

## Ю.В. ДОМАНСКИЙ

Москва

### РОК-ПОЭЗИЯ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Чем дальше удаляюсь от приснопамятного 1998-го года, года выхода в свет первого сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст», тем чаще оглядываюсь назад, оглядываюсь для того, чтобы, осмысливая прошедшее, заглянуть вперёд, понять, куда двигаться дальше, если, конечно, надо двигаться. Предлагаемый ниже материал и является попыткой хотя бы немного отрефлексировать то грядущее, что вырастает из минувшего; это не аналитическая статья, даже не исследование, это попытка, поразмышляв о сделанном, хотя бы в самом общем виде представить то, что ещё, хочется верить, будет сделано.

Когда в 1998-м году мы с Татьяной Геннадьевной Ивлевой и Екатериной Арнольдовной Козицкой задумали выпустить сборник, в котором русский рок изучался бы с филологических позиций, то почему-то казалось, что мир филологов подавляющим большинством голосов радостно поддержит нашу идею. И действительно, на самой начальной стадии подготовки сборника нас поддерживали некоторые маститые учёные старшего поколения. И мы, окрылённые, принялись писать статьи и приглашать коллег к участию в готовящемся сборнике. Откликнулись немногие. Но в этом не было никакой печали, потому что те, кто откликнулся, представили крайне интересные и, как сейчас говорят, концептуальные статьи, во многом положившие начало той отрасли филологии, которую сейчас некоторые (кто с гордостью, а кто с иронией) называют роковедением или даже филологическим роковедением. Мне не хочется сейчас пускаться в анализ ни этого первого сборника, ни сборников последующих (хотя, возможно, кто-то когда-то и проведёт такую работу), мне хочется сейчас поговорить о тех общих тенденциях, что сопровождали эволюцию нашего издания за минувшие пятнадцать лет, а значит – и о тенденциях развития филологического роковедения, поговорить о наших интенциях и о коллегиальных рецепциях, то есть во многом и о том, как строилась коммуникация роковедения и традиционной филологии. И вот тут стоит сразу сказать, что казавшееся в 98-м году таким радужным будущее филологического роковедения оказалось почти сразу же подвергнуто со стороны филологии довольно-таки серьёзной критике. Мы ожидали, что это случится, частью были подготовлены к тому, чтобы дать профессиональный отпор оппонентам, но никак не думали, что критика примет столь массовый и, главное, столь агрессивный характер («я знал, что будет плохо, но не знал, что так скоро»).

Однако обо всём по порядку. Термин «рок-поэзия» придуман был отнюдь не нами – обнаружить его можно и в известном романе Владимира Рекшана «Кайф» (или «Полный кайф»), и в давно уже ставшей классической статье Сергея Добротворского, название которой и стало источником

названия для наших сборников<sup>1</sup>. И термин «рок-поэзия» пришёлся нам по душе как раз по причине того, что соединил в себе рок и филологию, обозначил, что называется, «слово рока», а если проще – с присущей термину точностью поименовал вербальный элемент рок-композиции как синтетического целого. Разумеется, мы не тешили себя надеждой, что изучение вычлененного из единой системы компонента сойдёт нам с рук; мы пытались найти какие-то хотя бы относительные аналогии (драма и театр, бытование и публикация фольклора), однако этого не хватило, чтобы возразить оппонентам, категорически заявившим: текст песен нельзя изучать отдельно от музыки. Собственно, те же трудности испытывали (да и сегодня испытывают) исследователи поэзии Высоцкого, Галича, Окуджавы, других представителей авторской песни. Только там эти трудности в какой-то степени сглаживаются оценкой качества вербальной составляющей наследия великих бардов. У нас же, помимо означенной, была и вторая трудность: серьёзные сомнения именитых филологов относительно художественной ценности исследуемого нами материала. В лучшем случае приходилось испытывать на себе иронию, в худшем – свойственную филологическому миру агрессию (пусть и спрятанную за вежливыми очками толерантности и коллегиальной этики). Никогда не забуду, как один учёный (весьма, надо сказать, авторитетный) после моего доклада о Башлачёве сказал, что вряд ли стоит изучать всякий планктон. Не знаю, как у биологов, но почему-то думается, что специалист по китам всё же не отрицает изучения того самого планктона своими коллегами. Но не суть. Хочу сказать лишь то, что тогда, в конце прошлого века, наше начинание натолкнулось в филологическом мире на отповеди двух типов. Во-первых, нельзя изучать вербальный текст вне музыкального контекста (почему-то речь шла именно о музыке, другие субтексты – исполнительский, локативный, темпоральный, визуальный... – оппонентам в голову не приходили). Во-вторых, нельзя изучать эти произведения в силу их низкого художественного качества. Нам же тогда, в самом начале, первое совсем не казалось очень уж важным, а второе представлялось попросту несправедливым, ложным мнением. Когда только ещё задумывался первый сборник, мы рассуждали примерно так: мы филологи, изучаем слово; рокеры поют словами, нам (и многим нашим сверстникам) не только нравится то, что они поют, но и кажется важным в плане «содержания» и эстетически значимым; а к тому же тексты песен русского рока всюду выходят в печатном виде – отдельные книги, публикации в журналах. Разве мало для научного обращения того, что именно тексты кажутся нам этого обращения достойными?

Опираясь на такого рода логику, мы и начали с того, с чего, вероятнее всего, и должны были начать, – с обращения только к вербальным текстам, вычлененным из рок-композиции и бумагазированным (для удобства обозначения объекта исследования чуть позднее был введён вот этот «термин» – «бумагизация»). Потом по мере своих скромных сил аспирантов и

молодых кандидатов наук мы отбивались от критики, которая чаще всего сводилась к репликам о том, что объект нашего исследования не является объектом для филолога, а должен привлечь к себе каких-то полумифических культурологов и искусствоведов. Впрочем, когда культурологам и искусствоведам удавалось материализоваться, выйти из филологического мифа в реальность окружающего мира, то они с пренебрежением говорили о наших штудиях: «Ну, это филология».

А ведь был ещё ряд моментов, которые объективно представляли для нас сложность. Назову хотя бы то, что русский рок к концу прошлого века отнюдь не умер (как тогда казалось многим), а продолжил своё победное шествие по пространству отечественной культуры, то есть получилось, что филологическое роковедение развивалось параллельно с объектом своих научных притязаний. И стало быть, исследователю нужно было быть всегда «в теме», надлежало следить за происходящим. Вот тут и оказалось, что не только коллегам-филологам не нравилось то, чем мы занимаемся; не нравилось это и некоторым (не хочется тут говорить – многим) творцам, некоторым рокерам; гневных отповедей не было (во всяком случае, я такихых не помню), однако же скепсис зачастую присутствовал (впрочем, в ряде проверенных случаев за этим скепсисом скрывался неподдельный интерес, скрывался лишь в силу страха быть раскритикованным).

Развивался русский рок, развивались мы, его исследователи и почитатели. Какие-то новые явления в рок-искусстве нами уже почти что постариковски не принимались, а то и отвергались. И вот тут наружу вылезла ещё одна трудность, которая в итоге оказалась даже по-своему позитивным моментом. Уж не знаю, вернее – не помню, на каком этапе это случилось, но вышло так, что авторы рок-сборников (прежде всего те, что стояли у истоков) перестали быть только исследователями, только субъектами анализа, а стали превращаться ещё и в объекты своих собственных научных рефлексий; всё чаще к анализу привлекались личные воспоминания о том или ином рок-событии прошлого, объектом анализа оказывались впечатления от пережитого, от встреч с «живыми» рок-музыкантами. Я могу ошибаться, но мне кажется, что в таком синтезе в одном лице субъекта и объекта исследования нет ничего дурного; напротив, при данном подходе зачастую открывается что-то такое, что может быть скрыто только от аналитика или же только от, условно говоря, мемуариста. Во всяком случае, мой опыт осмысления художественного мира, например, Бориса Гребенщикова через мои же воспоминания о его концертах, на которых мне довелось побывать, воспоминания о впечатлениях от услышанных в юности записях «Аквариума», этот мой опыт указывает на возможности каких-то своего рода личных открытий, когда есть шанс понять что-то в тексте, непосредственно пережив этот текст в своих размышлениях о прошлом. И сейчас для меня такой вот «личный» подход видится едва ли не самым продуктивным. Да и, собственно, почему я как исследователь конкретного явления должен отказываться от того факта, что я сам являюсь частью это-

го явления? Не творцом, нет (хотя иные филологи, изучающие рок, выступают и в ипостаси неплохих, даже очень неплохих авторов и исполнителей), но, скажу так, активным реципиентом, таким Сальери (только, конечно, без криминальных коннотаций). В названном соединении в одном лице субъекта и объекта исследования мне видится важная перспектива филологического изучения русского рока.

Но всё же пока не буду больше говорить о перспективах, а ещё немного вернусь к истокам. Итак, в 98-м всё началось с изучения слова рока. Очень скоро (и благодаря жёсткой, пусть и однообразной критике, и благодаря сугубо исследовательским нуждам, качественному осознанию специфики материала) стало ясно, что исследовать только вербальный компонент как минимум недостаточно. Что же следует изучать? Ответ, как кажется, прост: рок-композицию. Между тем, ответ этот отнюдь не повлék за собой изменение базовой номинации всего проекта – в заглавии сборников так и остался термин «рок-поэзия». Скорее, после пересмотра специфики объекта само понятие, этот объект характеризующее, наполнилось новым содержанием. Если на начальной стадии изучения рока мы определяли рок-поэзию как вербальную составляющую рок-композиции (либо звучащую, либо напечатанную на бумаге), то позднее под рок-поэзией стала пониматься вся парадигма, соотносимая с рок-искусством, но в аспекте рассмотрения при помощи филологического инструментария, то есть теперь «рок-поэзия» – это термин, определяемый через научную рецепцию.

Таким образом, рок-поэзия представляет собой синтетическое высказывание, поддающееся осмыслению средствами, прежде всего, филологии. Данный подход отнюдь не задвинул на периферию изучение собственно поэтической составляющей; только теперь среди исследовательских приоритетов ведущее место занимает рассмотрение не просто вербального субтекста как самостоятельного текста, а рассмотрение его в контексте синтетического высказывания. И для этого, если уж речь идёт о филологии, необходима хотя бы относительно универсальная методология, поиск которой и ознаменовал собой переход от вычлняющего подхода к подходу синтетическому, когда рок-композиция рассматривается в единстве слова, музыки, исполнения и прочих элементов. Конечно, вряд ли удастся найти такой инструментарий, который позволит раз и навсегда поставить точку в методологическом поиске рок-филологии, но то, что к сегодняшнему дню уже сделано (упомяну, как самые главные в этом ряду работы С.В. Свиридова<sup>2</sup> и В.А. Гаврикова<sup>3</sup>), не может не внушать оптимизма. В итоге филологическое изучение рок-композиции на сегодняшний день может быть охарактеризовано как продуктивно продолжающийся процесс. И тут перспективы довольно-таки очевидны: во-первых, применение на практике выработанных методологических рекомендаций ради осмысления тех или иных конкретных явлений русского рока; во-вторых, продолжение поиска новых филологических способов анализа синтетического высказывания. Мне представляется, что этим двум аспектам и должно

быть посвящено большинство будущих исследований рок-поэзии. Но не только.

Далее позволю себе обозначить некоторые проблемы более частного свойства, те проблемы, которые мне представляются на сегодняшний день если не самыми актуальными, то уж точно заслуживающими повышенного внимания. Так, полисубтекстуальная природа рок-поэзии предполагает совершенно особый статус автора, который вполне может и не быть создателем всех составивших рок-композицию элементов, а может, к примеру, придумать музыку к уже существующим стихам и исполнить придуманное в виде песни. Многие рокеры зачастую поступает именно так. И казалось бы, тут филологу, работающему исключительно со словом, делать нечего, ведь вербальный текст тут полностью чужой; однако и здесь перед исследователем открывается громадное поле: начать можно с анализа выбора рокером того или иного поэта прошлого или настоящего, того или иного стихотворения, продолжить – попыткой понять смысл тех изменений, что вносятся в известный текст, когда тот становится песенным (изменения – самые разные – вносятся почти всегда), а закончить – теми смыслами, что привносятся в стихотворение через паравербальные элементы, обусловленные звучащей природой песни: интонация, тембр, громкость... Отраднo, что первые шаги на пути изучения такой эксплуатации «чужого» уже сделаны – назову статьи Н.М. Матвеевой из нескольких недавних сборников<sup>4</sup>.

Ещё одна важная проблема возникла для меня давно и столь же давно была, как мне казалось, решена. Я имею в виду культурный статус русского рока. Когда по тому или иному поводу речь заходила о месте рок-поэзии в культуре конца 1970-х – первой половины 1980-х годов, то довольно-таки часто мне приходилось слышать мнение, что тогда рок был искусством протестующим, а раз так – являл собой образец контркультуры. И традиционно мне приходилось возражать против такого подхода, возражать, опираясь как на авторитетные исторические источники (прежде всего – воспоминания разного рода), так и на свой собственный опыт существования в том времени и в той культуре (вот пример того, как я совмещал в себе и субъект, и объект исследования). Возражения мои не были тотальными, то есть я признавал, что были отдельные личности, ставившие себе целью именно социальный протест, реализованный и в творчестве, и в образе жизни (например, Михаил Борзыкин), однако же в большинстве своём русский рок обретался в пространстве, которое лучше всего назвать субкультурным. То есть рокер не противостоял официальной культуре, не шёл против власти, против строя, а старался как-то обособиться от всего этого, уйти от мира социального в какой-либо аналог башни из слоновой кости; ну а там уже позиция проста: я вас не трогаю, и вы меня не трогайте. Другое дело, что власть не желала поддерживать такой субкультурный статус русского рока и старалась всячески обозначить своё присутствие в пространстве культуры, либо идя на конфронтацию с роке-

рами, либо стараясь привлечь музыкантов на свою сторону. Впрочем, власть при любых условиях не терпит тех, кто не желает с властью сотрудничать; в этом смысле враги для власти даже выгоднее, чем вот такие субкультурные элементы, ведь именно они одним только фактом своего существования (в отличие, кстати, от врагов) буквально обнажают слабые стороны власти, не способной вовлечь граждан в круг своих приоритетов. В итоге субкультурная отнесённость рок-поэзии конца 70-х – первой половины 80-х годов очевидна. Проблема заключается в том, что же случилось с роком в культуре далее.

Вот лишь несколько вопросов, требующих ответов на основе анализа исторических (да и легендарных) фактов. Означал ли выход рок-музыки на стадионы во второй половине 1980-х годов автоматическое его отнесение к официальной культуре того времени? И что тогда означал уход со стадионов в 90-е? На каких основаниях соотнести культурную атрибуцию русского рока и коммерческую его составляющую? Можно ли считать коммерчески успешных музыкантов 2000-х представителями официальной культуры, а коммерчески неуспешных – представителями суб- или даже контркультуры? Как, наконец, можно атрибутировать культурный статус рока сейчас, в первой половине 10-х годов? Мне хотелось бы, чтобы на эти вопросы ответили не журналисты, не критики, не музыканты, а именно учёные-филологи.

Ну а теперь, как говорится, о главном. Анализ сложившейся в филологическом роковедении ситуации позволяет мне с высокой долей уверенности наметить три основных перспективных приоритета. И все эти приоритеты имеет смысл назвать роковедческими маргиналиями. Во-первых, это визуальная составляющая рока, во-вторых, автометатекст в роке, в-третьих, рок-кино.

Начну с визуальной составляющей, выступив вновь объектом своего собственного наблюдения. На рубеже 1970-х – 1980-х годов я, будучи школьником, отнюдь не обладал хоть сколько-нибудь приличной звуко-воспроизводящей аппаратурой. Как результат – западная рок-музыка была мне фактически незнакома. Однако многие рок-группы я знал очень даже хорошо; знал и даже любил, не имея никакого представления об их творчестве, но имея в распоряжении чёрно-белые фотографии, сделанные либо с обложек альбомов, либо с экранов каких-то далёких заграничных телевизоров. Разумеется, качество этих снимков было даже для тех времён ужасным, но это не мешало мне покупать изображения моих немых кумиров у соседа по рублю за штуку. И теперь сознание легко вызывает из памяти визуальные образы Led Zeppelin, Uriah Heep, Kiss, Deep Purple, AC/DC... И лица, и надписи необычными буквами, и картинки – чего стоит хотя бы знаменитая Deep Purple in Rock. Лишь спустя пару-тройку лет, с появлением первого магнитофона мои визуальные кумиры обрели голоса. Но, признаться, до сих пор не могу точно сказать, что произвело на меня в те поры большее впечатление – звучащие альбомы или же их визуальная грань.

Вероятно, по причине такой вот «детской памяти» теперь мне очень от радно видеть филологические, несмотря на кажущуюся «нефилологичность» материала, работы, посвящённые визуальной маргиналии рок-поэзии; пока что их не очень много – это, например, статьи Е.В. Войткевич<sup>5</sup>, Я.С. Левченко<sup>6</sup>, А.Г. Плакущей<sup>7</sup>, Ю.М. Майоровой<sup>8</sup>, Д.Г. Скорлупкиной<sup>9</sup>. И предлагаемые в этих статьях подходы видятся очень перспективными. Но что может считаться объектом в такого рода исследованиях? Что относить к визуальному в роке?

Конечно, в первую очередь – это обложка альбома (большинство филологических работ как раз и посвящено анализу этого компонента рока). Обложка альбома должна рассматриваться как система всех составляющих её элементов, которые, оставаясь исключительно визуальными, тем не менее могут быть поделены на вербальные и невербальные. К вербальным относят название и состав рок-группы (название группы, кстати говоря, зачастую бывает представлено в виде логотипа, являющегося вербально-визуальной метонимией всего её творчества; представляется, что изучение системы логотипов русского рока – прекрасная тема отдельного филологического исследования), название альбома, список песен, самые разнообразные словесные тексты пояснительного характера от благодарностей до статей об истории группы и многое другое. И тут важно не только то, *что* напечатано на обложке альбома, но и то, *как* это напечатано: шрифт, цвет, расположение на горизонтальной плоскости обложки и в структуре всей системы обложки – наружная или внутренняя сторона, боковина или задник... И все эти вербальные визуальные элементы следует рассматривать в системе с элементами визуальными невербальными: прежде всего, это сама композиция оформления лицевой стороны диска; но это и всё то, что находится на других частях обложки. Не буду детализировать, не буду приводить никаких примеров (хотя привести их здесь крайне соблазнительно), только сошлюсь на уже названные работы учёных; в этих работах как раз основное внимание уделялось именно обложкам конкретных альбомов в названных ракурсах.

Однако визуальный аспект рока не ограничивается только обложкой альбома. Нельзя пройти мимо смыслопорождающих возможностей, например, костюма рок-музыканта, его причёски, украшений разного рода, грима, то есть всего того, что составляет визуальный облик персонифицированного автора-творца (уж не знаю, насколько уместно такое наименование), а ещё точнее – облик рок-героя. Всё это можно обозначить номинацией «семантика внешности». Я сознательно сейчас сдерживаю себя, не желая давать даже беглые упоминания примеров такого рода; делаю это для того, чтобы каждый будущий исследователь названного аспекта визуального в роке мог сам для себя определиться с выбором материала, а не идти по навязанному мною пути. За собой же оставляю право в будущем самому обратиться к тем примерам, которые мне в данном аспекте кажутся интересными.

Вместе с преимущественно статичной семантикой внешности, главным носителем которой для исследователя рок-культуры прошлого выступает фотография, стоит упомянуть и семантику динамическую. Тут я имею в виду такие визуальные элементы как мимика, жест, мизансцена – все они соотносимы с элементами театрального действия, зафиксированными в драматургическом тексте, но предполагающими вариативность при визуальной реализации. В рок-концерте или же видеоклипе названные динамические элементы семантики внешности сочетают в себе (в разной пропорции в разных случаях) интенциональную осознанность и спонтанность. Впрочем, и все перечисленные элементы статичной семантики внешности тоже сочетают интенциональную осознанность со спонтанностью; правда, тут интенциональная осознанность всё же доминирует. При этом возможны и случаи, когда при рецепции статичная семантика внешности своеобразно соединяется с динамической семантикой внешности; а может быть, даже не столько соединяется, сколько продуцирует динамическую, но продуцирует для того, чтобы снова перевести её в статический формат. Я имею в виду не раз упоминаемый историками русского рока факт, когда первые отечественные рокеры моделировали своё сценическое поведение по фотографиям с концертов рокеров западных. Выглядело это так: доморощенный музыкант видел фотографию какого-нибудь своего иностранного кумира, копировал позу, в которой камера зафиксировала его коллегу, а потом вставал в эту позу на сцене и мог так простоять, например, целую песню; а публика, поскольку тоже знала эту фотографию, узнавала «цитату», тем самым соотнося зарубежный источник и русского реципиента. Но это частный пример, пример, в большей степени интересный любителям старины глубокой, нежели тем, кто ищет пути интерпретации явления. Так каковы же эти пути, когда речь заходит о таком визуальном аспекте, как семантика внешности – и динамическая, и статическая?

Мне представляется, что самое оптимальное в данном случае – это использовать достижения двух довольно-таки близких друг к другу аналитических дисциплин – кинесики и проксемики. Для исследования примеров статической семантики внешности следует обратиться к кинесике, которая как раз и занимается изучением коммуникации жестом и выражением лица. Ну а проксемика, исследующая в числе прочего так называемое «человеческое пространство», позволит приблизиться к пониманию образцов динамической семантики внешности. И не только. Именно проксемика, как представляется, должна стать одним из ключиков к анализу визуальной стороны рок-концерта в аспекте оформления сцены, расположения и качества света, цветовых решений, то есть всего того, что можно отнести к структурным особенностям пространственной организации. А самое выгодное – это объединить кинесику и проксемику визуальной составляющей рока как системы. Это позволит рассмотреть в системных отношениях относительно друг друга все названные элементы (и статические, и динамические): элементы внешности музыканта, его поведенческую модель с

характерными жестами и мимикой, расположение «тел» в пространствах кадра, клипа, сцены, вещественное, световое и цветное оформление этих пространств. И на основе всего этого можно будет увидеть, как данная система функционирует в аспекте рецептивном, то есть в диалоге со зрительской аудиторией.

Всё сказанное, как мне кажется, позволяет сделать вывод, по крайней мере, о том, что визуальное в рок-поэзии во всех перечисленных аспектах нуждается в исследованиях филологов, поскольку лишь филология способна *системно* проанализировать эту грань рок-искусства.

Второй потенциальный приоритет филологического роковедения – автометапаратекст. Введённый некогда А.Н. Безруковой применительно к творчеству В.С. Высоцкого термин<sup>10</sup> теперь вполне прижился и в исследованиях рока<sup>11</sup>. Само слово «автометапаратекст» при всей своей громоздкости тем не менее достаточно точно характеризует то, что и призвано как термин характеризовать, – текст, принадлежащий автору, то есть произносимый тем, кто его придумал или же на ходу придумывает («авто»); текст, в той или иной степени рассказывающий о тексте, который последует следом, то есть о самой песне, текст о тексте («мета»); наконец, текст, расположенный около (до или после) текста, по отношению к которому он выполняет роль своего рода комментария («пара»). Последний момент всё же считаю нужным оговорить: хотя традиционно под паратекстом понимается явление сугубо графическое, письменное (ср. определение Ж.М. Томасо: это текст, «набранный курсивом или другим шрифтом, всегда *зрительно* отличающим его от другой части произведения»<sup>12</sup>), всё же и в нашем случае можно использовать данный термин, ведь во взаимоотношениях автометапаратекста и песни тоже можно увидеть противопоставления: текст произносимый / текст спетый; текст прозаический / текст стихотворный; текст в большей степени спонтанный и вариативный, в меньшей степени стабильный / текст в меньшей степени спонтанный, вариативный и в большей стабильный... Итак, автометапаратекст – это 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.

Общие выводы относительно автометапаратекста в роке на данный момент могут быть обозначены следующим образом. Содержание автометапаратекстов может быть весьма различно: от авторского комментария к только что прозвучавшей или следующей песне, который может сводиться, например, всего лишь к её номинации, до рассказов «из жизни» и пространственных рассуждений на самые разные темы – искусство, политика, философия... Особого внимания заслуживает субъектная природа автометапаратекста при соотнесении её с субъектной природой песни. Если в песне в качестве субъекта речи выступает лирический субъект в той или иной его разновидности<sup>13</sup>, но в любом случае довольно далёкий от биографиче-

ского автора, то в автометапаратексте субъектом речи, на первый взгляд, выступает как раз автор биографический. То есть в несколько утрированном виде пара автометапаратекст-песня в субъектном отношении выглядит как речь биографического автора (автометапаратекст), сменяющаяся речью «нераздельно-неслиянно» связанного с ним лирического субъекта. И всё же в данном аспекте всё далеко не так просто. Наблюдения показывают, что субъектом речи в автометапаратексте выступает не столько автор биографический, сколько своего рода образ автора биографического, мифологизированный рокер, зачастую ещё более далёкий от реального исполнителя, чем субъект в его песнях. Это происходит в тех автометапаратекстах, в которых высока доля стабильности, то есть таких, которые либо подготовлены заранее, либо, спонтанно возникнув однажды, оказались автору удачными, а потом стали повторяться из концерта в концерт без особых изменений около одной и той же песни. В этой связи нельзя рассматривать данные автометапаратексты как истину в последней инстанции, как прямую реализацию авторской интенции и уж тем более – как единственно возможный вариант интерпретации песни, к которой они относятся. Как же тогда рассматривать их? Я предлагаю видеть в них художественное начало, то есть оценивать и анализировать как произведения художественной словесности: в системе с песнями, к которым они относятся, в системе концертных контекстов, состоящих из песен и автометапаратекстов. Такой анализ поможет увидеть те смыслы творчества рокера, которые при иных подходах окажутся скрыты, то есть будут актуализированы лишь имплицитно представленные смысловые пласты, позволяющие увидеть новые грани художественного мира автора. Но, повторяю, такой подход будет работать только тогда, когда исследователь отрешится от идеи вспомогательного и документального характера автометапаратекста и признает его художественную природу. Кроме того, надо помнить и о значимости сбора и фиксации концертных автометапаратекстов – но это уже призыв ко всем неравнодушным, а не только к филологам-роковедам.

Несколько иное дело – те автометапаратексты, которые отличаются ярко выраженной спонтанностью, то есть со всей очевидностью появляются по ходу концерта и порождаются возникающими на концерте ситуациями. Здесь я отступлю от заданного самому себе в предыдущем пункте правила не приводить примеров. Первый из спонтанных автометапаратекстов, на который хочу обратить внимание, хорошо известен. Это финальная фраза, сказанная Александром Башлачёвым на так называемом «Таганском концерте», состоявшемся в московском Театре на Таганке 22 января 1986 года. Зрителями на этом концерте выступили актёры театра, что во многом определило концепцию поведения автора-исполнителя: по записи отчётливо чувствуется, что при произнесении автометапаратекстов Башлачёв, как заметила А.Н. Ярко, стесняется, будто даже принижая себя перед публикой, тогда как на большинстве концертов Башлачёв произносил автометапаратексты вполне уверенно<sup>14</sup>.

Ко всему этому следует ещё добавить саму ситуацию «Таганского концерта», а конкретно – по-своему неординарную реакцию зала на песни Башлачёва: зрители-актёры не аплодировали после песен; по всей вероятности, в театральной среде не очень принято хлопать собратям по подмосткам; и неизвестно, был ли знаком Башлачёв с этой традицией; по автометапаратекстам кажется только, что от отсутствия привычной реакции слушателей певец чувствовал себя несколько неуютно. Однако даже в этой сложной для исполнителя ситуации Башлачёв в ряде автометапаратекстов использует явные «домашние заготовки»; во всяком случае, некоторые автометапаратексты имеют аналоги в других башлачёвских концертах.

Финальный же автометапаратекст всего «Таганского концерта» Башлачёва оказался предельно спонтанным, ибо со всей очевидностью был порождён сложившейся на концерте ситуацией: зрители, как я уже сказал, не хлопали между песнями, но после последней песни, песни «Ванюша», точнее, тогда, когда стало ясно, что концерт окончен, раздались аплодисменты, то есть ситуация поменялась и потребовала от исполнителя комментария. И тогда Башлачёв произнёс: «Не надо, не надо, вам, наверное, очень непривычно это делать, так что не надо...» В этом спонтанном автометапаратексте, вызванном к жизни сложившейся в процессе концерта ситуацией взаимоотношения исполнителя и зала, сохранилась та самая стеснительная интонация, которая встречалась и в более ранних автометапаратекстах «Таганского концерта», однако тут эта интонация вступила в серьёзную конфронтацию с содержанием и структурой высказывания Башлачёва. Судите сами: трижды повторённое «не надо», несмотря на интонацию, звучит как чуть ли не приказ аудитории, а отнюдь не как «нижайшая просьба», то есть автор вознёсся над прочими и под конец, добившись от «толпы» признания, показал, что у него есть чувство собственного достоинства, дескать – *в таком признании я не нуждаюсь*. Таким образом, в приведённом примере спонтанный автометапаратекст реализовал, как представляется, важную грань мироощущения автора – желание сохранять чувство своей значимости даже тогда, когда по внутренним причинам сделать это бывает не просто; желание остаться собой и под маской «стесняющегося» и «извиняющегося».

Другой пример спонтанного автометапаратекста, который я хочу привести, зафиксирован на альбоме группы «Алиса» «Мы вместе 20 лет». Запись этого «живого» альбома была сделана 15 ноября 2003 года на концерте во Дворце спорта «Юбилейный» в Санкт-Петербурге. На альбоме интересующий меня автометапаратекст расположился в десятом треке, в конце песни «Ветер водит хоровод». Ситуация, происходящая в зале, становится ясна по произнесённому Кинчевым автометапаратексту: «Эй, уважаемые! Уважаемая милиция! Зачем это делать-то? Давайте проводить концерт спокойно, я к милиции сейчас обращаюсь в первую очередь. Послушайте просто песни сами, как бы песни-то о вас. А вас всех попрошу, то есть как бы, врага и так вокруг до фига, между собой-то не надо. Мы ж как бы

все... одни... мы в одной стране живём... Друг другу любить надо, а не рожи друг другу квасить... Врага найдётся. Ну, я смотрю, уже коридор какой пошёл, ё-моё... Уважаемый ОМОН, не надо с детьми воевать, врага и так много. И уважаемые дети, не надо с ОМОНОм воевать, это тоже ваши братья. Все мы... живём здесь. У нас одна родина, страна одна большая, которую надо защищать от внешнего, внеш-не-го врага». Уже то, что этот автометапаратекст оказался включён в альбом, – думается, по воле автора – указывает на важность данного элемента, на его концептуальность для художественного мира Константина Кинчева. Если совсем просто, то возникшая в зале по ходу исполнения песни «Ветер водит хоровод» ситуация позволила исполнителю выступить с прямой декларацией своей общественной позиции. Конечно, ничто не мешало Кинчеву просто изложить эти свои взгляды в заранее заготовленном автометапаратексте, однако в данном случае спонтанность порождения автометапаратекста сделала для аудитории декларацию внешне более искренней, чем это могло бы быть при запланированной речи к зрителю.

Приведённый кинчевский автометапаратекст отчётливо распадается на две части. Первая – это быстрая словесная реакция на сложившуюся ситуацию, призыв к милиции (кстати говоря, и на записях других музыкантов можно встретить подобные спонтанные реплики, прямо обращённые к находящимся в зале представителям правоохранительных органов). Но очень быстро Кинчев от этого прямого призыва переходит ко второй части своего высказывания, к изложению определённой грани своей общественной концепции, в основе которой лежит патриотизм, понимаемый как объединение всех соотечественников против внешнего врага. То есть исполнитель довольно-таки резко сориентировался и использовал незапланированную ситуацию, произошедшую по ходу концерта, для декларации своей точки зрения по важному для себя и для своей аудитории вопросу. Естественно, что подобные взгляды Кинчев излагает и, например, в интервью, художественно осмысливает в текстах своих песен, но тут перед нами – как раз в силу спонтанности – принципиально иное: интенционально искреннее и прямое обращение к своему слушателю, зрителю. Ситуация породила спонтанную искренность, вторая часть автометапаратекста стала декларацией автора. И автор, конечно, не преминул включить этот спонтанный автометапаратекст в свой альбом. Тем самым ещё более актуализировался концертный антураж альбома, но самое главное – автор смог прямо высказаться, прямо донести свои взгляды до аудитории, для которой спонтанность стала залогом искренности кумира. Ощувив это, кумир и включил данный автометапаратекст в состав альбома. Впрочем, автометапаратекст на записи и автометапаратекст по ходу концерта в семантическом плане довольно различные вещи; различные в той степени, в какой вообще различны запись и живое выступление, синхронная и диахронная коммуникации. Детальное филологическое описание этих различий тоже, смею надеяться, дело близкого будущего.

Пока же немного резюмирую. Я попробовал показать некоторые возможности так называемых спонтанных автометапаратекстов. Замечу, что стратегии обоих – и башлачёвского, и кинчевского – автометапаратекстов, несмотря на их спонтанное порождение (а, может быть, и благодаря ему), достаточно чётко оказались направлены на экспликацию жизненных концепций их субъектов; ещё точнее – представлений реципиентов об этих жизненных концепциях: рокеры показали себя такими, какими их хотела бы видеть наиболее идеальная для них аудитория, в итоге субъект и реципиент интенционально совпали в референтном поле высказывания; и не важно, что в случае Башлачёва реальная аудитория «Таганского концерта» вряд ли тянула на идеальность с креативной позиции; важно, что потом на записи башлачёвский автометапаратекст был адекватно воспринят настоящим поклонниками исполнителя. Разумеется, в мои задачи не входил глубокий анализ этих автометапаратекстов, не пытался я предложить множество примеров и дать их типологию. Я всего лишь хотел отметить важность любых автометапаратекстов для приближения к пониманию тех или иных аспектов художественного мира рока. Хочется верить, что большая работа по сбору, систематизации и анализу рокерских автометапаратекстов будет проведена в грядущем.

Я же пока опишу третий приоритетный аспект филологического роковедения – рок-кино. Здесь для филолога пока что просто, что называется, поле непаханое, то есть вопросов куда как больше чем ответов. И самый начальный из вопросов такого рода – а что считать этим самым рок-кино? Фильмы, где снимались рокеры? Фильмы, в саундтреки которых входили рок-композиции? Фильмы, где персонажи рокеры? Может быть, фильмы для рокеров? Пока что я несколько опасаясь давать хоть сколько-нибудь однозначный ответ на вопрос о том, что такое рок-кино. Я могу только назвать примеры, которые для меня являются как раз такими рок-фильмами в русской культуре.

К сожалению, классический рок восьмидесятых в игровом полнометражном кинематографе оказался задействован в очень малой степени. Первыми ласточками тут (хотя и с огромным количеством оговорок) следует признать фильмы режиссёра Александра Стефановича «Душа» (1981) и «Начни сначала» (1985). С точки зрения рок-культуры в обоих картинах ключевую позицию занимает фигура Андрея Макаревича. Часть песен в этих фильмах принадлежит именно ему (в том числе – в соавторстве с Александром Кутиковым), а в фильме «Начни сначала» они даже звучат в оригинальном исполнении. Правда, сами концепции картин Стефановича от рока довольно-таки далеки. Так, в «Душе» музыканты «Машины времени», включая и самого Макаревича, выполняют функцию группы сопровождения эстрадной певицы, роль которой исполняет София Ротару, да и роль лидера группы играет не Макаревич, а Михаил Боярский, поющий несколько песен «Машины» своим вполне узнаваемым голосом; а в «Нач-

ни сначала» главный герой Коля Ковалёв, роль которого исполнил Андрей Макаревич, представлен не как рокер, а как «бард».

Между тем для исследователя – и историка русского рока, и филолога, занятого изучением рок-кинематографа и, в частности, смыслообразующей роли саундтреков, фильмы Стефановича могут и должны стать благодатным материалом. К примеру, можно посмотреть на вариативные изменения текстов песен, происходящих при их попадании в эти кинотексты (вспоминаются, например, «Судьба хранит меня» вместо привычного «И Бог хранит меня» в песне Макаревича «Костёр», исполненной в «Душе Софией Ротару, или «антиалкогольный» вариант первой строфы «Вагонных споров» из «Начни сначала»). Не менее интересно увидеть те редукции и приращения смыслов, которые происходят, когда известные песни «Машины времени» в «Душе» исполняются голосами Боярского и Ротару (а ведь это довольно известные песни – Ротару поёт «Барьер», «Костёр», «За тех, кто в море», «Путь», а Боярский – «Право» и «Кого ты хотел удивить»<sup>15</sup>). Очевидно, что благодаря смене исполнителя происходит переход (возможно – частичный) рок-песен в иную сферу – в сферу музыки эстрадной, поп-музыки. И этот переход позволяет, как это ни странно, увидеть дополнительные смыслы этих песен, те смыслы, которые были скрыты, пока эти песни находились строго в сфере рок-культуры.

А вместе с тем применительно к фильму «Душа» можно увидеть и переход обратного свойства. Во всяком случае, такого рода переход имелся, по всей вероятности, в авторской задаче: героиня Ротару Виктория Свободина хочет доказать, что она может петь не только эстрадные песни, и к восхищению музыкантов исполняет вполне себе рокерскую песню «Барьер». В этом случае возможно понимание, согласно которому песня «Машины времени» выступает знаком перехода эстрады в сферу рока, точнее даже – средством, при помощи которого такой переход оказывается возможен. Однако три другие песни «Машины времени», исполненные в фильме Стефановича Софией Ротару («Костёр», «За тех, кто в море», «Путь»), в отличие от песни «Барьер», и на музыкальном уровне, и на уровне словесном в большей степени могут быть отнесены к эстраде и только в меньшей – к року. Потому в исполнении эстрадной певицы Виктории Свободиной они звучат вполне органично, а вот в оригинальном исполнении Макаревича сотоварищи, исполнении, известном по записям начала восьмидесятых, зачастую воспринимаются рок-аудиторией как знаки компромисса «Машины времени» и советской эстрады (особенно это применительно к песне «За тех, кто в море»). В целом же по данному аспекту можно говорить о разных гранях взаимодействия рок-музыки и эстрадной песни и о смысловых возможностях такого взаимодействия.

Ещё один аспект, на который стоит обратить внимание при анализе фильма «Душа», – сочетание в едином кинопространстве известных рок-песен и песен на музыку советского эстрадного композитора Александра Зацепина (одна песня на стихи Роберта Рождественского и две на стихи

Игоря Кохановского). Такой синтез видится продуктивным в семантическом плане, ибо порождает смыслы, кои вне данного контекста не только не могли бы актуализироваться, но попросту были бы невозможны.

Что же касается фильма «Начни сначала», то тут, в отличие от фильма «Душа», сближающего (и тем самым парадоксально разделяющего в сознании зрителей) рок и эстраду, можно исследовать соотношение рока и авторской песни, ведь, как уже было сказано, главный герой этого фильма Коля Ковалёв представлен не как рокер (что было бы закономерно, учитывая репутацию исполнителя этой роли Андрея Макаревича), а как «бард». Между тем песни, составившие большую часть весьма обширного саундтрека к фильму и предлагаемые зрителю как творчество Ковалёва, являются оригинальными песнями Макаревича и поются его голосом. Последнее очень важно: скажем, в фильме «Перекрёсток» (1998, режиссёр Дмитрий Астрахан) герой Леонида Ярмольника Алик поёт песни Макаревича голосом Юрия Ильченко, а некоторые песни Гребенщикова в «Ассе», о которой речь пойдёт ниже, Бананан в исполнении Сергея Бугаева поёт голосом Сергея Рыженко. И в обоих случаях такая смена голоса оправдана тем, что персонажи, согласно режиссёрским задумкам, не должны петь узнаваемыми голосами именитых рокеров – Макаревича и Гребенщикова, а должны петь как бы голосами своими; функцию таких «своих» голосов и выполнили в «Перекрёстке» Ильченко, а в «Ассе» Рыженко – исполнители, чьи голоса куда как менее знакомы слушателю, да и не обладают какими-либо яркими индивидуальными особенностями. Однако вернусь ко второму из названных фильмов Стефановича; применительно к «Начни сначала» можно, как представляется, исследовать смысловые редукции и приращения, происходящие в процессе своего рода культурного перехода песен из одной поэтической традиции (рок-поэзия) в другую (авторская песня).

Ещё один аспект исследования применительно к фильму «Начни сначала» может быть обозначен как изучение своего рода песенного минус-приёма. Дело в том, что в этой картине есть моменты, которые отчётливо соотносятся с конкретными песнями Макаревича середины восьмидесятых, но самих этих песен в фильме нет. Так, дважды по ходу фильма применительно к Коле Ковалёву звучит слово «верблюд». Сначала приятель Коли Холодков (Игорь Скляр) даёт ему газету с ругательной статьёй критика Зуева и говорит: «Теперь у тебя на всю оставшуюся жизнь есть занятие: доказывать, что ты не верблюд». А ближе к финалу режиссёр, рассердившись на отказ Ковалёва написать заказную песню, произносит: «Ты думаешь, для чего мы тебя пригласили? Для привлечения публики. Как верблюда из цирка». Обе эти реплики проецируются на песню Андрея Макаревича «Верблюд», начинающуюся словами:

Такое вы видали, ох, едва ли!  
Стою, не чую под собой земли:  
Меня вчера верблюдом обозвали  
И выводы под это подвели.

Песня не звучит в картине, хотя, скорее всего, предполагалось, что в саундтрек она будет включена. Однако, несмотря на её отсутствие, знаток творчества исполнителя главной роли в «Начни сначала» при названных упоминаниях слова «верблюд» непременно вспомнит песню и соотнесёт сюжет песни, в которой субъект, названный верблюдом, так и не смог доказать, что он человек, и превратился в верблюда, с сюжетом фильма. Действительно, такое соотнесение выглядит более чем убедительно: благодаря смыслам отсутствующей песни в характере главного героя ещё более усиливается драматизм, актуализируется конфронтация человека и мира в конкретном проявлении противопоставления поэта и толпы.

Похожим образом к смыслам фильма может быть подключена очень популярная в середине восьмидесятых песня «Машины времени» «Скворец» – о птичке, которая пошла против самой Природы, продолжая петь и с наступлением зимы. Песня эта, как и песня «Верблюд», не звучит в фильме, но соотносится с одним из начальных эпизодов, в котором Коля Ковалёв вместе с другими актёрами записывает для радио музыкальную сказку; в этой сказке есть песенка про скворчонка, который «жил совершенно не так, как все». Вот слова этой песенки, спетой на несколько голо-сов:

Я вопросом озабочен:  
Отчего скворец свистит?  
– Оттого, что лёгкий очень-очень  
И летит, куда хотит. Хочет!

Оттого, что всё в природе  
Предназначено ему,  
Оттого, что он от всех свободен  
И не должен никому.

Куры-дуры так устали  
Яйца и цыплят считать,  
Что давно про небо думать перестали,  
Им уже не полетать.

А он своей лишь песне верен,  
И пускай он прост на вид,  
Но не окольцован, никому не вверен  
И нигде не состоит.

И оттого с утра до ночи  
Тут и там скворец свистит,  
Оттого, что лёгкий очень-очень  
И летит, куда хотит. Хочет!

Характер скворца из этой песни соотносится с характером скворца из песни, не вошедшей в фильм. Однако между двумя «Скворцами» есть существенная разница. В процитированных словах перед нами шуточный извод жизни свободной птицы, которая делает (в отличие от остальных) то, что хочет. В словах же песни, которой нет в картине, прочитывается драма того, кто пошёл вопреки существующим порядкам, противопоставил себя всем остальным. И в итоге получилось вот что:

Укрыты снегом аллеи,  
И он не изменил ничего,  
Быть может, стало лишь чуть-чуть теплее  
От одинокой песни его...

Таким образом, песня, которой нет в фильме, но которая, благодаря другой песне, присутствует там имплицитно, может быть спроецирована на характер главного героя, который поёт вопреки всему и надеется своей песней сделать этот мир лучше.

Третий случай имплицитного присутствия в фильме Стефановича песни Макаревича связан с эпизодом, в котором к Коле приходят гости, приходят смотреть принесённую Холодковым диковинку – видеомагнитофон. Публике нет никакого дела до хозяина, все пришли, чтобы видеть запись выступления какой-то заграничной звезды. В этом эпизоде в киноряд фактически переводятся слова песни «Машины времени» «Видеомагнитофон», герой которой приобрёл дорогую и почти что недоступную по тем временам технику. И вот:

<...>  
Две первых недели, как сон пролетели.  
На деле оно тяжелей:  
Не знал я, ей-Богу, что в мире так много  
Далеких и близких друзей.

Идут, как на сходку, – кто с бабой, кто с водкой,  
У каждого в мыслях одно:  
Иль в шутку, иль строго спросить от порога:  
«Какое сегодня кино?»

<...>

Сидят, как бараны, уткнувшись в экран,  
Уходят не раньше шести.  
Я утром проснулся, вокруг оглянулся –  
И резкость не смог навести.  
<...>

Песни «Видеомагнитофон» нет в фильме Стефановича, но она присутствует там скрыто, в подтексте. В результате перед зрителем возникает

весьма любопытная ситуация: сюжет песни переводится на язык кино, лиро-эпическое произведение (думается, слова «Видеомагнитофона» в родовом плане можно охарактеризовать так) нарративизируется средствами синтетического киноискусства. Две ситуации – песенная и киношная – соотносятся друг с другом, проецируются друг на друга, вступают друг с другом в диалог и, как результат, взаимообогащаются в плане смысловом: ироничная песня благодаря фильму может быть воспринята как более серьёзная, а драматизм сцены из кино несколько редуцируется ироничными словами песни.

Таким образом, в фильме «Начни сначала» можно увидеть несколько способов взаимодействия киноряда и песен, не вошедших в фильм. И во всех таких случаях киноряд будет прирастать смыслами песен, а песни – смыслами фильма; два вида искусства оказываются тут в отношениях диалога. (Конечно же, отношения такого рода можно увидеть не только между фильмом и песнями, не вошедшими в фильм, но и между фильмом и песнями, звучащими в нём.) И примечательно, что в эпизоде с видеомагнитофоном возникает ещё один очень важный подтекст, подтекст, связанный с творчеством и личностью Владимира Высоцкого. Высоцкий, согласно картине, является идеалом для Коли Ковалёва. И когда в квартире Коли случается напряжённая ситуация с гостями, которые не хотят слушать песни хозяина, а хотят смотреть видик, то товарищ Ковалёва Холодков, чтобы разрядить ситуацию, ставит кассету с записью выступления Высоцкого. Здесь используется приём «кадр в кадре»: на экране Колиного телевизора Высоцкий исполняет песню «Я не люблю». Гости Коли смотрят на экран, слушают песню, обсуждают Высоцкого. Не буду анализировать сейчас этот очень важный для понимания фильма эпизод – надеюсь сделать это в будущем. Пока же только укажу, что и здесь возникает диалог, в котором принимают участие сразу несколько коммуникантов, а точнее – коммуниканты разного уровня. С одной стороны – это Высоцкий, а с другой – и Коля Ковалёв с его оппонентами (в данной сцене Коля ссорится с одним из гостей, который сплетничает по поводу Высоцкого), и исполняющий роль Коли Андрей Макаревич, и зрители, которые смотрят и на кадр первичный, и на кадр вторичный, на кадр в кадре. Причём тут возможна и коммуникативная ситуация между, например, Макаревичем и Колей, то есть актёром и его ролью; между зрителями и персонажами... Но это уже совсем за пределами моих сегодняшних размышлений.

Разумеется, названными аспектами возможный анализ фильмов Стефановича не исчерпывается; уверен, что каждый рок-филолог найдёт в этих картинах что-то любопытное для себя. Я же только повторюсь, что и фильм «Душа», и фильм «Начни сначала» нельзя назвать в полной мере рок-фильмами. Обращение же отечественного кинематографа к року в концептуальном аспекте следует отнести к поперестроечному времени – ко второй половине восьмидесятых.

И имеющиеся образцы со всей очевидностью показывают, во-первых, сколь велик был кинематографический потенциал рок-героев той поры; во-вторых, сколь мало этот потенциал был использован. Под образцами я понимаю три фильма: «Асса» (1987, режиссёр Сергей Соловьёв), «Взломщик» (1987, режиссёр Валерий Огородников), «Игла» (1988, режиссёр Рашид Нугманов). В «Ассе» главный герой – рок-музыкант, а небольшую роль исполнил Виктор Цой; во «Взломщике» в главной роли задействован Константин Кинчев, а в небольшой роли – Олег Гаркуша; в «Игле» в главных ролях снялись Виктор Цой и Пётр Мамонов. Не менее важно, что во все три фильма были включены рок-песни: в «Ассе» песни «Аквариума», «Браво», «Кино» и других, во «Взломщике» – песни «Алисы», «Аукционна» и других, в «Игле» – песни «Кино». С моей точки зрения, ни один из этих фильмов нельзя назвать шедевром (разве что шедевром упущенных возможностей и нереализованных потенциалов). «Асса», пожалуй, более удачен и с интересом смотрится и теперь; «Игла» и особенно «Взломщик» менее удачны. А ещё все три фильма объединяет криминальная тема, что, как представляется, никак нельзя назвать сильным ходом в плане репутации рока в массовом сознании, то есть условный обыватель, посмотрев рок-фильмы 80-х годов, может для себя решать, что рок и криминал неразрывно связаны друг с другом. Но при всех своих недостатках рок-кино той поры – благодатный материал для исследователя.

Удобнее всего вести это изучение с позиций осознания того, что перед нами синтетический текст, инкорпорированный в другой синтетический текст, другой по природе, по сути своей. И тогда получается, что синтетический текст рок-песни, обладающий определёнными смыслами, при попадании в контекст синтетического текста фильма какие-то смыслы, возможно, утрачивает, но вместе с тем и приобретает смыслы, невозможные вне киноконтекста.

Вот простой пример такого смыслообразования. Песня группы «Браво» «Чудесная страна» (вокал – Жанна Агузарова) вне контекста фильма Соловьёва представляет из себя романтическую утопию, объединившую в себе воспоминание о прекрасном прошлом и, как следствие таких воспоминаний, мечты о прекрасном будущем. Однако в фильме песня звучит в эпизоде, отнюдь не располагающем к светлым мечтам: Алика только что совершила убийство Крымова и теперь под наблюдением сотрудников КГБ одевается и собирает вещи, чтобы ехать в тюрьму; девушка просит позволения поставить кассету – сборы сопровождаются песней «Браво». Здесь едва ли не полностью утрачиваются смыслы, связанные с мечтами, но в ещё большей степени, чем прежде, актуализируются смыслы, соотносимые с воспоминаниями, что усиливает и происхождение этой кассеты: Бананан отдал кассету Алике со словами: «Когда тебе станет окончательно плохо, поставь эту кассету». Воспоминания конкретизируются тем, что зритель под песню «Браво» может представлять, как хорошо было Алике с

Банананом в чудесной стране любви, и осознавать, что она потеряла, потеряла навсегда.

Особым образом функционируют и другие песни в контексте фильма «Асса»: например, заглавный герой знаменитой песни «Старик Козлодоев» «Аквариума» в «исполнении» Бананана со всей очевидностью процедируется на Крымова, а звучащая в финале песня «Перемен!» группы «Кино» соотносится с сюжетом уже хотя бы тем, что преподносится как гимн поколения Бананана, поколения тех, для кого рок-музыка стала лучом света в тёмном царстве. И сюжет фильма обретает дополнительные смыслы благодаря звучащим с экрана песням. Так, всё та же «Перемен!» превращает финал фильма из пессимистического (Бананан убит, Алика арестована за убийство Крымова) в оптимистический – на место Бананана в ресторан пришёл новый певец (Виктор Цой), который чудесным образом прямо из кабинета заведующей рестораном попадает на большую концертную площадку и поёт свою песню уже перед огромным скоплением поклонников. Таким образом, жизнь не просто продолжается, а ещё и несёт в себе большие позитивные перемены. Схожим образом можно рассматривать и включение рок-песен в фильмы «Взломщик» и «Игла». И каждый конкретный пример заслуживает отдельного рассмотрения.

Впрочем, российский рок-кинематограф не завершил своё существование в восьмидесятые годы, а продолжал активно развиваться, предлагая разнообразные формы своей реализации. Действительно, рок-кино может быть очень разным; точнее сказать, рок в кино может проявляться по-разному; возможны даже своего рода типологии такого проявления. И в этой связи хочу отметить статью А.В. Фадеевой, где рассматривается целая система фильмов, так или иначе соотносимых с личностью и творчеством Виктора Цоя<sup>16</sup>. Думаю, что работы такого рода позволяют увидеть в рок-культуре новые смыслы. Я же хочу указать на ещё один уровень рассмотрения рок-кино – проследить, как работают саундтреки в разных фильмах одного режиссёра. Можно здесь вспомнить названные выше два фильма Александра Стефановича или то, что соловьёвская «Асса» не только стала первой частью трилогии (вторая часть «Чёрна роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989), третья часть «Дом под звёздным небом» (1991)), но и получила в итоге авторский сиквел – «2-Асса-2» (2008); нельзя не упомянуть и проект «Игла Remіx», осуществлённый режиссёром оригинальной «Иглы» Рашидом Нугмановым в 2010 году. Все названные фильмы не просто продолжают или развивают концепции образов рок-кино восьмидесятых, но и содержат саундтреки, созданные рокерами – Борисом Гребенщиковым, Сергеем Шнуровым, Виктором Цоем.

Самая же, на мой взгляд, репрезентативная фигура нашего кинематографа в аспекте его соотнесения с роком – режиссёр Алексей Балабанов. Практически в каждом его фильме саундтрек строится на композициях русского рока. И можно сказать, что Балабанов вырабатывает особую кон-

цепцию саундтрека, который зачастую не просто соотносится с содержанием фильма, а выступает в функции полноценной и фактически равной фильму системы, приёму своего рода. Приём этот был наглядно продемонстрирован режиссёром уже в первом «Брате» (1997). Практически весь саундтрек составили песни группы «Nautilus Pompilius» в оригинальном авторском исполнении. Каждая из песен, как показывают наблюдения, выступает в «Брате» в семантически значимой привязке к тому эпизоду картины, в котором она звучит. И получается, что герой песен Нау<sup>17</sup> оказывается своего рода лирическим двойником героя фильма «Брат» Данилы Багрова. Вернее, двойничество – один из типов взаимодействия героев песен и картины, то есть формируется многоплановый диалог саундтрека и фильма; особенность же этого диалога заключается в том, что разные и даже автономные точки зрения лирического героя Нау и киноперсонажа воспринимаются как нераздельное (но и неслиянное) единство, обладающее совершенно особым, даже уникальным смысловым наполнением.

Несколько иная концепция функционирования саундтрека в «Брате 2». Рок-культура представлена тут многоголосым и разноплановым единством, вступающим в сложные диалогические отношения с персонажами фильма, с самым действием. Характеристика целых эпизодов строится на корреляции киноряда и сопровождающих его песен. Например, сцена обнаружения Данилой убитого друга сопровождается «Линией жизни» «Сплина», а знаменитый эпизод, в котором Данила, словно в компьютерной игре, расстреливает сотрудников «фирмы» Мениса – «Полковником» «Би-2». В первом случае песня «Сплина» подчёркивает драматизм эпизода, во втором же случае «Полковник» несколько парадоксальным образом переводит жестокую по сути своей сцену в игровую и даже ироничный, какой-то как бы тарантиновский план. И ведь сами по себе ни песня «Би-2», ни киноряд ироничными не являются (ну разве что таким образом может быть понята отсылка к компьютерной игре-стрелялке), однако в системе оба эти субтекста порождают эффект очень своеобразной иронии, такой иронии, когда зрителю разом и смешно, и страшно.

Похожий смысл можно увидеть и относительно тех песен, что становятся в «Брате 2» средством характеристики персонажа. Так, Виктора сопровождает «Вечно молодой» «Смысловых галлюцинаций»; текст этой песни без особых провалов проецируется на, мягко говоря, непростой характер героя Сухорукова. И всё было бы однозначно, если бы в сцене отправления из Шереметьево Витю (как, впрочем, вслед за тем и Данилу) не сопровождала прозвучавшая громко и полностью загадочная и знаменитая «Дорога» «Аукциона». Как представляется, подключение этого трека существенно корректирует, как-то даже углубляет характер старшего брата. Подчеркну, что сказанное здесь – не более чем общие и довольно внешние наблюдения, которые напрашиваются, но, вне сомнения, нуждаются в более пристальном исследовательском внимании.

Кроме того, при анализе рок-составляющей второго «Брата» нельзя забывать и о том, что после выхода фильма создатели его, помимо официального саундтрека, выпустили ещё и музыкальный проект «Брат 2 (За кадром)», куда были включены песни, которые либо не прозвучали в фильме, хотя и были запланированы (примерно тот же самый минус-приём я выше уже пытался немного показать на примере нескольких песен, не вошедших в «Начни сначала» Стефановича), либо прозвучали очень тихим фоном, как, например, «Розовые очки» «Смысловых галлюцинаций» (в картине эту песню можно расслышать в сцене в бане – когда Костя Громов с любовью рассказывает о своём брате хоккеисте Мите, играющем в НХЛ, и смысл диалога заглавного мотива песни и реплик персонажа тут вскоре становится очевиден зрителю, когда тот увидит, каким не очень хорошим человеком на самом деле является Митя).

Иные песни этого саундтрека дополняют смыслами те или иные эпизоды фильма. Например, реплика уводимого чикагского полицейского Вити «Я остаюсь, я буду здесь жить!» вступает в диалогическое взаимодействие с песней «Чёрного обелиска» «Я остаюсь», песней, не вошедшей в фильм, но обогащающей фильм дополнительными смыслами. Благодаря такому взаимодействию сам характер Вити становится сложнее, а ситуация переводится в более универсальный план. Впрочем, и известная песня через соотнесение с эпизодом фильма тоже обогащается смыслами, которые были бы просто невозможны вне диалога с кинорядом.

И ещё один момент, касающийся «Брата 2»: следует учитывать и то, что не все песни, звучащие в фильме, относятся к русскому року. Так, можно указать на песни в исполнении Ирины Салтыковой и на некогда популярную песню «Стюардесса по имени Жанна». В этом случае мы можем уже говорить о своеобразном конфронтационном диалоге рока и поп-музыки; и важно, что этот диалог ведётся в пределах единого саундтрека. Кстати, нечто подобное можно было наблюдать и в «Начни сначала», где герой Игоря Склера исполнял весьма популярную в середине восьмидесятых (кстати, именно в исполнении Склера и задолго до появления фильма) песню «Комарово» – лёгкую, эстрадную, совсем не роковую и не бардовскую<sup>18</sup>. «Комарово» в фильме Стефановича вступает в диалог с песнями Макаревича, и это диалог двух видов искусства – искусства ложного и искусства подлинного. Но вернусь к фильмам Балабанова.

Принцип не только персонального, но и стилевого многоголосия использован Балабановым в саундтреке к «Грузу 200» (2007). Что общего между «Травой у дома» группы «Земляне», «Хафананой» мозамбикского певца Африка Симона, «Плотом» Юрия Лозы, песней «В краю магнолий», исполненной группой «Ариэль», и грустной солдатской песней про «дембель в январе»? Все эти песни – очень разные относительно друг друга – объединяет то, что в сознании взрослого зрителя первого десятилетия XXI века они соотносятся с первой половиной восьмидесятых; таков общий знаменатель этой довольно разноплановой в стилевом аспекте парадигмы.

Очень разные песни создают музыкальную мозаику времени. Как и в более ранних балабановских фильмах, есть песни, сопровождающие конкретных героев (укажу, например, на то, что «В краю магнолий» звучит тогда, когда зритель видит эпизоды с участием Артёма – профессора из Ленинграда), есть песни, включённые в ключевые сцены (самая, пожалуй, запоминающаяся из таких сцен это та, где Журов свою жертву везёт на мотоцикле с коляской под песню «Плот»). И в саундтреке фильма, конечно же, нашлось место и року; причём – в сильной позиции, в самом финале картины. Молодые герои «Груза 200» волею случая встречаются на концерте группы «Кино», вдалеке видна сцена, на ней видны какие-то люди; звучит песня «Алюминевые огурцы». Тоже знак того времени, но и знак времени нового – того, что идёт следом... Для будущего исследования финала «Груза 200» несомненно будет важен и тот факт, что в сценарии фильма Славик и Валера находятся не на концерте «Кино», а на концерте другой ленинградской группы – «Аукцион»<sup>19</sup>. Важно, почему произошла данная замена, но не менее важно и то, что породила эта замена при последующей реценции, то есть какие смыслы появились в финале балабановского фильма с появлением группы «Кино», а какие с исчезновением «Аукциона» утратились.

Своя специфика у саундтреков в прочих фильмах Балабанова – в «Войне», в «Жмурках», в «Кочегаре»... И каждый раз режиссёр придумывает какой-то новый ход, новый приём включения рок-поэзии в кинотекст. И новый фильм Балабанова «Я тоже хочу» (2012) не будет здесь являться исключением. В саундтреке этой картины использован приём из первого «Брата» – все семь песен, составивших, согласно титрам, музыкальный ряд «Я тоже хочу», принадлежат одному исполнителю – Леониду Фёдорову, лидеру уже не раз мною упомянутой группы «Аукцион»: три песни («Жидоголонга», «Голова-нога» и «Зимы не будет») с альбома 2001 года «Анабэна» и четыре («Весна», «Душа», «Тетрадь», «Элегия») с совсем нового, вышедшего в 2012 году альбома «Весна». Добавлю так же, что автором большинства текстов традиционно для Фёдорова является Дмитрий Озерский, однако, согласно титрам фильма Балабанова, три из четырёх песен с альбома «Весна» – это «Тетрадь», «Элегия» и частично «Весна»<sup>20</sup> – написаны на стихи поэта-обэриута Александра Введенского.

Саундтрек в «Я тоже хочу», как я уже отметил, сделан по моноавторскому принципу саундтрека первого «Брата». Но если в «Брате» лирический рок-герой Nautilus'a вступал в диалогические отношения с главным героем фильма, благодаря чему два героя нераздельно-неслиянно взаимодополняли друг друга, то в «Я тоже хочу» отношения песен Фёдорова к системе персонажей строятся по-иному. В новом балабановском фильме нет ярко выраженного центрального героя – таковых, как минимум, сразу четверо. И лирический рок-герой Фёдорова ведёт диалог сразу со всеми ими. Однако дело даже не в этом, а в том, что в системе персонажей фильма есть один персонаж, который существенно корректирует представление

о специфике взаимодействия саундтрека и киноряда. Это музыкант, роль которого исполняет Олег Гаркуша – шоумен «Аукциона». На этом основании можно сделать весьма, как мне представляется, любопытные (пусть пока и предварительные) выводы: между лирическим рок-героем, представленным в фильме голосом Леонида Фёдорова, и персонажем с внешностью Олега Гаркуши формируются совершенно особые отношения, основанные на прежней культурной репутации Фёдорова и Гаркуши. Оба – участники «Аукциона»; один – его голос, второй, если можно так выразиться, его лицо. На основании этого дополнительные смыслы фильма «Я тоже хочу» рождаются не просто на стыке киноряда и саундтрека, а на вполне определенном стыке поведения, характеристики одного из персонажей и рок-композиций, сопровождающих действие фильма: получается, что эти песни поются как бы от лица персонажа, музыканта, который в этой связи может быть воспринят как реальная персонификация лирического рок-героя, ну а рок-герой в той же степени может быть воспринят как лирическая, музыкальная персонификация киногероя. Но полного слияния не происходит. В итоге видим, что лирический рок-герой Фёдорова и киноперсонаж Олега Гаркуши находятся относительно друг друга всё же в тех самых отношениях нераздельности-неслиянности. Из этого в полной мере можно исходить, исследуя взаимодействие саундтрека и киноряда в фильме Балабанова «Я тоже хочу». Но, разумеется, не только из этого.

Углубление диалогических отношений, характерных для саундтрека в этом фильме, происходит ещё по ряду моментов. Тут следует обратить внимание на специфику по крайней мере двух песен с альбома «Весна», песен на стихи Введенского. Примечательно, что фёдоровская «Элегия», в основу которой положено одноимённое стихотворение Введенского, не ограничивается только этим источником. Да, текст «Элегии» Введенского в песне воспроизводится полностью и без единого изменения по так называемому списку Н.И. Харджиева<sup>21</sup>, однако в начале песни звучат строки совсем не из названного стихотворения Введенского, а из его же пьесы «Ёлка у Ивановых». Начало песни выглядит так (я буду воспроизводить эти сегменты согласно принятой при публикации текстов Введенского пунктуации и орфографии<sup>22</sup>):

Эй слуги, огня.  
Эй слуги, огня.  
Эй слуги, огня.  
Я пред вами.  
Вяжите меня.  
Лежите меня.  
И казните меня.

И только после этих слов в песне Фёдорова идёт полный текст собственно «Элегии». Начальный же сегмент являет собой инверсированный

диалог из уже названной пьесы Введенского. Вот как выглядит это в драме «Ёлка у Ивановых» (приведу и окружающий контекст):

Д е т и (*хором*)  
Нянька топором  
Сестрёнку нашу зарубила.  
П о л и ц и я  
А где же убийца?  
Н я н ь к а  
Я пред вами.  
Вяжите меня.  
Лежите меня.  
И казните меня.  
П о л и ц и я  
Эй слуги, огня.  
С л у г и  
Мы плачем навзрыд,  
А огонь горит.  
Н я н ь к а (*плачет*).  
Судите коня,  
Пожалейте меня.

У Фёдорова получается, что драматургический диалог Няньки и Полиции не только инверсировался (реплика «Эй слуги, огня» звучит в песне раньше того, что у Введенского произносит Нянька), не только поставил в сильную позицию начала фигуру прибавления, трижды воспроизведя реплику Полиции, но, самое главное, стал лирическим высказыванием, принадлежащим одному субъекту. Однако такая нарочитая монологизация драмы, осуществлённая через слияние её сегмента с сугубо лирическим высказыванием «Элегии» Введенского, как это ни парадоксально, в результате усилила диалогическую природу в пределах одной песни. Драматургический диалог редуцировался, но актуализировался диалог двух различных в родовом плане произведений Введенского – драмы «Ёлка у Ивановых» и лирического стихотворения «Элегия». А в итоге этот межродовой диалог оказался инкорпорирован в диалог большего формата – уже названный диалог нераздельно-неслиянных фёдоровского лирического героя и балабановского персонажа в исполнении Олега Гракуши. Думается, что рассмотрение специфики такой диалогической инкорпорированности – дело близкого будущего. Пока же мне важно было продемонстрировать данный факт.

Второй пример из саундтрека к фильму Балабанова «Я тоже хочу» мне представляется ещё более интересным в плане экспликации диалогических отношений. Выше я указал, что заглавная песня альбома Фёдорова «Весна» написана на стихи Александра Введенского и Дмитрия Озерского. Вот текст песни целиком:

Горе выпил до дна,  
Завтра будет война,  
Отпевая весну,  
Сын ушёл на войну.  
Ночь над нами, как чай,  
Чайкой в небе печаль,  
...Ты не отвечай...  
Звёзды с тысячью жал  
Цепко в лапах держал,  
Смерть над полем кружит,  
Сын мой рядом лежит.  
Ночь над ним – как река,  
Чайкой в небе тоска,  
...Подожди пока...

Вдруг музыка гремит  
Как сабля о гранит,  
Все открывают дверь  
И мы въезжаем в Тверь.  
Не в Тверь, а просто в зало,  
Наполненное ёлкой.  
Все прячут злобы жало,  
Один летает пчёлкой,  
Другая мотыльком  
Над ёлки стебельком,  
А третий камельком,  
Четвёртая мелком,  
А пятый лезет на свечу  
Кричит, и я, и я рычу,  
Кричит, и я рычу...

...Скоро будет весна...  
...Вот и стала весна...

Первые четырнадцать стихов по приведённому тексту – оригинальное стихотворение Озерского. Далее от стиха «Вдруг музыка гремит» и до стиха «Кричит, и я рычу, и я рычу» – текст Введенского (нельзя не заметить, что текст Озерского почти весь написан двустопным анапестом, а текст Введенского – трёхстопным ямбом). После этого повтор «Кричит, и я рычу» и концовка, где отсутствующие у Введенского слова «...Скоро будет весна... // ...Вот и стала весна...» перемежаются с голосовыми звуками «на-на-на-на...»

Источником текста Введенского стала вновь пьеса «Ёлка у Ивановых». Вот как там выглядит «введенская часть» «Весны» (приведу её в некотором контексте):

*Вдруг открывается дверь. В дверях стоят родители.*

П у з ы р ё в - о т е ц . Ну веселитесь. Что мог то и сделал. Вот ель.  
Сейчас и мама сыграет.

П у з ы р ё в а - м а т ь (*садится без обмана к роялю, играет и поёт*).

Вдруг музыка гремит  
Как сабля о гранит,  
Все открывают дверь  
И мы въезжаем в Тверь.  
Не в Тверь, а просто в зало  
Наполненное ёлкой.  
Все прячут злобы жало,  
Один летает пчёлкой,  
Другая мотыльком  
Над ёлки стебельком,  
А третий камельком,  
Четвёртая мелком,  
А пятый лезет на свечу

Кричит, и я, и я рычу.

П е т я П е р о в (*мальчик 1 года*). Ёлка я должен тебе сказать.  
Какая ты красивая.

Здесь даже в сравнении с тем, что я обозначил применительно к песне «Элегия», диалогические отношения выглядят ещё более сложными. Прежде всего, следует указать на наличие коммуникативной ситуации в вербальном компоненте песни Фёдорова «Весна», где в диалог вступают последовательно сменяющие друг друга и фактически равные по объёму тексты Озерского и Введенского. Два поэта находятся в состоянии коммуникативной ситуации. Но благодаря единому контексту песни, единому вокалу, общей музыке реплики двух коммуникантов сливаются в единое высказывание, расчленив которое можно лишь актуализировав литературный источник второй части или же сосредоточившись на разнице в стихотворных размерах. И смыслы рождаются здесь как при слиянии двух голосов в один, так и при расчленении одного голоса на два. При этом в аспекте смыслопорождения следует учитывать и иные параметры. В частности, то, что текст Введенского изначально находился в произведении драматургического рода, строящегося на диалоге как таковом, то есть изначальная природа сегмента «Вдруг музыка гремит...» зиждется на том, что это реплика в драме. Кроме того, важным для характеристики данного сегмента у Введенского оказывается паратекстуальное указание на его презентацию – героиня «играет и поёт». Следовательно, и в сугубо литературном (пусть и драматургическом) источнике перед нами песня. Таким образом, при возможном в будущем уяснении смыслов, порождаемых песней «Весна» в составе саундтрека фильма «Я тоже хочу», надо учитывать не только диалогическую природу взаимодействия субъекта песни и героя фильма, но и диалогическую природу вербального субтекста, и драматургическую природу происхождения текста Введенского, и указание на то, что в дра-

ме-источнике этот текст, согласно ремарке, должен петься. Таковы лишь некоторые предварительные замечания относительно грядущего исследования песни «Весна» в недавнем балабановском фильме.

Пока же позволю себе обобщить: и в фильме «Я тоже хочу», и в других балабановских да и не только балабановских фильмах – тех фильмах, что в той или иной степени используют русский рок, – есть великое множество моментов, аспектов, уровней, которые могут и должны привлечь внимание рок-филологов.

Мне же сейчас предстоит хотя бы немножко подытожить всё сказанное. Что же объединяет между собой названные выше рок-маргиналии – визуальную составляющую рока, автометапаратексты и рок-кино? Помоему, ответ на это вопрос после всего сказанного очевиден. Дело в том, что все три названные элемента рок-культуры являют собой образцы диалогических отношений; на различных уровнях, в разной степени, но именно диалогических отношений. На это я и пытался всячески указать по ходу данной статьи. То есть, обращаясь к перечисленным рок-маргиналиям, мы должны помнить, что перед нами коммуникация в разных её проявлениях. Сами же рок-маргиналии являются образцами дискурсов, то есть таких коммуникативных событий, которые осуществляются между субъектом, референтом и адресатом высказывания.<sup>23</sup> Через призму коммуникации может быть рассмотрено взаимодействие визуального и звучащего субтекстов в пределах, например, рок-альбома. Не меньшего внимания заслуживает рассмотрение коммуникативной природы взаимодействия разноуровневых субтекстов в пределах только визуального элемента – обложки альбома, например: картинка, надпись, цвет... Наконец, следует обратить внимание на коммуникативное взаимодействие визуального субтекста с его референцией и креативной интенцией реципиента. И тут особенно важны будут коммуникативные потенции проксемики и кинесики: жесты, мимика, расположение музыкантов, их движения, грим, костюмы – всё это тоже элементы коммуникативного события.

Очевидна и коммуникативная природа автометапаратекста. Автометапаратекст может быть рассмотрен как коммуникативное событие в ракурсе коммуникативной ситуации, то есть проведён через все инстанции коммуникативного треугольника: исследователю предстоит определить креативную, референтную и рецептивную интенции субъекта, креативную, референтную и рецептивную функции текста, креативную, референтную и рецептивную интенции адресата; а после рассмотреть всё это в единстве, то есть проанализировать автометапаратекст как дискурс. Но, конечно, только этим анализ коммуникативной природы автометапаратекста ограничивать не стоит, ведь в свете теории коммуникации можно рассмотреть диалог автометапаратекста и песни – и в этой «паре» отношения между элементами строятся по модели коммуникативной ситуации.

Относительно рок-кино уместно рассматривать коммуникацию синтеза рока и кино с реципиентом. Но в то же время не менее интересно рас-

смотрение диалога рока и кино, саундтрека и киноряда, включающего в себя и сюжет, и систему персонажей, и детали, и многое другое. Особенно любопытной, как показывают предварительные наблюдения, оказывается коммуникативная ситуация, складывающаяся между героем фильма и лирическим рок-героем из песен саундтрека.

И, наверное, пока последнее здесь. Анализом коммуникативных ситуаций и событий, анализом дискурсов занимается филология. Следовательно, теперь вроде бы не должно вызывать возражений обращение не только к рок-композиции как синтетическому высказыванию, но и к так называемым рок-маргиналиям – визуальным элементам, автометапаратекстам, рок-кино – именно представителей филологии. Средства филологии как нельзя лучше подходят для анализа всего этого. Но не менее важно и то, что столь непривычный для традиционного филолога материал поможет науке выходить на новые высоты, не застаиваясь на привычном и традиционном. То есть и филология будет способствовать пониманию рока, и рок будет способствовать развитию филологии. Во всяком случае, и в это тоже очень хочется верить.

---

<sup>1</sup> См.: *Добротворский С.* Рок-поэзия: текст и контекст // Молодёжь и культура. Л., 1990.

<sup>2</sup> Самой значительной среди работ С.В. Свиридова в заявленном плане мне здесь видится уже довольно давняя статья: *Свиридов С.В.* А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – Вып. 5.

<sup>3</sup> См.: *Гавриков В.* Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011.

<sup>4</sup> См.: *Матвеева Н.М.* Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11; *Матвеева Н.М.* Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана «Парикмахер / Наш марш» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12; *Матвеева Н.М.* Лирика русских поэтов XX века в творчестве рок-групп «Ночные снайперы» и «Сурганова и оркестр» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь; Екатеринбург, 2013. – Вып. 14.

<sup>5</sup> См.: *Войткевич Е.В.* Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – Вып. 5.

<sup>6</sup> См.: *Левченко Я.С.* Заметки о тиражной графике в поп-музыке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – Вып. 5.

<sup>7</sup> См.: *Плакущая А.Г.* Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь; Екатеринбург, 2011. – Вып. 12.

<sup>8</sup> См.: *Майорова Ю.М.* Обложки CD альбомов: уникальное в универсальном // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь; Екатеринбург, 2011. – Вып. 12.

<sup>9</sup> См.: *Скорлупкина Д.Г.* «Театр абсурда» группы «Пикник»: специфика рецепции сильных позиций // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь; Екатеринбург, 2013. – Вып. 14.

<sup>10</sup> См.: *Безрукова А.* Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // *Слово.* Вып. 4: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2006.

<sup>11</sup> См., например, раздел «Вариативность автометапаратекста» с статье: *Ярко А.Н.* Способы вариантообразования в русском роке («Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» А. Башлачёва) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9.

<sup>12</sup> Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. – М., 1991. – С. 217.

<sup>13</sup> См.: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. М., 2006. Впрочем, тут важна одна оговорка. Мы привыкли к тому, чтобы именовать субъекта речи в вербальном рок-тексте лирическим субъектом, а применительно к альбому – даже лирически

героём. Но вот правомерно ли это? Ведь говоря так, мы как бы однозначно атрибутируем рок-поэзию в родовом плане как поэзию лирическую. А если это не так или не всегда так, то как тогда называть того, от чьего лица звучит песня? И вопрос этот не только терминологического характера, ведь в данном случае через верно найденную номинацию мы можем прийти и к каким-то вещам смыслопорождающего характера.

<sup>14</sup> Подробнее см.: *Ярко А.Н.* К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия»: «Таганский концерт» Александра Башлачёва // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007. – Воронеж, 2009.

<sup>15</sup> В этих двух песнях голоса Макаревича и Кутикова звучат лишь фоном к голосу Боярского. Впрочем, одна песня «Машины» звучит в фильме в оригинальном исполнении; правда, звучит она не в «синхроне», а за кадром; это песня «Бег по кругу».

<sup>16</sup> См.: *Фадеева А.В.* Эрзац-звезда: Цой и кинематограф // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2013. – Вып. 14.

<sup>17</sup> О специфике этого героя на примере одного из альбомов Нау см.: *Селезова Е.А.* Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2011. – Вып. 12.

<sup>18</sup> Критик середины 1980-х годов эту ситуацию интерпретирует довольно-таки любопытно: «...достойно похвалы мужество Игоря Скляра, с блеском сыгравшего колочую автопародию. Вернее, пародию на того рубаху-парня, певца обо всем и ни о чем, каким мог бы, наверное, стать актер, если бы продолжал обаятельно тиражировать найденное в мюзикле “Мы из джаза”. Нынешний герой И. Скляра – эlegantный красавец Холодков, готов спеть про что угодно, как угодно и кому угодно, лишь бы это понравилось “нужным” людям, способным лёгким росчерком пера послать своего фаворита в выгодный гастрольно-зарубежный вояж...» (*Фёдоров Александр.* Счастливые возможности качелей [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ru – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/419/> (Дата обращения 18.03.2013)).

<sup>19</sup> См.: *Балабанов А.* Груз 200 [киносценарии]. – СПб., 2007. – С. 474.

<sup>20</sup> Про песню в «Весна» в титрах к фильму «Я тоже хочу» написано: «сл. А. Введенский, Дм. Озерский, музыка Л. Фёдоров».

<sup>21</sup> Всего известно порядка пяти списков «Элегии» Александра Введенского, но тот, что поётся Леонидом Фёдоровым, принято считать самым авторитетным (см.: *Мейлах М.* Примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. Произведения 1938-1941. Приложения. – М., 1993. – С. 198).

<sup>22</sup> Тексты А. Введенского здесь и далее привожу по изданию: *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. Произведения 1938-1941. Приложения. – М., 1993.

<sup>23</sup> См.: *Дейк ванн Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989; *Тюна В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь, 2001 и др.

© Ю.В. Доманский

## Ю.Э. ПИЛЮТЕ

Калининград

### К ВОПРОСУ О «ПЛОХОЙ» И «ХОРОШЕЙ» РОК-ПОЭЗИИ

В рокологии время от времени поднимается ряд проблемных вопросов, решение которых необходимо. Таков, например, вопрос об определении предмета исследования. Спор о самостоятельности рок-поэзии в отрыве от остальных субтекстов рока (синтетического вида искусства) спорадически возникает на страницах сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Обоснование объекта исследования становится отправной точкой диссертационных работ и монографий, посвященных рок-лирике.