
¹ Фоменко И.В. Авторский цикл в лирике. Некоторые перспективы исследования // Кормановские чтения. Материалы межвузовской научной конференции (апрель 1997). – Ижевск, 1998. – Вып. 3. – С. 18–19.

² Вячеслав Бутусов о собственных песнях (Программа «Российский рок»: Александр Устинов, Валерий Жук) // FUZZ. – 1999. – № 7/8. – С. 20.

³ Здесь и далее текст цитируется по магнитоальбому. Все выделения сделаны нами.

⁴ Ивлева Т.Г. Вода, в которой плывет NAUTILUS POMPILIUS // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 129.

⁵ Прогулки по воде (Апостол Андрей): комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1371>.

© Е.В. Исаева

Д.И. ИВАНОВ

Иваново

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА СИНТЕТИЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ РОК-КУЛЬТУРЫ

**(на примере инструментальной композиции
группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита»)**

В рок-культуре встречается «15 базовых типов синтетического текста (имеется в виду синхронное “плюсование” музыкальных и вербальных компонентов СЯЛ (курсив наш – Д.И.): 1) пение + музыка; 2) декламирование + музыка; 3) рассказ + музыка; 4) речитатив + музыка; 5) пение + шум; 6) декламирование + шум; 7) рассказ + шум; 8) речитатив + шум; 9) пение “а капелла”; 10) декламирование; 11) рассказ; 12) речитатив; 13) инструментал; 14) шум (в т. ч. артикуляционный шум); 15) шум + музыка»¹.

Мы не будем подробно останавливаться на специфике взаимодействия вербального и музыкального компонентов СЯЛ в структуре синтетического текста каждого типа. Однако особое внимание в данном контексте необходимо обратить на такой тип синтетического текста, как *инструментал*. Интерес этот тип синтетического текста вызывает по следующим причинам: во-первых, в его структуре реализуется специфический, условно «неполный», усечённый тип СЯЛ, основной тканью которого является музыкальный компонент СЯЛ, во-вторых, этот тип синтетического текста и, соответственно, СЯЛ в русском роке встречается достаточно часто. Отметим, что высокий уровень частотности использования, актуализации синтетического текста (ИТ) указывает на то, что в рамках истории русского рока модель СЯЛ с условно нулевым уровнем вербализации занимает особое, специфическое положение и требует отдельного рассмотрения.

Существует узкое и широкое понимание синтетического текста инструментального типа. В узком понимании – это «музыкальный трек, не

имеющий вербального ряда»². В широком – под инструменталом понимается «любой синтетический текст (например, шум), не содержащий вербального, а соответственно, и артикуляционного субтекстов»³. Одновременно с этим следует заметить, что к инструментальному типу синтетического текста относятся рок-произведения, в которых «присутствуют какие-то звуки голосового происхождения, не имеющие отчётливой словесной семантики (глоссолалия или распев какого-то гласного)»⁴. Укажем, что инструментальный тип СЯЛ может быть реализован в трёх основных формах:

1. *В форме отдельных инструментальных композиций*, как правило, занимающих в структуре цикла сильную позицию⁵ (альбом Ю. Шевчука («ДДТ») «Мир номер ноль» (1999) содержит в себе три инструментальные композиции: «Музыкальный образ – I» открывает альбом (№ 1) (сильная позиция), «Музыкальный образ – II» (№ 7) делит альбом на две смысловые части (сильная позиция), «Музыкальный образ – III (Выход)» (№ 12) условно завершает альбом, так как всего в рок-цикле 13 композиций (сильная позиция); альбом Б. Гребенщикова («Аквариум») «Треугольник» (1981) – инструментальная композиция «Гиневер»; альбом Б. Гребенщикова «Радио Африка» (1983) – инструментальная композиция «Твоей звезде»⁶; альбом М. Борзыкина («Телевизор») «Дым-туман» (1992) – инструментальная композиция «Вальс»; альбом Л. Фёдорова («АукцЫон») «Птица» (1994) – инструментальная композиция «Колик»; альбом В. Бутусова («Наутилус Помпилиус») «Атлантида» (1997) – инструментальная композиция «Три хита»; альбом Б. Гребенщикова и С. Курёхина «Безумные соловьи русского рока» (1985) – инструментальная композиция «Безумные соловьи русского рока» и т.д.).

2. *В форме целых инструментальных рок-альбомов* (сольный альбом Б. Гребенщикова «Без слов» (2004), состоящий из 16 инструментальных композиций, в основе которых лежат китайские и японские мотивы и мелодии; альбом группы «Аквариум» «Квартет Анны Карениной. Задушевные песни» (1994) состоит из 14 инструментальных композиций; альбом группы «Аквариум» «Russian-Abyssinian Orchestra – Bardo» (1997) состоит из восьми инструментальных композиций и т.д.).

3. *В форме инструментальных треков к фильмам с участием рок-музыкантов*. Самым ярким примером инструментальных композиций является блок треков, записанных В. Цоем и группой «Кино» для фильма Р. Нугманова «Игла». В 1988 году на студии «Мосфильм» было записано семь инструментальных композиций, четыре из которых являются музыкальными имиджевыми темами главных героев фильма: 1) инструментальная тема «Моро едет к морю» (В. Цой); 2) инструментальная тема «Дина» (М. Смирнова); 3) инструментальная тема «Артур» (П. Мамонов); 4) инструментальная тема «Спартак» (Баширов).

Кроме этого, все музыкальные компоненты СЯЛ, имеющие форму инструментальных композиций, можно классифицировать по принципу по-

вышения / понижения степени вербализации. В рамках данной системы все музыкальные компоненты СЯЛ можно разделить на две группы.

«Абсолютный» инструментал – это композиция, которая всегда имеет нулевую или условно нулевую (произнесение / пропевание отдельных звуков, искажённых отдельных слов, использование специальных шумовых эффектов (шум дождя, ветра, моря, различные искусственные звуки)) степень вербализации. Важно, что этот музыкальный компонент СЯЛ никогда не исполняется в качестве полного синтетического текста. Такой тип инструментала реализуется в пространстве названного выше альбома группы «ДДТ» «Мир номер ноль».

«Искусственный» инструментал – данная форма инструментальной реализации музыкального компонента СЯЛ подразумевает исполнение определённой рок-композиции (синтетического текста с полной структурой) без вербального компонента СЯЛ. Как правило, усечение поэтического компонента сопровождается трансформацией самого музыкального трека. Результатом этих трансформаций является возникновение новых, например, оркестрованных или иначе аранжированных, композиций. Примером такого инструментала является композиция «Три хита» группы «Наутилус Помпилиус».

Рассматривая качественные особенности «искусственного» инструментала в контексте изучения специфики СЯЛ, мы обратимся к композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита»⁷ (альбом «Атлантида», 1997). Прежде всего следует обратить внимание на то, что данная композиция создаётся по принципу *вторичного синтеза – объединения в единый синтетический текст нескольких прецедентных музыкальных компонентов СЯЛ с полной формальной редукцией вербального компонента СЯЛ*. Одновременно с этим заметим, что музыкальные компоненты, попавшие в зону вторичного синтеза, трансформируются за счёт феномена оркестровки, что придаёт им принципиально иной статус и усиливает степень выделения из общего контекста творчества группы. Это, в свою очередь, повышает уровень значимости данных музыкальных компонентов в контексте изучения СЯЛ.

Итак, перед нами возникает своеобразная гибридная форма синтетического текста, специфику которой необходимо рассматривать в контексте инвариантообразования⁸ или реинтерпретации⁹. Традиционно выделяется два типа инвариантообразования синтетического текста: «1) происходящее внутри конкретной поэтики (инвариантообразование в идеопэтике); 2) реализующееся посредством заимствования чужого синтетического текста (интертекстовое инвариантообразование)»¹⁰.

Первый тип инвариантообразования синтетического текста реализуется в нескольких формах: 1) *смена субтекста* (музыкального или вербального компонентов СЯЛ) – речь идёт о тех случаях, когда один из первичных, генетических «родных» компонентов СЯЛ синтетического текста заменяется «чужим» компонентом, принадлежащим другому автору, или

новым, созданным автором первичного синтетического текста; 2) *редукция субтекста* – устранение того или иного (вербального или музыкального) компонентов СЯЛ) в рамках определённой инкарнации синтетического текста; 3) *контаминация двух (и более) песен* – активизация принципа вторичного синтеза (синтезироваться могут как отдельные компоненты СЯЛ (вербальные или музыкальные), так и целые синтетические тексты, обладающие полной структурой (вербальные + музыкальные))¹¹.

Следует заметить, что данная классификация форм инвариантообразования может быть дополнена *смешанной формой*, основанной на принципе одновременной актуализации нескольких форм инвариантообразования. Именно по этой модели создаётся инструментально-музыкальная композиция «Три хита» (редукция вербальных компонентов СЯЛ + контаминация трёх прецедентных музыкальных компонентов различных синтетических текстов). Подчеркнём, что композиции, созданные по принципам инвариантообразования, имеют особое значение в контексте анализа структурно-семантической модификации СЯЛ, так как уже сами по себе являются своеобразными зонами трансформации СЯЛ, отражающими динамику и внутренние механизмы развития СЯЛ в изменяющемся социокультурном пространстве.

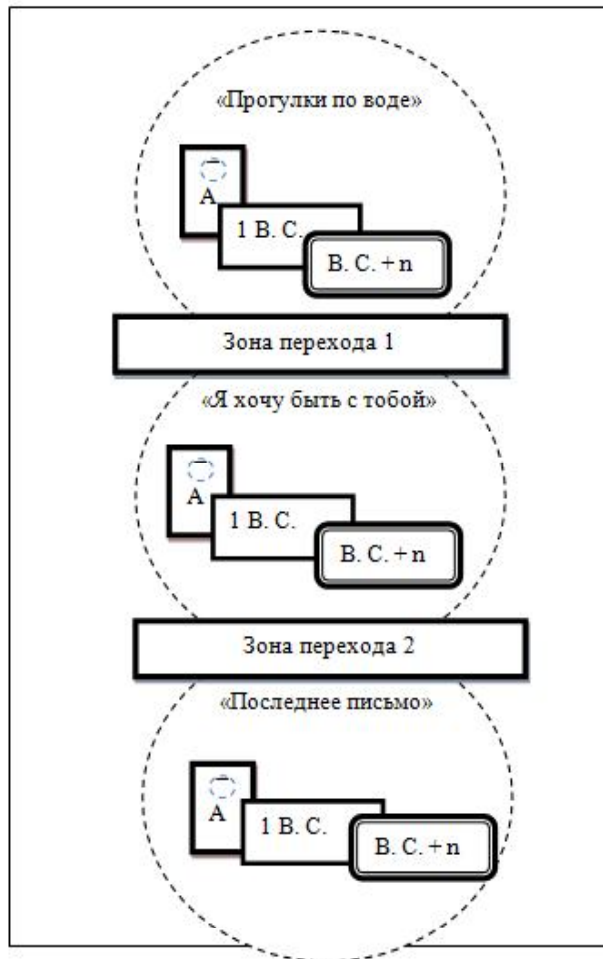
Рассмотрим качественные особенности структуры инструментально-музыкального компонента «Три хита». Данная композиция состоит из трёх взаимосвязанных, взаимодействующих между собой когнитивно-смысловых блока. Отметим, что в каждом блоке активизируется мощное ассоциативно-интерпретационное магнетическое поле, порождённое воспринимающим сознанием (зрителями-слушателями)¹². Однако это интерпретационное поле нельзя считать полностью освобождённым от смыслопорождающих интенций первичного автора, так как вербальный компонент СЯЛ в данном случае редуцируется лишь формально. Феномен формального устранения-редукции вербального компонента СЯЛ активизируется по причине высокой степени прецедентности как вербального, так и музыкального компонентов СЯЛ данной композиции.

Дело в том, что они уже вписаны в сознание воспринимающей аудитории, как своеобразный совмещённый двойной концептуальный код. «Стирание», устранение одного из компонентов этого символического кода закономерно приводит к активизации удалённого компонента через символическую энергетику актуализированного компонента. Эту операцию условно можно назвать рефлекторным воспроизведением усечённого компонента СЯЛ.

В результате перманентно обновляющееся, модифицирующееся ассоциативно-интерпретационное поле условно корректируется первичным авторским вербальным, поэтическим текстом. Однако формальное устранение вербального компонента приводит к повышению степени пластичности, проницаемости первичной авторской когнитивно-прагматической системы СЯЛ, которая начинает обогащаться дополнительными семами и

коннотациями, порожденными воспринимающим сознанием. Укажем, что ситуация семантического приращения может считаться бесконечной и стихийной, так как каждое воспринимающее сознание (даже под условным контролем первичной авторской интенции) может влиять на специфику трансформации первичной концептуально-прагматической системы.

Наибольшей степенью подвижности и вариативности данной системы характеризуются зоны перехода от одной музыкальной темы к другой. В рамках рассматриваемой инструментальной композиции можно выделить две переходные зоны. Отметим, что в пространстве данных смежных зон в воспринимающем сознании происходит процесс переключения с одного прецедентного текста (символического кода) на другой. Представим все описанные выше процессы в виде схемы¹³:



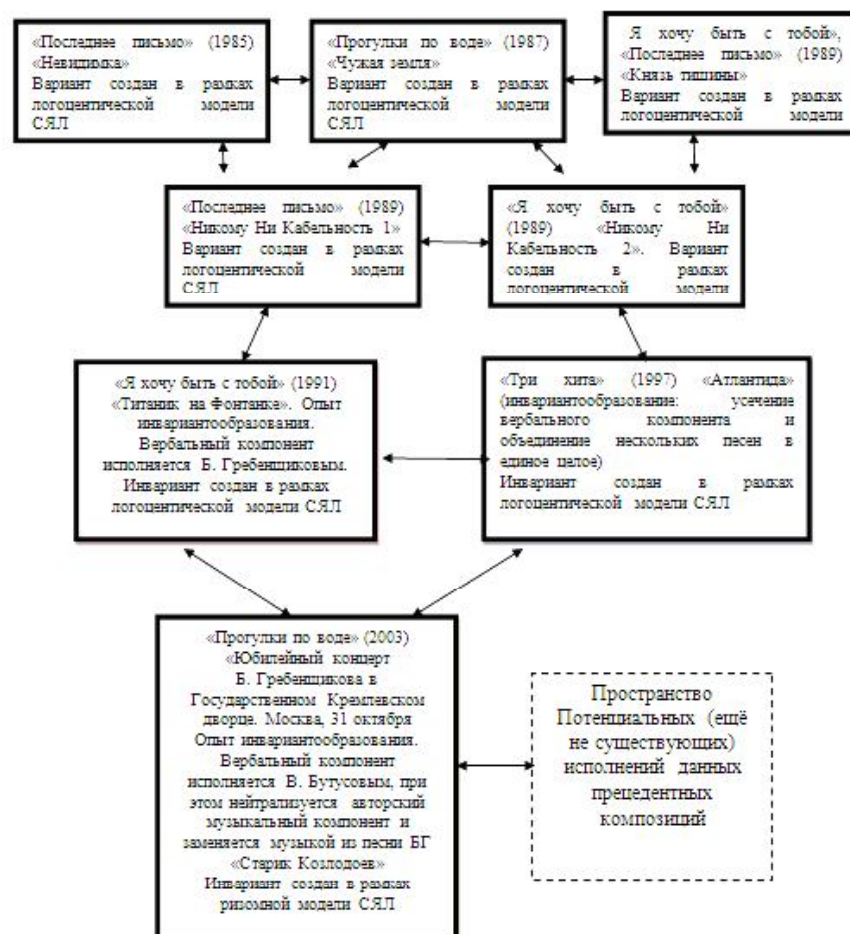
Важно, что представленные типы вариантообразования и инвариантообразования «обусловлены развитием художественного мировоззрения автора». Соответственно, каждая новая инкарнация инварианта или рождение нового варианта синтетического текста отражает специфику трансформации общей модели СЯЛ и когнитивно-прагматического уровня СЯЛ. Все существующие на данный момент и потенциальные варианты конкретного синтетического текста в рамках изучения СЯЛ должны рассматриваться как единое динамическое вариативное поле СЯЛ.

Прежде чем описывать качественные особенности этого вариативного пространства СЯЛ необходимо сказать о том, что повторение одной и той же композиции в разных вариантах, зафиксированных на разных этапах эволюции рок-группы (в рок-альбомах разных типов и разных годов издания), явление достаточно частотное. Повторяющиеся тексты – это своеобразные когнитивные, концептуальные центры, фиксирующие в себе комплекс самых важных, смыслообразующих компонентов и отражающие специфику эволюционных процессов СЯЛ в диахроническом аспекте (макроуровень СЯЛ). В рамках синхронического среза (конкретный синтетический текст) (микроуровень СЯЛ) роль таких центров выполняет припев, который, как правило, в пределах одной композиции повторяется минимум два раза.

Итак, вариационно-динамическое поле СЯЛ складывается из совокупности всех вариативных исполнений одной композиции как на уровне вариантообразования, так и инвариантообразования. Укажем, что это принципиально открытая структура, так как она постоянно пополняется новыми компонентами (новыми вариантами исполнения). В рамках этого поля раскрывается концептуальная, когнитивно-прагматическая динамическая история СЯЛ. Заметим, что точкой отсчёта данной истории может выступать первое исполнение композиции (речь идет о первичном синтетическом тексте) или композиция, созданная по принципу вторичного синтеза.

Проследим специфику эволюции когнитивно-прагматической системы СЯЛ группы «Наутилус» на примере совокупности исполнительских вариантов прецедентных, повторяющихся композиций «Прогулки по воде», «Я хочу быть с тобой», «Последнее письмо».

За своеобразную точку отсчёта мы возьмём инструментальный инвариант, созданный по принципу вторичного синтеза, «Три хита» (1997), так как именно в этой композиции под воздействием первичной авторской интенции создаётся единый метаобраз, позволяющий рассматривать данные композиции как единое целое. Выстраивая хронологию появления различных инкарнаций данных композиций, можно построить следующую схему:



Таким образом, становится понятно, что с 1985 по 1989 годы СЯЛ группы «Наутилус» развивалась исключительно в рамках локального вариантообразования (изменялся только музыкальный компонент СЯЛ (модернизация музыкальной аранжировки)). Отметим, что эти изменения носили скорее декоративный характер и существенно не влияли на когнитивно-прагматическую систему СЯЛ. Укажем, что все варианты созданы по логоцентрической модели СЯЛ.

В 1991 году создаётся первый инвариант, в рамках которого трансформируется вторичный исполнительский уровень порождения СЯЛ (вербальный компонент исполняет Б. Гребенщиков). Это приводит к кардинальной трансформации не только вербального и артикуляционного, но и музыкального компонентов СЯЛ (БГ и «Аквариум» создают принципиально новую аранжировку). Отметим, что процесс трансформации песен-

ного текста при исполнении его другим автором – явление закономерное, так как «при подобном исполнении не наблюдается тождественности формы – изменяются как минимум два субтекста: артикуляционный и музыкальный, полностью совпасть может лишь скрытый в артикуляционной оболочке вербальный субтекст (да и то не всегда)»¹⁴. Ю.В. Доманский обращает внимание на ещё один важный момент: «Отдельной проблемой становится и статус автора: новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “присваивает” чужой художественный мир, делая его своим»¹⁵. Реализуется ситуация усложнения не только уровня исполнения, но и уровня создания СЯЛ и синтетического текста. Однако в данном случае это не приводит к тотальной трансформации и разрушению логоцентрической модели СЯЛ.

В 1997 году появляется ещё один инвариант – инструментальная композиция «Три хита». Об этом мы уже говорили выше.

И, наконец, в октябре 2003 года появляется ещё один инвариант композиции «Прогулки по воде», в котором полностью заменяется музыкальный компонент (вербальный текст наложен на музыку Б. Гребенщикова из песни «Старик Козлодоев»): «Это привело к инвариатообразовательному сдвигу. Дело в том, что “Старик Козлодоев” – песня, как принято говорить в субкультурных кругах, “стебная”, то есть травестийная, и эта травестия, принадлежащая не только всей композиции, но и отдельным её субтекстам, транслируется на вторичный синтетический текст по линии мелодии. Отметим, песня “Прогулки по воде” посвящена некоторым моментам из земной жизни Христа <...> при соединении с профанным, сакральное профанируется, пафос претекста снижается и вся песня “Прогулки по воде” <...> превращается в некую шутку»¹⁶.

Всё это закономерно приводит к частичному разрушению логоцентрической модели СЯЛ сначала на уровне музыкального, а затем и вербального компонента и активизации постмодернистской, ризомной модели СЯЛ. Одновременно с этим, следует отметить, что полученные результаты о специфике перехода группы «Наутилус» от логоцентрической и ризомной модели СЯЛ могут быть уточнены за счёт проведения такого же анализа с привлечением других прецедентных, частотных синтетических текстов. Например, можно использовать композиции: «Титаник», «Крылья», «Бриллиантовые дороги» и многие другие.

¹ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011. – С. 126.

² Там же. С. 128.

³ Там же. С. 129.

⁴ Там же.

⁵ В композиции альбома важную роль выполняют компоненты, расположенные в сильных позициях. Традиционно сильными позициями считаются начало и конец альбома. В сильной позиции стоят композиции, открывающие / закрывающие микроциклы в пространстве альбома. Отметим, что альбом может состоять из нескольких микроциклов, в каждом из которых актуализируется определённый аспект когнитивно-прагматического уровня СЯЛ. Они взаимосвязаны друг с другом, поэтому альбом воспринимается как нечто цельное, законченное.

См.: *Доманский Ю.В.* Циклизация в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* – Тверь, 2000. – С. 108.; *Доманский Ю.В.* Микроциклы в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 249; *Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук – Иваново, 2008. – С. 97.

⁶ Данная композиция может быть отнесена к инструментальным в рамках широкого подхода к определению данного понятия.

⁷ Для создания этой композиции используются музыкальные компоненты трех знаковых, концептуальных композиций группы «Наутилус», которые в настоящее время воспринимаются как своеобразные символы, квинтэссенция всего творчества данной группы. Итак, инструментально-музыкальная композиция «Три хита» состоит из следующих музыкальных компонентов: 1) «*Прогулки по воде*» (автор музыки В. Бутусов, автор поэтического текста И. Кормильцев); 2) «*Я хочу быть с тобой*» (автор музыки В. Бутусов, автор поэтического текста И. Кормильцев); 3) «*Прощальное письмо*» (автор музыки В. Бутусов, авторы поэтического текста В. Бутусов и Д. Умецкий). Здесь же следует отметить, что и сами композиции в целом, и музыкальные компоненты данных композиций наделяются свойствами прецедентных текстов.

⁸ «Главное отличие инвариантообразования от вариантообразования в русском роке состоит в том, что автор настолько отступает от прежнего смысла мегатекста (пучка манифестаций), что создаётся “текст-омоним”, который по ключевым позициям (субъектной, событийной, тропической и т.д.) разрывает со своим претекстом / претекстами» (*Гавриков В.А.* Указ. соч. – Брянск, 2011. – С. 214).

⁹ «Реинтерпретация – это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению» (*Волкова В.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. – Саратов, 2009. – С. 24).

¹⁰ *Гавриков В.А.* Указ. соч. – Брянск, 2011. – С. 214–215.

¹¹ Там же. С. 213–222.

¹² Этот факт не вызывает сомнений, так как на альбоме данная инструментальная композиция представлена в концертном, «живом» варианте (отчётливо слышны голоса зрителей / слушателей).

¹³ В каждой окружности схематично представлен фрагмент трансформации когнитивно-прагматического уровня заложенного первичным автором (А). В.С. – воспринимающее сознание, достраивающее когнитивно-прагматический уровень СЯЛ.

¹⁴ *Гавриков В.А.* Указ. соч. – С. 228.

¹⁵ *Доманский Ю.В.* Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. – М., 2006. – С. 441.

¹⁶ *Гавриков В.А.* Указ. соч. – С. 219.

© Д.И. Иванов

Е.Б. ТОЛОК

Кемерово

ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И МИР В ТЕКСТАХ ГРУППЫ «АУКЦЫОН» «БОМБЫ» И «НОВОГОДНЯЯ ПЕСНЯ» («ТАК Я СТАЛ ПРЕДАТЕЛЕМ»)

Для анализа были выбраны два текста группы «Аукцион», которые специально не рассматривались в литературоведческих работах, но, с нашей точки зрения, являются наиболее показательными при изучении взаи-