту ситуацию несколько иначе: пришёл в гримерку быдловатый гопник, начал удивляться несоответствию зычного голоса и неказистой внешности своего собеседника и вообще вёл себя достаточно развязно.

В 90-е ситуация вокруг Летова предельно поляризовалась. Поддержка им коммунистов, НБП и других представителей духовной оппозиции заставила отвернуться от «Гражданской Обороны» многих «демократически» настроенных рокеров. В то же время, к созданному Летовым движению «Русский Прорыв» примкнули не только сибирские панк-группы, но и андеграундные коллективы из некоторых бывших союзных республик – например, Белоруссии и Украины. И по сей день лидеры распавшихся ныне минских «Красных Звёзд» и актюбинской «Адаптации» Владимир Селиванов и Ермен Ержанов остаются, пожалуй, самыми глубокими и вдумчивыми проводниками летовских идей в собственном вполне аутентичном творчестве. Что же касается «нулевых», то здесь можно отметить эпизодические комплементарные упоминания имени Летова из цитат из него в текстах таких влиятельных русских рок-музыкантов, как Константин Кинчев и Сергей Шнуров.

Как это часто бывает, подлинная «канонизация» Егора Летова в рок-среде случилась уже после его смерти. Одно из самых проникновенных посвящений ему «Чёрная Земля» создал предельно далекий от музыкальной стилистики «Гражданской Обороны» Сергей Калугин со своим прогметаллическим проектом «Оргия Праведников». Буквально пронизано аллюзиями на летовские песни творчество его земляков-рэперов «25/17». Не брезгуют оммажами Летову и альтернативщики («7Paca», Louna).

В настоящую подборку вошли как прижизненные, так и посмертные посвящения Летову. Сюда относятся как песни, адресованные Егору Летову (Чиж, «Письмо Егору Летову»), так и написанные под его влиянием

(БГ, «Никита Рязанский»), содержащие упоминания о нём (Louisa, «Мама»), а также тексты треков с семплами из летовского творчества («25/17», «Ад холода»). При этом откровенно подражательные вещи (раннее творчество группы «Адаптация») мы в подборку не включали, ибо о каком-то осознанном диалоге с лидером «Гражданской Обороны» здесь речи не идёт в силу незрелости авторов. Большая часть текстов публикуется в авторской редакции. В подборке мы старались соблюдать хронологический принцип, за исключением тех случаев, когда песни одного автора из разных временных пластов взаимно дополняют друг друга.

За помощь в осуществлении данной публикации мы сердечно благодарим Артёма Корабельникова, Юрия Доманского, Кристину Пауэр и всех участников и гостей «Летовского семинара» в РГГУ.

Чиж «Письмо Егору Летову»

В парке Ленинского Комсомола
Изнасиловали девочку двенадцати лет.
Её не смог опознать никто,
Так она была изуродована.
На спине остались вмятины от ржавой цепи,
Что валялась метрах в пяти.
Милиция приехала через четыре года,
И всё списала на металлистов.

Совок, бардак, талон, ништяк.
Бутылка водяры, нары.

Жена пошла в магазин,
Чтобы сраной колбасы купить на обед.
Возвратилась вся в слезах,
Я её никогда не увидел такой.
У нас нет прописки,
Поэтому мы обречены на голод в этой стране.
Это было бы очень смешно,
Если это бы не было очень страшно.

Совок, бардак, талон, ништяк,
Спины и стены, вены.

Так что, будь добр, ошейник одень,
Чтобы посадили на ржавую цепь.
Что валялась метрах в пяти
От изнасилованного ребёнка.
А может хочешь в «крезе» отдохнуть,
Место давно забронировано.
Сыпал ли ты группу «Ласковый Бык»,
Цой разбрёлся, заснув за рулём.

Вот так, как ты, пока, пиши,
Не молчи. Чиж.

История знакомства Чиж с Егором Летовым и обстоятельства создания этой песни подробно описаны в книге Андрея Юдина «Чиж: рождён, чтоб играть». Текст «Письма Егору Летову» печатается по этому же изданию [3, с. 477]. Песня была сочинена Чижом летом 1990 года, когда его жена Ольга в слезах вернулась домой, жалуясь, что ей не продали в магазине по талонам продукты из-за отсутствия харьковской прописки. Данный эпизод документально зафиксирован во втором куплете. В целом, песня представляет собой предельно политизированную жалобу на настроения позднесоветской эпохи, поданные от лица человека, близко к сердцу принявшему событие хита «ГО» «Всё идёт по плану». Чиж почти не исполнял «Письмо Егору Летову» на своих концертах и не включил ни в один свой альбом, чтобы из-за строчек «Пока. Пиши. Не молчи. Чиж» рок-тусовка не обвинила его в притязаниях на дружескую близость с омским панком [3, с. 164].

Личное же знакомство Чига с Летовым состоялось полгода спустя – 14 декабря 1990 года. Тогдашний проект Чигракова «Пол-ГПД» играл в дзержинском Политехе на разогреве акустического выступления Егора и Янки. Сет «Пол-ГПД» оказался настолько неудачным, что уже на следующий день после этого концерта Чиж распустил группу. Зато у хозяев квартиры, где «вписались» Егор и Янка, ему удалось пообщаться с сибиряками лично. «Я запал на него, – вспоминает Чиж. – Я впервые столкнулся с настоящим панк-роком. Я потому и не пил: мне было интересно его на трезвую голову послушать» [3, с. 152].

О «Гражданской Обороне» Чиж также упоминал в песне «Такие дела» из альбома «Перекрёсток» (1994): «Он не жалеет ни о чём, он держит дома шесть альбомов “Г.О.” и пять альбомов БГ». А песню Егора Летова «Продурячка» Чиж исполнил на сборнике «Гражданская оборона. Трибют», выпущенном «Мистерией звука» в 2002 году.

БГ «Никита Рязанский»

Никита Рязанский
Строил город, и ему не хватило гвоздя.
Никита Рязанский
Протянул ладони и увидел в них капли дождя;
Никита Рязанский
Оставил город и вышел в сад.
Никита Рязанский
Оставил старца и учаще кто млад...

Святая София
Узнав о нём, пришла к нему в дом;
Святая София

Искала его и нашла его под кустом;
Она крестила его
Солёным хлебом и горьким вином,
И они смеялись и молились вдвоем:

Смотри, Господи:
Крепость, и от крепости – страх,
И мы, дети, у Тебя в руках,
Научи нас видеть Тебя
За каждой бедой...
Прими, Господи, этот хлеб и вино,
Смотри, Господи, – вот мы уходим на дно;
Научи нас дышать под водой...

Девять тысяч церквей
Ждут Его, потому что Он должен спасти;
Девять тысяч церквей
Ищут Его, и не могут Его найти;
А ночью опять был дождь,
И пожар дрогорел, нам остался лишь дым;
Но город спасётся,
Пока трое из нас
Продолжают говорить с Ним:

Смотри, Господи:
Крепость, и от крепости – страх,
И мы, дети, у Тебя в руках,
Научи нас видеть Тебя
За каждой бедой...
Прими, Господи, этот хлеб и вино;
Смотри, Господи, – вот мы уходим на дно;
Научи нас дышать под водой...

История заочного знакомства Бориса Гребенщикова и Егора Летова достаточно красива и отражена во многих источниках. Егор Летов выскакивался о БГ уважительно, но с изрядной долей скепсиса. В середине 80-х он написал слегка ироничную «КБГ-рок», сплошь составленную из гребенщиковских строчек и представлявшую собой дружеский шарж на приятеля-«аквариумиста». Предложение записать для трибюта «Аквариума» кавер на песню «Аквариума» в 2003-м лидер «ГО» воспринял с воодушевлением. Но в трибьюте она так и не пошла, зато через четыре года после смерти Летова была издана отдельным диском.

Ну а БГ, как выяснилось относительно недавно, писал с оглядкой на Летова своего «Никиту Рязанского». «Мы никогда не пересекались с Летовым, но я знаю, что он пел одну из моих песен. Мне жалко лирического героя Летова, он видел мир в тёмных красках. Я же предпочитаю видеть мир многоцветным. А ещё я обязан ему тем, что генезис песни “Никита Рязанский” – это песня Егора про дурачка». «Никита Рязанский» вошёл в

«Русский альбом» БГ-бэнда, вышедший в 1992 году. Печатается по сборнику «14. Полный сборник текстов песен “Аквариума” и Б.Г.”» [1, с. 351].

«Тёплая Трасса» «Одиночество»

Не бывать
такому дню, чтоб ты меня оставила на миг,
Не бывать
таким словам, чтоб ты их не шептала в крик,
Не бывать
такой звезде, чтоб ты не переплюнула её,
Я один
и у меня есть ты – одиночество моё.

Разбивая мир капли,
На куски, на три шестёрки,
Не отыщешь между ними
Ничего, чтоб было б ложью,
Позабудешь между ними
Свою роль, одной ногою
Погружаясь в лихолетье,
А другой попробуй в небо,

Разрываясь на куски,
на три шестёрки,
Превращаясь в одиночество своё.
Не рыдать
над поколением с непоколебимою судьбой,
Улетать
При нападеньи чёрта с развороченной башкой,
Хохотать
над своим мозгом, как над удивлённым дураком,
Называть
командира уимблдонского турнира мудаком.

Одиночество на бочку,
Всё летит к чертям незрячим,
Черти радуются жизни,
Остановка после смерти,
После дохлого Егора,
После облака в кармане,
Отыскав седую правду
У ребёнка на ладонях
Нет ни линий, ни земли,
Есть только звёзды,
только вера в одиночество своё.

«Тёплая Трасса» «Аве Мария»

Я вышел родом из народа,
О как мне хочется вернуться,
Весит на ниточке петля,
Рыдает бедное дитя.

Идут на похороны люди,
Сношаться с Янкой и Егоркой,
В карманах спрятаны тела,
Да явит мир свои дела.

Аве Мария

Святой с пустыней обручились,
На свадьбе девочка рыдала,
Иди ко мне моё дитя,
Шептала чёрная змея.

Шептали горы и долины,
Шептали люди, звери, боги,
Молилось небо за меня,
Рожала ангела земля.

Аве Мария

В ночи пленительной свободы,
Гори в грехах моей природы,
Душа которая летит,
Воскреснуть в образе любви.

В том есть законы и пророки,
И вот – рыдает на пороге
Уняв безумие огня,
Душа которая моя.

Аве Мария

К Отцу ведёт моя дорога,
Того, кто выпал из народа,
Я жизнью собственной крестил,
Того, кто змея поразил.

За то, что небо голубело,
За то, что птичка в клетке пела,
Как рухнул город золотой,
Как чёрный спутник вёл домой.

Туда, где Дева отрыдала
Где ждёт преступника нирвана
Где телом женщины своей
Спасает Будду Моисей

Аве Мария

Динь-динь-дон,
Динь-динь-дон,
Колольчик звенит,
Этот звон, этот звон,
О любви говорит.

Группа «Тёплая Трасса» основана в Барнауле в 1991 году. Музыканты «ТТ» никогда не отрицали оказанного на них влияния сибирского панка, а текстовик и основной идеолог команды Вадим Макашенец брал у Летова интервью ещё в 1990 году для барнаульского издания «Периферийная нервная система» («Лучшая защита – это нападение»). Многие песни «Тёплой Трассы» имеют коллажную структуру, что было присуще и летовскому творчеству. Имя Егора Летова является в них одним из важнейших элементов пёстрой мозаики. Песня «Одиночество» вошла в первый номерной альбом «Тёплой Трассы» «Меня мало убить» (1991), а «Аве Мария» – в седьмой – «Царица Небесная» (1993). Оба текста печатаются по публикации на официальном сайте группы ttrassa.ru .

Автор обоих текстов Вадим Макашенец в личной переписке нам сообщил: «Фразы из упомянутых песен (именно: “после Дохлого Егора” и “идут на похороны люди сношаться с Янкой и Егоркой”) – это о том, как и почему мир сей убил Янку Дягилеву и Егора Летова (Дохлый – это у него кличка такая была одно время, если кто не в курсе), – убил своей низменностью, своей привязанностью к земному и материальному, своей тупостью, завистью и трусостью, своим лицемерием и двуличием, своей мертвеницей, – так же, как он всегда убивает всё живое, честное, доброе и настоящее. В этом смысле можно сказать, что всё творчество “Тёплой Трассы” посвящено переосмыслению и дальнейшему развитию философско-поэтического наследия Егора Летова, то есть ответу на вопрос: “как оставаться живым человеком в пластмассовом мире мёртвых?”»

«ГУЛАГ» «Вломить пизды бы Летову»

Лихого счастья не было
Как не было весны
Вломить пизды бы Летову
Достать бы до звезды

Всё так же нету солнышка
Озномбом греет ночь
Я по дороге узенькой бегом шагаю прочь
И теряю контроль над собой

Звезда машин и роботов
Слепой железный шар
Исходы наркоопытов
Струящийся напалм

Всё так же нету солнышка
Озномоб греет ночь
Я по дороге узенькой бегом шагаю прочь
И теряю контроль над собой

Лихого счастья не было
Как не было весны
Вломить пизды бы Летову
Достать бы до звёзды

Все так же нету солнышка
Озномоб греет ночь
Я по дороге узенькой бегом шагаю прочь
И мы призываем крестом и мечом
Бешай жидов и Россию спасай

В начале нулевых московская группа «ГУЛАГ» была ярчайшим представителем музыкальной субкультуры, сформировавшейся вокруг лимоновской НБП. Песни «ГУЛАГа», при всей их внешней провокационности, всегда отличались самобытностью и мелодичностью, а лидер группы Павел Григорьев был одним из самых многообещающих фронтменов России. Каждое выступление «ГУЛАГа» превращалось в увлекательный перформанс и дарило ощущение бесконечного праздника. В 2013-м группа объявила о распаде, отыграв в декабре концерт в честь своего 15-летия. Павел Григорьев был вокалистом металлической группы «Фактотум», которая, кстати, делала кавер-версию на «Второй эшелон» «Гражданской обороны», потом создал собственный проект «Морфей и соратники».

Текст «Вломить пизды бы Летову» публикуется по любезню предоставленным нам Павлом Григорьевым авторской редакции. Последние две строки песни представляют собой вольную цитату из «Общества Память» Егора Летова. 25 марта 2005 года на акустическом концерте Григорьев присовокупил к ним припев из «Ночного дозора» группы «Уматурман».

«Песня была написана в 2002 году, после концерта Гроба в московском кинотеатре Улан-Батор, – рассказал нам автор. – Мы с “ГУЛАГом” должны были тоже играть там. Но, в последнюю минуту организаторы отказались выпустить нас на сцену. Позже я узнал, что это была личная просьба Егора, который не хотел с нами выступать. Но песня была написана не из-за личных обид на Егора. Скорей это была просто шутка. Текст в ней весьма странный. Хотелось замахнуться на что-то святое и неприкасаемое в русском андеграунде, который к тому времени уже начал успешно коммерциализироваться и всё больше превращаться в формат “Наше Радио”. За искренностью всегда начинается пафос, а за пафосом стёб. В ключе последнего мы тогда и делали свою музыку. Я исполнял эту песню всего пару раз в акустике. Разгоняя со своих концертов махровых гробоманов. В целом, народ воспринимал её довольно позитивно. Всем было понятно, что движуха умирает. Через несколько лет песня всплыла в интернете и

завоевала свою нездоровую славу. Какие-то психи даже писали угрозы в личку. Такие разборки вызывали у меня лишь улыбку. Мне говорили, что Егор слышал её и что ему тоже было смешно. После его смерти я никогда не исполнял эту песню и исполнять не буду. Она была актуальна лишь в то время и в том месте».

«Инструкция по выживанию» «Кто убил Янку?»

Вновь среди ночи проснулся
В городе Нижний Тагил,
К горлу вопрос из ночи протянулся:
Кто тебя, Янка, убил?..

Зависть убила людская
Холодом мира мира сего?
Древний, взбесившийся Каин
В друга вошёл твоего?

Пусть этот мир стонет от крови,
Слава Любви, Слава Героям.
Вновь этот мир,
вновь этот мир тонет в крови,
Слава Героям, Слава Любви!

Разве могла ты подумать,
Глядя на белый песок –
Тот, кто себя называл лучшим другом,
Камнем ударит в висок?
Дьявол ли то надоумил,
Шёпотом из-под небес,
Или он ополоумел,
Иль разыгрался в нём бес...

Пусть этот мир стонет от крови,
Слава Любви, Слава Героям.
Вновь этот мир,
вновь этот мир тонет в крови,
Слава Героям, Слава Любви!..

Вряд ли теперь это важно,
Только живёт без конца
Древняя зависть к отважным,
Ищущим Бога сердцам.

Отношения Егора Летова и Романа Неумоева никогда не отличались благолепием, даже несмотря на то, что «ГО» записала целый альбом неумоевских песен «Инструкция по выживанию» (а, может, как раз и в силу этого факта). В 2004 году «ИпВ» записала альбом «Слава Любви» с

песней «Кто убил Янку» (на диске он был издан лишь в прошлом году). Безусловно, когда Неумоев поёт о Янкином «друге», он разумеет Егора Летова. Но огульных обвинений тут нет. Без перехода на личности лидер «ИпВ» исследует сам метафизический принцип, по которому в человека входит дьявол, заставляя его совершать Каинов грех.

На концерте «Инструкции по выживанию» 26 сентября 2008 года Неумоев, посвятив Егору Летову блок своих старых песен, произнёс: «Будем верить, что Господь простит Летову все грехи. Как сказал епископ Новосибирский, Летов хоть и был некрещёный, но он будет за него молиться келейно. А значит, всё будет хорошо». Текст «Кто убил Янку» печатается по буклете первого официального CD-издания альбома «Слава Любви» (Bull Terrier Records, 2018) с исправлением отпечатки в первой строке третьего куплета («Вряд ли теперь это Т важно»).

«Алиса» «ROCK-N-ROLL»

Не помню точно, но кто-то сказал, будто rock-n-roll – это он.
В комплексах рождается спесь, не больше того.
Я помню время, когда всякой струне не давалось шанса на звон,
И каждый звук мечтал умереть за естество.

Нас было мало, Макар был прав – в битвах крепла горечь потерь.
Рок тогда граничил с тюрьмой, но ждал перемен.
По ритму Майка, по аккордам Б.Г. я приоткрывал эту дверь
И как Цой, раскачивал ночь пульсацией вен.

Мы движемся по струнам сердец,
Считая ночи, днём.
Нас мало, но пока мы в пути
В нас горит открытым огнем
Rock-n-roll.

Мы были вместе по законам войны, – каждый на своём рубеже,
Мы меняли правду на боль, – так было легче дышать.
Когда один из нас срывался в пике на очередном вираже,
Мы просили не голосить и не провожать.

Огнем СашБаша не насытилась жизнь, по Чуме тоскует металл,
Пульс Крупы – «Я остаюсь» не изменить.
Ори им Гарик, болью выплесни «Плач», как Ревякин сердцем
сказал:
«Когда задуют наши костры, вас станет знобить».

Шевчук, Шахрин, Борзыкин, Ник Rock-n-roll, Шклярский, Ай-яй-яй, Рикошет,
Летов, Григорян, Чистяков, Свин, Паращук.
Васильев, Фёдоров, Самойловы, Чиж, Скляр, Бутусов, Янка,
Паштет,

Князь, Галанин, Чача, Горшок, Чёрт да Паук.
Конечно, это явно не все, в перечне достойных имён,
Кто сумел наполнить сердца болью струны.
Не помню точно, но кто-то сказал, будто rock-n-roll – это он
И я решил поставить вопрос: – а кто тогда мы?

Песня обречена быть в любой такой подборке, поскольку в ней упоминается процентов 70 наших культовых рок-музыкантов. Написана она как полемический ответ на песню Шевчука «Мама – это рок-н-ролл, а рок – это я». О Летове Кинчев отзывался сдержанно, но в 2000-м они неожиданно оказались в одной лодке, когда «Алиса» выпустила альбом «Солнцеворот», а у «ГО» одноимённый уже появился несколькими годами ранее.

Спустя несколько дней после смерти Летова составитель этой подборки брал интервью у Кинчева, спросил его о смерти Летова, и вот что лидер «Алисы» ответил: «Смерть всегда неожиданна. Вроде бы и готовишься к ней, и думаешь о ней, а она всегда находит такие непредвиденные лазейки, открывая арт-обстрел с самых разных сторон. С Летовым мы не были знакомы. Мало того, даже не виделись ни разу. Тем не менее, я воспринял его смерть очень-очень ощутимо. Жалко, очень. Я всегда с особым пietетом и уважением относился к его творчеству. Мировоззренчески во многом не соглашался, мы не совпадали. Но то, что это был яркий и самобытный художник, – это однозначно. Таких людей всегда жалко».

29 февраля на питерской презентации альбома «Пульс Хранителя Дверей Лабиринта» Кинчев перед песней «Рикошет» сказал: «Високосный год потихоньку начал забирать... Вот и Летова не стало». Текст печатается по вкладышу альбома «Стать Севера» (2006), куда песня вошла в качестве бонус-трека.

Вис Виталис «Непонятная песенка про дурачка»

Ни за что ни про что
На авось, просто так
Грел снежок, тёр очки
И не заметил – осень пришла.

Так и гнал, так и шёл
За собою по пятам
Всё на пятки себе
Упоенно наступал...
Через край через рай
Через раз через год
Да позабыл про волосы
Засцепились за забор

Идёт смерть по улице несет блины на блюдце
А кому вынется а тому сбудется

Ходит дурачок по лесу ох поверху да понизу
Носит всё жизнь его где-то полозом где-то волоком
Долго ли коротко ли сквозит-несёт. Толку то...
Уже выпадают волосы зубы снова шатаются
Он всё маётся всё не пускает его
Ищет, кому передать зарок свой
Срок свой он отмотал по полной, звонок всё не звенит
Перемена не начинается всё он ходит всё он шатается
Отчаявается...
Эй, я возьму твою боль, дурачок
Я не сверчок запечный, я тем же, что и ты меченый
Я калеченый, леченый, битый и верченый,
Всю жизнь продираюсь я сквозь ветер встречный
Это трудно понять беспечным клеркам, обеспеченным
Обывателям с их тарелками, брелками и грелками,
Но если ты понял о чём я, – Отвечу – are you welcome.
Вот моё сердце возьми его я привык уже жить без кожи
Такие есть тоже, думаешь невозможнно – можно
Чувствовать боль за всех толстокожих
Довольных собою рож, похоже,
всё же ложь пока стоит дороже,
Но хорошо смеётся тот, кто смеётся позже
Что же,
Тоже пойду себе по миру – как нагадали мне
И цыганка с картами и дорога дальняя
Ветер, поле...
Получу над своею чудесной страной
Пока не тронет за плечо та, что стоит за спиной
Тронет за плечо поцелует горячо
Полетят копейки из-за пазухи долой

На заре на столе
Разноцветны стеклышки
Разноцветны тряпочки
Непонятно ни хрена...

Вис Виталис – московский андеграундный музыкант, балансирующий между рэпом и роком. Основатель проектов «SixtyNine» и «Сердце». «Непонятная песенка про дурачка» представляет собой двойной кавер на песни Егора Летова «Непонятная песенка» и «Про дурачка». Трек вошёл в сольный альбом Виса Виталиса «Делай Что Должен» (2008). Печатается по любезно предоставленной автором редакции, сверен с вариантом буклета, где меньше знаков препинания и вынесено в самое начало двустишие: «Идёт смерть по улице несёт блины на блюдце А кому вынется а тому сбудется». «История такая: в 2006 году люди делали трибют “Гражданской Обороне”, попросили сделать для них трек, – рассказал нам Вис Виталис. – Я решил, что просто взять и перепеть одну песню будет слишком для меня просто и слишком стандартно, поэтому я решил взять сразу две

песни, объединить их своим фрагментом плюс поменять на ключевой базе гармонию. В общем, обычный для меня выбон. Так и сделал. В итоге трек, который должен был выйти на второй части трибюта, сдвинули на третью часть. А третья часть так никогда и не вышла, поэтому я поставил трек номерным в альбом “Делай Что Должен”».

«Оргия Праведников» «Чёрная земля»

Ласточки, цветочки, птички, тополя,
Над мою крышкой – чёрная земля,
Над мою вербой – звёзд круговорот,
Надо мною в небе – яростный восход!

Некому смеяться, некому рыдать,
Некому скрываться, нечего скрывать,
Некому нажраться, некому курить,
Некому сражаться, некого любить!

Над мою крышкой – чёрная земля,
Над моей воронкой – вербы, тополя,
Едет по вселенной маленький вагон –
Тамбур заколочен, стены без окон!

Клеточке – раскрыться, зайчику – скакать,
Кто теперь решится сказку рассказать?
Кто теперь засунет душу в обмолот?
Кто теперь полюбит? Кто тебе споёт?

Над мою крышкой – чёрная земля,
Круг моей ограды – вербы, тополя.
Странная картинка, странное кино –
Божия слезинка падает в г...но.

Некому смеяться, некому рыдать,
Некому скрываться, нечего скрывать,
Луковыми стрелами выстрелит земля,
Наливные яблоки, птички, тополя...

Разноцветных шариков радостный конвой,
Небо надо мною, небо подо мной.
Думали забыли? Думали п...дец?
Думали зарыли? Думали – мертвец?!

Некому скрываться, нечего скрывать,
Некого подставить, некого предать,
Некого ославить, некого купить,
Некого ограбить, некого убить.

Некому нажраться, некому курить,
Некому сражаться, некого любить,
Не к кому прижаться, некого обнять,
Не с кем обниматься – нечем обнимать!

Некому услышать, некому сказать,
Некому смеяться, некому рыдать,
Некому погаснуть, некому гореть,
Некому вот так вот – взять и умереть!

Бедная, ты, бедная, глупая земля!
Солнечные зайчики, минные поля.
Кто тебя полюбит? Кто тебе споёт?
Над мою вербой – звёзд круговорот...

Егору Летову «Оргия Праведников» посвятила двухчастный альбом «Для тех, кто видит сны», название которого представляет собой контаминацию заглавий пластинок «Для тех, кто свалился с Луны» «Алисы» и «ЗСС» «ГО». Первая часть альбома поступила в продажу в третью годовщину смерти Летова – 19 февраля 2010 года. Изначально «Чёрная земля» вошла в сингл «Шитрок», предварявший «Для тех, кто видит сны».

«“Чёрная Земля”, посвящённая памяти Егора Летова, – вспоминал Сергей Калугин. – С ней приключилась удивительная история. Хотите верьте, хотите нет, но было так. Я пошёл на кухню заварить чайку и вдруг явственно услышал, как внутри моей головы Егор поёт строчку про чёрную землю. Именно поёт, то есть музыка тоже сразу была понятна. Очень похоже на эффект, когда у тебя в голове начинает крутиться запомнившаяся песня, но намного ярче. Я схватил ручку и стал прислушиваться, разобралось ещё несколько образов и строк. Потом галлюцинаторный эффект голоса пропал, как если бы с той стороны убедились, что я слышу. Но образы и строчки продолжали появляться, и текст мгновенно оказался написан. Как трактовать происшедшее – пусть каждый решает сам. Но суть в том, что это не просто песня-посвящение. Это, как бы, ненаписанная песня Егора, вернее, песня, пришедшая с той стороны, этакая “Made in Heaven”. Можно смотреть на дело оккультно и всерьёз думать, что её Летов с Того Света надиктовал. Можно материалистически, и тогда получается, что таким экзотическим образом попросту пришло вдохновение. Но правильнее, на мой взгляд, подход мистический. Все мы одно, и граница между “я” и “ты” очень условна, особенно для того, кто уже ушёл. Поэтому между оккультным и материалистическим подходами нет противоречия, они вообще говорят одно и то же, если вдуматься. Такие дела».

Этот фрагмент из интервью порталу «Группа быстрого реагирования» размещён и в качестве комментария к песне в буклете сингла «Шитрок». Текст песни печатается по этому же буклету. В перезаписанном виде песня вошла во вторую часть альбома «Для тех, кто видит сны» (2014).

«Красные Звёзды» «Звезда»

Солдаты наверно давно безнадёжно мертвы.
В своих позолоченных шлемах.
Лежат в объятиях мокрой травы.
Лежат в объятиях хрупкой надежды.

А где-то вдали малахитовый лес.
Там можно бежать и бежать без стопа.
Бежать навстречу себе, только навстречу себе.
Сквозь грибные поляны и цветные калейдоскопы.

Там светит лучшая звезда.
На свете лучшая звезда.
Однажды лучшая звезда.
Поцелует тебя.

В своих бриллиантовых джунглях ищи тайники.
Там, где в паутине застыли вишенки крови.
Не бойся. Ищи. Ты только ищи.
Они для тебя, ты их без ключей откроешь.

Солдаты наверно давно безнадёжно мертвы.
И ждут холода в твоей колыбели.
И ты шагаешь в лесу, Среди палой осенней листвы.
Шагаешь куда-то вперёд, в родное своё запределье.

Там светит лучшая звезда.
На свете лучшая звезда.
Однажды лучшая звезда.
Поцелует тебя.

«Красные Звёзды» «Тут Нужен Я»

Внутри фасадов одно и то же –
Верёвки, мыло, святые рожи,
Трусы, рванина, исполненная мечта.
Бутылок водочных батареи,
СПИДы, ангины и гонореи,
Ковры, иконы и прочая тошнота!

Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?
Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?

Улицы, флаги, шальные пули.
Фасеточный взгляд КГБ-шных мумий,
Всегда исполняющих чей-то безумный приказ.
Кто тут ещё не съел по горло,
Дерьмом, демократией и свободой?

Дубинки, шлемы, слезоточивый ГАЗ! ГАЗ! ГАЗ!

Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?
Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?
Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?
Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?

«Что же такое наследовать землю?
Это значит исчерпать терпение.
Что и требовалось доказать».

Привет тебе.
Привет тебе с нашей войны.
Что ты тут делаешь?
Как ты ЖИВЁШЬ?

Я слушаю музыку красной весны,
Я знаю, что сбудутся веющие сны,
И верю, что ты
Вспомнишь ответ на вопрос!

Нахуя? Нахуя? Нахуя тут нужен я?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?
Нахуя?

Минская группа «Красные Звёзды» относится к категории наиболее последовательных учеников Летова, которых он знал лично и творчество которых одобрял. Лидер группы Владимир Селиванов познакомился с ним в 1993 году на акции «Русский Прорыв». Из интервью паблику «Вечность пахнет Летовым»: «Плотно мы пообщались в 1997 году – во время совместного глашения нескольких бутылок водки в Москве, в квартире Жени Колесова на Водном Стадионе. Это было уже после того, как Летов послушал в Воронеже наши записи и сказал в каком-то интервью, что это – “очень круто”. На тот момент у общения уже была хоть какая-то адекватная творческая основа» (https://vk.com/paintnoise?w=wall-94678412_58333).

В том же 1997 году состоялось уникальное выступление Егора Летова в Минске под аккомпанемент «Красных Звёзд», поскольку организаторы хотели привезти именно электрический состав, но не потянули его финансово. «Именно тогда, в 1997 году, он и попытался объяснить мне, как нуж-

но делать музыку. Он умел. Я, к сожалению, был довольно нахален и самонадеян, и ни во что не въехал – тупо от гордости, что “меня похвалил Летов”. Но я хорошо всё запомнил и восстановил в памяти буквально пару лет назад. Наконец понял, что он мне говорил и зачем. Но рассказывать тут особо не о чем, по сути это была передача боевого опыта, и вообще – очень личное событие». «Звезда» из альбома «Играй в того, кто играет в тебя, играя того, кто играет тебя» (2009). «В моей жизни Летов занимал и занимает важное место. Человек-пример, человек-прыжок-за-пределы. Мне, честно говоря, до сих пор не по себе от его смерти. Он был слишком надёжным. Я дважды был на могиле, а поверить всё никак не могу».

Песня «Звезда» является непосредственным откликом Владимира Селиванова на смерть Егора Летова и вошла в альбом «Красных Звёзд» «Играй в того, кто играет тебя, играя того, кто играет тебя» (2009). Текст её печатается по буклету этого альбома, где она фигурирует под заголовком «Лучшая Звезда». В звучащем варианте четвёртая строка припева имеет разнотчтения: «Коснётся лучом тебя» и «Поцелует тебя в уста». Третья строчка второго куплета звучит так: «Не бойся. Ищи. Ты ИХ только ищи». Песня «Тут нужен я» вошла в альбом «Красных Звёзд» «Свобода 2012». Представляет собой «Тут нужен я» диалог лирического героя с Егором Летовым пребывающим на том свете, поскольку три закавыченные строчки перед фразой «привет тебе» представляют собой цитату из песни «Русское поле экспериментов» «Гражданской обороны». Печатается по фонограмме.

«Лёд-9» «Ад холода»

Слепому нет разницы Врубель или Шишкин
Пока живой гирляндой его кишки
Не намотают на когти как в новый год на ёлку
Он не верит что пёс может быть опасней волка
Говорящие собаки называют чёрта папой
Носят одежду ходят на задних лапах
Собираются в стаи это становится опасно
Любящий отец их кормит человечьим мясом
Оскал улыбки с пеной бешенства
Скоро они будут владеть умами большинства
Новая мода быть кобелём или сукой
Туши недовольных в морозильник на крюки
Голос зовёт наверх тела вес тянет вниз
Тупая тварь навсегда потерявшая смысл
Кусает жадно на части рвёт плоть
Сердце молчит оно давно превратилось в лёд

Сквозь мутное стекло мы смотрим вдаль
Пытаясь вырваться наружу из-подо льда
Не замечая что кровь наша как вода
Превращается в лёд ад холода

Ускоряя воздух вышибая клин клином
Замедляя свою совесть до состояния глины
В очередной попытке растопить лёд
Отправляя свой разум в беспилотный полёт
Расщепляя кровь на огонь и воду
Слёзы матерей превращая в кислоту
Когда они узнают правду останутся без глаз
Пропавшего не найдут ни космонавт ни водолаз
Боясь превратиться в пса с мерзлотой внутри
Кто-то прыгал с крыши глотал угли
Но каждое утро кровоточа росли клыки
И покрывались инеем кофейные чашки
Пока ты человек но тебе некуда бежать
Животным может оказаться брат жена мать
Слушая сердце день ото дня
Не забывай идёт холодная война

Сквозь мутное стекло мы смотрим вдаль
Пытаясь вырваться наружу из-подо льда
Не замечая что кровь наша как вода
Превращается в лёд над холода

«Лёд-9» – сайд-проект омской группы «25/17», играющей на стыке рэпа и рока. В активе проекта два альбома, первый из которых «Холодная война» (2011) целиком и полностью базируется на семплах из сибирского панка – «Гражданской обороны», Янки Дягилевой, «Инструкции по выживанию». Из «Гражданской обороны» задействованы «Всё, как у людей», «Лёд под ногами майора», «В каждом доме», «Дите», «Против», «Тоталитаризм», «Бабочки сверкают», «Про дурачка». Предлагаем вашему вниманию текст песни «Ад Холода», в которой использованы сэмплы вокализов Егора Летова из его песни «Про дурачка». Печатается по буклету альбома «Холодная война». В звучащем варианте самая последняя строка песни звучит так: «Превращается в лёд – Лёд-9».

«25/17» «Дурачок»

[Вступление]:
Нас нагнетал бас магнитол...
Ты возьми в толк – не бери в долг.

[Куплет 1]:
Совок сломался, так что мусор нам уже не страшен –
У нас есть дедушкин обрез, у старшаков «Калаш».
Даёшь свободу, пропаганду отряхни с ушей!
Кайфуют все – Кобейн и тот певец из Депешей.

Вот мы втроём на кухне – я, Метод Мэн и Лёха,
На корку, в кружке, кислый, пусть постоит малёха,
Я раскатаю димыч, Метод нам читает «Крим»,
А ты мотай метлу и будешь вечно молодым.

По лету – мойка, бинт. Зимой – солома и цифры:
Шесть четыре шесть – для тех, кто был там, шифры.
Фунай покажет нам, как Винсент Вега и Пуля
На Зипе греют ложку, – всё цивильно, братуля.

Убитая машина, как на газ давлю на поршень,
Я отменяю будущее, обнуляю прошлое...
Всплываю где-то под утро на хатах знакомых,
Взрываемся в папирах – такая жизнь насекомых.

Припев:

Падал пепел седой, падал ртутный столб –
Так ангел слепой силой брал престол.
За окном падал снег, падал зрачок –
Так падал человек. Дурачок...
Дурачок... Дурачок... Дурачок...

[Куплет 2]:

Всё у тебя получится – ты ж не такой, как все.
Ты чё, повёлся? Мелькают спицы в колесе –
Нас перемелет в муку и как собак передавит,
Свинья, петух и змей лучшим вручают медали.

Танцуй, пока молодой, ведь это будет недолго –
Под старой детской кроваткой тоже прячутся волки,
Точат рандолевые зубы, варят чифирь и ждут...
Закровоточит юность, готовь бинты и жгут.

Тут фартануло лишь тебе, – прошай, Марк Рентон,
На эти бренные тела кончилась аренда.
Лёха отъехал на Луну – нашим всем приветы,
Мы с Антоном собираем в среднем больше, чем Метод.

Поколение щеглов небитых из Контактика
Навряд ли что-то поймёт – и в этом тактика.
Эти куплеты в основном для тех, кто чудом выжил
И догадался, почему он летом в лыжах.

Припев:

Падал пепел седой, падал ртутный столб –
Так ангел слепой силой брал престол.
За окном падал снег, падал зрачок –
Так падал человек. Дурачок...

Падал пепел седой, падал ртутный столб –
Так ангел слепой силой брал престол.
За окном падал снег, падал зрачок –
Так падал человек...

К мотиву Дурачка обращались и «25/17» в одноимённой песне из альбома «Умереть от счастья» (2017), представляющем собой саундтрек к одноимённому спектаклю. О связи «Про дурачка» Летова с «Дурачком» «25/17» убедительно написал Алексей Черняков в статье «Три дурачка: об одном летовском образе в перспективе русского рэпа». Исследователь верно указал и на важность вынесения имени участника записи Сергея Летова в подзаголовок текста песни («Несложно предположить, что фамилия Летова в данном случае указана именно потому, что она буквально встраивается в саму семантику текста, активизируя для реципиента связь с летовским претекстом» [2, с. 94]), и на «репрезентацию темы и образа “дурачка” как потустороннего существования, выломанного из норм и правил этого мира» [2, с. 98]. В записи песни участвуют Сергей Летов и Глеб Самойлов. Печатается по сайту: <https://www.g15.ru/0-9/25-17/durachok.html>

Андрей Ковалев «Не жалей меня»
(Памяти Егора Летова)

Кресты на погостах,
По-русски, неброско,
И плачут берёзы,
Листвой шелестя.

Кресты на погостах,
Всё в жизни непросто,
Струна оборвётся
Под крик воронья.

Не жалей меня, не жалей! –
Свечи гаснут на сильном ветру.
Не жалей меня, не жалей! –
Душу небу насквозь распахну.

Гитара заплачет
О жизни горячей.
Ну, где ж ты, удача?! –
Ножом в тупике.

Дороги лихие,
Вокруг все чужие.
А песни простые –
Слезой по щеке.

Всё молчит устало народ,
В золотых намордниках свора.
И никак не растает лёд
Под ногами седого майора.

Андрей Ковалев – бизнесмен, общественный деятель, политик. В молодости играл на бас-гитаре в группе «Пилигрим». В 2004-м вновь воссоздал этот коллектив в качестве его вокалиста и идеолога, взяв курс на хэви-метал. Песня памяти Егора Летова «Не жалей меня» вошла в альбом «Пилигрима» 2010 года «Марта». В тексте присутствует отсылка к песне «Гражданской Обороны» «Мы – лёд» (1986). Печатается по официальному сайту Андрея Ковалева: <http://www.andreykovalev.ru/stihi/izbranoe>

«Louna» «Мама»

Мама, я прошу, не ругай меня
Если я ложусь спать в начале дня
Я открыла дверь, он в неё вошёл
Жизнь моя теперь – это рок-н-ролл
Это шок в 15 лет
Это первый рок концерт,
Это слэм и губы в кровь,
Раз за разом вновь и вновь.
Это Хэтфилд и Мастейн
Это Дефтонс и Мадвейн
Это шаг в опасный путь
И назад не повернуть
...Я прошу прости меня...
Назад не повернуть
...И знай теперь вся жизнь моя...
Это рок-н-ролл
Это Летов и Кобейн,
Это лето и портвейн
Это первое барэ
На гитаре во дворе
Это Битлз и Вудсток
Это Пистолз и панк-рок
Это то, что нас тогда
Изменило навсегда
Прости меня!

Для группы «Louna», судя по тексту этой песни с релиза 2012 года «Время X», Егор Летов предстаёт одним из столпов мирового рока. На своих выступлениях коллектив также регулярно исполняет «Мою оборону» «ГО». Печатается по буклете альбома «Время X».

«7Раса» и Антон Пух («FPG») «Русская зима»

Русская зима просто так не сдаётся,
Снегом заметает пейзаж,
С первым мая, поздравляя, смеётся,
Всех собравшихся повеселится.

Русская зима своих не бросает,
...От них не скрыться, не застраховаться.
Во вражеском поле эксперименты.

Каждый день новый бой,
Прости нам хмурость и бремя срочность,
И постараися принять
Ценный опыт, испытание на прочность.
Ценный опыт, испытание на прочность.
Ценный опыт, испытание на прочность.

Русская зима продолжает сниться,
Даже там, на спокойных широтах,
Только ненависть поможет не сбиться.
...в снежных пути поворотах.

А у нас новый год,
И всё сердечность, а после мрачность
И постараися забыть
Ценный опыт, испытание на прочность.
Ценный опыт, испытание на прочность.
Ценный опыт, испытание на прочность.

Русская зима просто так не сдаётся,
Снегом заметает пейзаж,
С первым мая, поздравляя, смеётся,
Всех собравшихся повеселится.

Каждый день новый бой,
Прости нам хмурость и бремя срочность,
Я постараюсь принять
Ценный опыт, испытание на прочность.
Ценный опыт, испытание на прочность.
Ценный опыт, испытание на прочность

В десятую годовщину смерти Егора Летова в феврале 2018 года группа «7Раса» представила клип «Русская зима», посвящённый его памяти. В записи композиции принял участие лидер нижегородской группы «F.P.G.» Антон «Пух» Павлов. Клип опубликован на официальном YouTube-канале группы «7Раса» 19 февраля 2018 года. Сняла ролик режиссёр Алёна Михайлова. Текст песни написал лидер «7 Расы» Александр Растич, музыка написана им же в соавторстве с Константином Чалых. «Наша новая работа – посвящение Егору Летову, – говорится в официальной аннотации к клипу. Для нас образ русской зимы – это собирательный образ Отечества, его судьбы, его народа. Того, о чём пел Летов, того, о чём поём мы». В песне есть аллюзия на «Русское поле экспериментов Егора Летова». Текст печатается по ресурсу: <https://txt-pesen.ru/russkij-rok/sedmaja-rasa/tusskaja-zima-7rasa.html>.

«Ленинград» «Кабриолет (Всё идёт по плану)»

Может я ку-ку, в Мерседесике без крыши,
Еду к мужику, а вас чё это колышет?
Еду и рулю, в Питере температура
Близится к нулю, Моя протестная натура!

За рулём кабриолета, Я врубаю Летова!
И пускай уже не лето Это фиолетово!

Все идёт по плану!
Всё идёт по плану

Это омский движ, город есть такой сибирский.
Чё ты мне грубишь? Видишь, на протесте киска
Сумочка от Gucci, С..ка прыгает на горке,
Эх, припев еб..ий, Подпеваю я Егорке!

За рулем кабриолета, Я врубаю Летова,
И пускай уже не лето Это фиолетово!

Все идёт по плану!
Всё идёт по плану

В начале «нулевых» Сергей Шнуров написал стих, который потом отчасти стал вторым куплетом песни «День рождения», противопоставив творчеству Егора Летова «Мумий Тролля» и Земфири. А Егор Летов с письмом высказывался о «Ленинграде», отвечая в 2006 году на вопросы посетителей своего официального сайта: «Хорошо отношусь. С уважением. Причём даже не к творчеству, а к тому, как он его подаёт, и что он с ним делает. Мы с ними однажды играли в одном концерте в Нюрнберге. Остались очень приятные впечатления» (<https://nationmagazine.ru/people/egor-letov-chasto-sprashivayu-sebya-ctho-zhe-ya-takogo-natvoril-v-proshloy-zhizni/>). Примерно в тот же период Сергей Шнуров сказал в интервью «Известиям»: «Летов до сих пор сумел сохранить что-то магическое. Я был на его концерте не так давно. Он вообще настоящий шаман» (<https://iz.ru/447682/timur-arkhangelskii/muzykant-sergei-shnurov-v-butylku-vodki-verit-glupo>). Текст песни «Кабриолет» печатается по ресурсу: https://amdm.ru/akkordi/leningrad/166806/kabriolet_vsyo_idyot_po_planu.

Литература

1. Гребенщиков Б. Б. Никита Рязанский [Текст песни] / Б. Гребенщиков // Гребенщиков Б. Б. 14. Полный сборник «Аквариума» и БГ. – М: Experience, 1993. – 400 с.
2. Черняков А. В. «Три дурачка: об одном летовском образе в перспективе русского рэпа» [Текст] / А. В. Черняков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург: Уральск. гос. ун-т, 2018. – Вып. 18. – С. 87-100.

3. Юдин А. Чиж: рождён, чтобы играть. Авторизованная биография [Текст] / А. Юдин. – М.: Издательство Астрель-СПб., 2009. – 511 с.