

---

mans.

<sup>12</sup> The radio station belongs to the media group Rusmedia which among others also publishes the newspapers *Russkaja Germanija*, *Russkij Berlin* and *Rheinskaja Gazeta*.

<sup>13</sup> «Радио Русский Берлин – это новые и старые хиты из России. <...> Радиостанция стремится поддержать своих слушателей в сохранении их культурных корней, создавая одновременно связи между немецкой и русской культурами».

© Д.-Э. Викстрём

## **С.В. СВИРИДОВ**

Калининград

### **«МАНХЭТТЕН-БЕРЛИН # 2» ВАСИЛИЯ К.: ПОЭТИКА ПЕРЕСКАЗА**

Василий К. – русский поэт-певец, в настоящее время работающий с группой «Интеллигенты» и выпускающий сольные релизы. В пору творческого становления он несколько лет жил в Швеции, где с группой «The Kurtens» записал свои первые по-настоящему успешные альбомы. Композиция «Манхэттен-Берлин # 2» написана «по мотивам» песни Леонарда Коэна «First We Tarke Manhattan» и входит в альбом «Мой Коэн» (2002), состоящий из выполненных Василием русских переводов песен знаменитого канадца. Нам придётся много раз обращаться к тексту песни «Манхэттен-Берлин # 2» и к авторскому комментарию, размещённому на официальном сайте Василия К., поэтому будет удобно сразу, в начале статьи, привести и текст, и фрагменты автокомментария.

Нахально, хотите сказать? Претенциозно? Возможно. Но у меня есть оправдание – та любовь и уважение, которое я испытываю к творчеству этого канадского поэта. <...> Я не ставил перед собой цели воссоздать с максимальным приближением на русском языке атмосферу его песен, по крайней мере, не во всех случаях. Часто это просто невозможно. <...> Эти песни и стихи настолько росли в меня, а я в них, что они мне кажутся почти моими собственными.

<...> «Манхэттен и Берлин #2» – вообще не перевод, а впечатление; когда я сочинял этот опус, я ещё не знал английского<sup>1</sup>.

#### **Манхэттен и Берлин # 2**

Сначала были песни чужестранцев  
Пришедшие из благодной земли  
И снилось нам, безвестным оборванцам  
Как мы возьмём Манхэттен  
Потом возьмём Берлин

Нам нравилось решать, кто здесь прекрасен  
Нам нравилось решать, кто здесь кретин  
Но как ни пей и как не пой, герой и господин  
Возьми сперва Манхэттен

Потом возьмёшь Берлин

Смеялось Время хриплым грязным смехом  
Над каждым днём, когда мы не могли  
С похмелья, с пьяных глаз или с разорительной любви  
Сначала взять Манхэттен  
А после взять Берлин

Мне незачем влезать в ваш хамский бизнес  
Мне ни к чему быть добрым или злым  
Зачем мне знать, куда ушли все те, с кем вместе мы  
Пытались взять Манхэттен  
А после взять Берлин

Люби меня со всей возможной силой  
Я не смогу быть вечно молодым  
Люби меня за то, что я когда-то кем-то был  
Когда я взял Манхэттен  
А после взял Берлин

Напомни мне, когда вокруг всё стихнет  
Когда я стану дряхлым и седым  
Напомни мне в простых словах о том, что я один  
Из тех, кто взял Манхэттен  
А после взял Берлин<sup>2</sup>.

Эта композиция необычна тем, что она не является и не пытается казаться переводом песни «First We Take Manhattan», но в то же время неотделима от оригинала, адекватно воспринимается только на его фоне. Данный факт привлекает внимание ещё и потому, что он репрезентативен, что он представляет некий тип межтекстовых отношений, к которому в последнее время охотно обращается русская рок-песня и близкие к ней песенные поэтики. Рассматривая тенденцию на одном примере, мы не можем претендовать на фундаментальные обобщения (а ограничимся постановкой вопроса и фиксацией некоторых наблюдений), однако говорить придётся не только о Василии К., и в первой главке о нём вообще почти ничего не будет написано, а в последующих мы обсудим специфические аспекты его вариации на тему Леонарда Коэна, оглядываясь на различные песенные и непесенные контексты.

### **1. Номер два**

В эстетическом самосознании песни часто с большей или меньшей отчетливостью ощутима претензия на роль универсального художественного языка или, по крайней мере, языка надграницного, понятного «людям всей Земли». В отечественной рок-культуре этот тезис взаимодействует с противоположным – о национальной специфичности «русского рока». Такое контрастное совмещение установок обостряет проблему межъязыковых отношений – обобщенно говоря, вопросы интерпретации и перевода.

*Переложением* мы будем называть особую форму вторичного песенного текста на языке, отличном от языка оригинала, – иноязычный пересказ, парафраз, вариацию. Переложение противопоставлено с одной стороны переводу, с другой – цитации. *Перевод* по своей установке – смена языка при сохранении аутентичности произведения. *Цитация* – метонимическая репрезентация в данном тексте другого текста, она не воспроизводит претекст, а лишь транспонирует его фрагмент. *Переложение* – это целостное интерпретирующее воспроизведение другого текста данным текстом, парафраз. Перевод предлагает нам абстрагироваться от интерпретирующей активности переводчика и воспринимать новый текст как идентичный оригиналу<sup>3</sup>, даже как сам оригинал (читатель забывает о факте перевода и воспринимает читаемый текст как аутентичный). Переложение, напротив, требует двойного видения; оно репрезентирует и текст-источник, и результирующий текст, и операцию перекодировшего прочтения, сам код; в переложении язык демонстрирует себя, эстетизируется; форма приобретает жанровую функцию (тогда как перевод и цитация не являются литературными жанрами). В этом плане переложение и цитирование противостоят *переводу*, скрытому *парафразу* и *плагиату*: текст-источник и язык-источник являются в этих случаях объектами изображения, художественной рефлексии, в то время как перевод репрезентирует не изображая, а скрытый парафраз и плагиат – скрывают объект.

Конечно, можно пересказать текст и на языке оригинала. В этом случае жанровая самостоятельность и художественность «младшего» текста пропорциональны разнице между исходным и интерпретирующим культурными кодами, поскольку переложение подразумевает перенос текста через некую структурирующую границу семиосферы. Перевод с русского на русский чаще всего приобретает пародийную или пародическую функцию, нередко он эксплуатирует конфликтное несовпадение кодов, извлекая из него гротескные художественные эффекты (примерами могут быть шуточный монолог В. Высоцкого «Блатной рассказывает “Анну Каренину”» или же фривольная версия «Онегина» в духе И. Баркова, известная с 1970-х годов<sup>4</sup> и приписываемая Б. Сичкину). Пересказ иноязычного текста тяготеет к другим задачам, он нацелен на понимание и реинтерпретацию с позиций «своего» культурного контекста. Поэтому сказовая речь здесь неуместна, а пародийным значениям отводится второстепенная роль. В то же время жанру пересказа имманентно игровое начало: он предлагает реципиенту опознать исходный текст без явной подсказки, с минимальными ориентирующими аллюзиями; переложение рассчитано на посвящённого и активного слушателя. Поэтому песня-пересказ чаще всего воспроизводит только словесный, но не музыкальный ряд оригинала: сохранение мелодии сделало бы переложение слишком узнаваемым. Конечно, скрывается и название оригинала.

Наконец, в системе форм музыкальной индустрии переложение активно противостоит *кавер-версии*. Этим термином в контексте популярной

музыки принято называть исполнительскую интерпретацию. Поп-культура не поддерживает «исполнительство» в том смысле, в каком оно является естественным, к примеру, для джаза. Она «по умолчанию» атрибутивно привязывает песню к её первому исполнителю (независимо от авторства) или к тому, который принес композиции широкую славу (например «One Way Ticket» ассоциируется с группой «Eruption», а «Tainted Love» – с группой «Soft Cell», хотя первичными для них являются соответственно исполнение Нила Седэки и Глории Джонс; кстати, обе песни породили множество кавер-версий). Исполнение песни, закреплённой за другим артистом, расценивается как эстетически значимый жест. В этом смысле кавер-версия – жанр объектный, но его изображающая функция не первостепенна; кавер-версия воспроизводит, но отнюдь не всегда активно рефлексирует текст-объект. Дело не меняется и в том случае, когда заимствование сопровождается «перетекстовкой» – созданием нового текста на другом языке («One Way Ticket» – «Синий иней» группы «Поющие гитары»). Кавер-версия несколько усиливает свою «объектность» в тех случаях, когда вступает в стилистический конфликт с оригиналом (как широко известные кавер-версии Мэрлина Мэнсона или «Эллис» группы «Конец фильма» – перепев с остроумным русским текстом). В таком случае она несколько сближается с пересказом, но не смешивается с ним, так как элементарная операция реаранжировки не означает активной рефлексии оригинала, диалога с ним. Хотя, конечно, версии того же Мэнсона более рефлексивны, чем нивелирующие, поставленные на поток аранжировки в стиле лаунж. Но так или иначе пересказ требует, чтобы текст-источник не был легко опознаваемым, а кавер-версия любого типа предполагает обратное.

Традиции русской авторской песенности различно относятся к пересказам и переводам. Бардовская традиция ощущает себя всецело национальной, культурно-языковая отнесенность не является для неё актуальной проблемой, поэтому её художественным контекстом востребован только «классический» перевод – широко известны бардовские песни написанные на стихи зарубежных поэтов, в профессиональном переводе (например, в репертуаре Т. и С. Никитиных, В. Берковского)<sup>5</sup>. Для русской рок-песни и новой песенности культурно-языковая позиция является имманентной проблемой (по различным причинам), которая постоянно находится в поле художественной рефлексии. Поэтому обе традиции культивируют межъязыковое переложение. Например, песня группы «Billy's Band» «Открытка от» представляет собой пересказ текста Тома Уэйтса «Christmas Card From a Hooker in Minneapolis», а песня «Мария, хватай детей» – аналогичный пересказ песни американского фолк-певца Фила Розенталя «Muddy Water», которая знакома российской публике благодаря кавер-версии Ника Кейва, открывающей его альбом «Kicking Against the Pricks». Текст песни Псоя Короленко «Поезд» обыгрывает стихи известной еврейской песни «7.40». В отличие от «кавер-версии», пересказ не атрибутирован; он не чужд игры с реципиентом, функционирует как загадка, выявляющая принадлежность

певца и слушателя к некому общему художественно-эстетическому пространству, отдельному от «мейнстрима». Во всех перечисленных примерах пересказанный текст положен на новую музыку, практически никак не намекающую на оригинал<sup>6</sup>. Поэтому опознать пересказ сможет лишь тот, кто слышал соответствующие композиции Уэйтса или Кейва и знает их английские тексты, а интертекстуальную игру «Поезда» поймут слушатели, для которых «7.40» – песня, а не только мелодия фрейлехса.

## 2. Manhattan и Манхэттен

Песня «First We Take Manhattan» – одна из самых известных композиций Леонарда Коэна, она открывает его альбом «I'm Your Man» (1988). В рефрене песни звучат слова «First we take Manhattan, then we take Berlin»<sup>7</sup>, легко понятные на слух любому, кто хотя бы по школе знаком с английским языком. Отсюда название «Манхэттен и Берлин», не идентичное оригинальному, но служащее ясным указанием на источник для любого «посвящённого». Альбом Василия К. «Мой Коэн» (2002) и начинается, и завершается версиями песни «First We Take Manhattan». Начальная композиция «Манхэттен и Берлин # 1» близка к форме кавер-версии, её текст – относительно точный перевод (в котором автор, по его словам, «позволил себе некоторые вольности с целью сделать песню более адекватной для себя»). Заключительная композиция «Манхэттен и Берлин # 2» – переложение, текст которого, казалось бы, связан с оригиналом только строчками рефрена с центральной метафорой «взять Берлин», обозначающей ключевое жизненное достижение (вероятно, творческое, художественное).

Но более внимательный взгляд найдёт и другие соответствия.

1) В песне Василия воспроизведены, по крайней мере, еще два лексических фрагмента оригинала. Это слово *business* – ср.: «Нам незачем влезать в ваш хамский бизнес» – «I don't like your facion business mister». И слова «Remember me...» – ср. «Напомни мне...»; в обеих песнях это зачин последнего четверостишия. Руководствующийся «впечатлением», Василий К. опирается на те слова английского текста, которые легче всего улавливаются русским слухом.

2) В стиховой форме своей песни Василий К., несомненно, ориентируется на оригинал, но не копирует его; русскому автору достаточно того, чтобы метро-ритмический рисунок «First We Take Manhattan» был узнаваемым. Песня Коэна написана стихами двусложного размера переменной длины. Основой формы является 5-стопный ямб, однако этот исходный стих существенно модифицируется нерегулярно меняющейся анакрузой, включением 6-стопных и 7-стопных строк, цезурными членениями с наращением слогов.

Ритм песенного текста (особенно если он создан специально как таковой, написан «под музыку») всегда тесно коррелирован с ритмом музыкального ряда, энергия которого компенсирует перебои стихового метра. Это позволяет вербальному ряду делать весьма значительные отступления от «правильного» метра без риска потерять необходимую инерцию вос-

приятия. Условия песенного текста, с его специфической метроритмической корреляцией, теоретически предполагают возможность трёх типов перебоя: а) в стиховом ряду, но не в музыкальном; б) в музыкальном, но не в стиховом; в) в обоих рядах. Разумеется, явления первых двух типов воспринимаются иначе, чем отсутствие всякого перебоя, но и не так конфликтуют с ритмической инерцией восприятия, как вариант (в). Наблюдения за ритмом песенного стиха заставляют вспомнить некоторые положения теории А. Квятковского, пытавшегося применить принципы описания музыкального метра к дескрипции стиха<sup>8</sup>. Современное стиховедение отвергает представление Квятковского о константной «внутренней мере» стиха и релевантности пауз для стихового метра<sup>9</sup>. Но в песенном стихотворении (в отличие от «книжного», воспринимаемого в письменной форме) пропущенный слог действительно может замещаться метрически значимой паузой, если в структуре синтетического текста эту паузу «заполняет» должное число элементов музыкального метра<sup>10</sup>. Об этом можно говорить, по крайней мере, в тех случаях, когда пауза приходится на корпус стиха, а не на область стихораздела. Возьмём для примера выпадающую из общего метрического строя стихов Л. Козна строку «I told you, I told you, I was one of those». По формальным признакам это 6-иктная строка дольника. Однако с учётом пауз и растяжения гласных она приобретает ритмическую форму, не противоречащую ямбическому контексту (для записи воспользуемся значками, принятыми в словаре Квятковского)<sup>11</sup>: «I told you,  $\wedge$  | I told you,  $\wedge$  | to-old you, |  $\wedge$  I was one of those». Это не превращает размер стиха собственно в ямб, но на фоне четверостишия, написанного двусложником, он звучит уже не столь существенным диссонансом.

Стиховая форма песни Василия К. значительно более регулярна, чем форма стихов Козна, но воспроизводит некоторые характеризующие черты ритмической «неправильности» оригинала. Длина стихов в строфе не одинаковая: все четверостишия, кроме первого, имеют форму 5-5-7-6. Русский поэт выхватывает из оригинала единственную, но запоминающуюся строчку «чистого» 7-стопного ямба «How many nights I prayed for this, to let my work begin» и вводит её в регулярную форму строфы. Василий сохраняет также ритмическую выделенность строки-реферна, только у Козна этот стих акцентирован благодаря нулевой анакрузе, а у Василия – это 6-стопные стихи с цезурным наращением<sup>12</sup> (все остальные – 5-стопные или 7-стопные). Встречается у Василия и характерный для оригинала перебой ритма – единичный «чётный» интервал в двусложном размере: «С похмелья, с пьяных глаз *или с разорительной любви*».

3) Василий К. в своей песне воспроизводит обращённость текста Козна к адресату-женщине. Правда, в оригинале герой покидает подругу, уходя «от чёрного хлеба и верной жены» в партизанский поход на Берлин. У Козна образ женщины связан с расслабляющей и связывающей силой «женской магии», уютно-домашнего пространства («Ah you loved me as a

loser, but now you're worried that I just might win // You know the way to stop me, but you don't have the discipline»), противопоставленной героическому «далевому» устремлению героя. Его «We» обозначает соратников по борьбе, а не пару «я плюс ты». Иное видим в тексте Василия К.. У него женщина – это и соратница, и подруга, чья любовь бережёт героя в походе и укрепляет его дух. Поэтому звучащее у Коэна «помни меня» («Ah remember me, I used to live for music // Remember me, I brought your groceries in») логично сменяется у Василия словами «напомни мне».

4) Композиции Л. Коэна и Василия К. принадлежат к одному жанровому подтипу. Это, так сказать, *песни опыта*.

Рок, как известно, имеет контркультурную природу. Это свойство структурирует универсум рок-поэзии глубже, чем может показаться на первый взгляд, захватывая не только уровень социокультурной рефлексии, но и уровень экзистенциальной модели. «Мы» и «они» рок-культуры суть различные сферы бытия, непередаваемые тексты. Субъект юн. Его молодость противопоставлена не его же старости, а старости враждебного контекста. В мире «мы» юность завершается смертью; интенция рока – «мы никогда не станем старше», «жить быстро – умереть молодым», «forever young». Критически настроенная Екатерина Дайс приписывает рок-культуре непреодолимый страх инициации, желание остаться ребёнком, «инфантилизацию», «движение назад, под мамину юбку»<sup>13</sup>. Отметая морализаторскую оценочность этого суждения, согласимся, что мирообраз рока базируется на сознании человека юного, не желающего принимать посвящение в права и обязанности взрослого гражданина, нести почётное бремя «члена общества». Рок онтологизирует статусы и конфликты, характеризующие это сознание. За пределами юности бытия нет, старшие – это другая раса; диалектическую связь между существованием юных и существованием старших рок-культура не принимает во внимание. Переходя в зрелый возраст, субъект должен исчезать из рок-универсума. Кумиры, умершие юными, сакрализируются, потому что подтверждают это правило. Чтобы не исчезать из пространства рок-культуры (например, продолжать сценическую карьеру), артист зрелых лет должен «играть в юность», – носить её знаки (джинсы, длинные волосы и т.д.), петь старые хиты, жить на дивиденды от «пороха в пороховницах». Система не предлагает ему иного статуса.

Хотя такой статус есть. Но существует на правах, если так можно выразиться, привычного нарушения системы (исконная маргинальность рока располагает к такого рода наращиваниям). Это статус *возвращенца* – субъекта, который находится «по ту сторону» возрастного рубежа, но тем не менее появляется в рок-универсуме на правах «своего», а не «чужого». «Песня опыта» представляет собой высказывание пришельца из культурного небытия. Его появление, как всякое нарушение системы, прежде всего проблематизирует её законы, создавая парадокс небытия и присутствия. Поэтому глубинное содержание «песни опыта» – экзистенциальное. Сама

способность субъекта определять мир словом, давать ему художественное «завершение» доказывает бытие субъекта и существование такого уровня системы, который это бытие допускает.

Не забудем, что субъект рок-текста всегда окружён коллективом поколенческого «мы» (таким образом рок модифицирует присущий всей авторской песенности эстетический персонализм). Соответственно, «песня опыта» говорит о бытии не только героя, но и его поколения, поредевшего отряда сверстников, прошедших отбор трудностями и соблазнами жизни.

Приведём для примера начальные строки русской «песни опыта» – «Однажды мир прогнётся под нас» А. Макаревича – и «First We Take Manhattan» Коэна:

Вот море молодых колышет супербасы,  
Мне триста лет, я выполз из тьмы.  
Они торчат под рейв и чем-то пудрят носы,  
Они не такие, как мы.

They sentenced me to twenty years of boredom  
For trying to change the system from within  
I'm coming now, I'm coming to reward them  
First we take Manhattan, then we take Berlin.

Сходство очевидно. «Возвращенец» является на сцену из некой темной и запредельной области (у Макаревича – «из тьмы», у Коэна – из тюрьмы), он не юн, но оказывается живее, сильнее молодёжи. По крайней мере, тех её представителей, кто утратил непокорную индивидуальность и «преемственность по отношению к изначальному этосу рок-н-ролла»<sup>14</sup>. Субъекту не нужно рядиться в молодого, потому что он сохранил в себе *сущностные* признаки юности – внутреннюю свободу, независимость, «нищету духа». В обоих фрагментах противопоставлены личные местоимения «я» («мы») – «они». В обеих песнях есть характерный мотив: музыкант покоряет мир дешёвыми инструментами. У Макаревича это «раздолбанный бас», у Коэна – фанерная скрипка («plywood violin»). Отличие «возвращенца» от шаблонного «дедушки рок-н-ролла» очень существенно – он побывал на «тёмной стороне» времени и имел шанс проверить то, во что, будучи юным, пылко верил, – и убедился в верности этого, и может подтвердить это<sup>15</sup>. Такова, видимо, функция «песни опыта» в системе жанров и форм рок-поэзии: она заверяет базовые ценности рок-культуры свидетельством трансцендентного знания, для которого все земные дела уже сделаны, мир завершён и ошибки быть не может.

Структура «песни опыта» всегда определённым образом выстроена по оси художественного времени. Различается прошлое, в котором поколение автора было юным (пометим это план как T<sub>1</sub>); настоящее, или время возвращения (T<sub>3</sub>); посредующий между ними период 'небытия' – «двадцать лет скуки», «триста лет» тьмы (T<sub>2</sub>); наконец, подразумевается и некое бу-



дущее, в котором истинные ценности возобладают – «we take Manhattan» и «мир прогнётся под нас» (Т<sub>4</sub>). Обычно временная позиция субъекта в «песне опыта» совпадает с Т<sub>3</sub>.

На фоне этой структуры хорошо видна специфичность песни Василия К. «Манхэттен – Берлин # 2». В её тексте слабо представлено «главное» время (Т<sub>3</sub>), в котором победе надлежит вырасти из силы правды и свободы духа. «Взять Берлин» – это сначала мечта, потом воспоминание. И весьма своеобразное: настоящее (Т<sub>4</sub>) принимает форму воспоминания, относимого к будущему (Т<sub>5</sub>), времени старости и седин. Победа состоялась, но почему-то она не может выйти из сферы воображения. Ее мыслительный образ интересней, чем её бытие; реальность внутренняя – значительнее, чем внешняя.

Конечно, победа в «песнях опыта» всегда лежит вне реальной модальности, она всегда есть воображение – ещё не достигнутая и в сущности утопическая цель. Но даже на этом фоне «Манхэттен» Василия К. выделяется как специфически русский. Разница между образцом и пересказом – в балансе «социального» и «личного». У Коэна речь идёт более о внешнем Берлине, о победе над социокультурной «системой», у Василия К – более о Берлине внутреннем, о крепостях, имманентных лирическому «я».

### **3. Гудбай, Америка**

Один из альбомов группы «Billy's Band» называется «Игра в Тома Уэйтса». Переложение песен Коэна для Василия К. – тоже что-то вроде «игры в Леонарда Коэна», затеянной ради того, чтобы укоренить его искусство в сознании русского слушателя, подобно тому, как Билли Новик пересаживает Уэйтсовы видения с улиц Бронкса на почву Купчина. При таком пересказе транслируется не столько текст, сколько культурный и эстетический массив, к которому причастен автор и в контакт с которым он стремится поставить слушателя.

Будучи перенесенным в новое культурное пространство, текст перекодируется, при этом знак и текст в целом может существенно изменить значение. Это и происходит с центральными метафорами песни Коэна. Значение жеста «взять Берлин» оказывается примерно одинаковым в культурном коде канадца, живущего в соседних Соединенных Штатах, и россиянина, живущего в соседней Швеции. Покорение Берлина – это завершение борьбы, последнее достижение, окончательная победа над злом. Иное дело – «взять Манхэттен». Для североамериканского певца Нью-Йорк – «своя» столица, она фактически ближе, чем Берлин; его стратегический план логичен: он движется с запада на восток, покоряет сначала ближнюю столицу, затем дальнюю; сначала свою, а потом чужую (естественный путь для артиста). Поход Василия К. лишь номинально совпадает с походом Коэна, но по сути это совершенно другая история. Нью-Йорк от России (равно как и Швеции) дальше, чем Берлин, и не является для русского поэта «своей» столицей. Подражая Коэну, он должен был бы начать

поход с Москвы, как Г. Самойлов: «И над Кремлём, Пентагоном, Рейхстагом // Я буду размахивать флагом»<sup>16</sup>. Но из песни слова не выкинешь – и Василий К. волей-неволей начинает с Манхэттена, но это другой Манхэттен – видимый из-за океана глазами русского адепта недоступной, полузапретной рок-культуры. Перекодирование образа происходит в первом же четверостишии:

Сначала были песни чужестранцев  
Пришедшие из благодной земли  
И снилось нам, безвестным оборванцам  
Как мы возьмём Манхэттен...

Манхэттен Василия – это знак той воображаемой Америки, которая была частью нашего культурного универсума в эпоху «железного занавеса». Америки как идеализированного анти-пространства, недостижимого, абсолютно прекрасного или абсолютно ужасного (оценка не столь важна), полностью противоположного России (другой берег океана, обратная сторона Земли!), Америки как инобытия, адского дна или райского сада.

Говоря об «Америке» русского рока, мы должны учитывать ещё два концептуально значимых момента. Во-первых, Запад осмысливался как колыбель рока. Вся мифология рок-культуры связана с Западом, и русский её адепт видел в Америке мифическое прародительское пространство, населённое богами и героями. Во-вторых, расцвет «русского рока» пришёлся на время падения «железного занавеса». Страны «капиталистического мира» в это время перестают быть недоступными и запретными, и культурная оппозиция России и Америки как двух несообщающихся сфер бытия (идеального и реального) начинает разрушаться. Образ Запада в русской рок-поэзии рубежа веков определяется этим кодовым сдвигом, травмой демифологизации (или ремифологизации). Поэтому амбивалентность русской «Америки» становится в нашем рок-тексте конфликтно обострённой, неразрешимой, получает драматическую эмоциональную интерпретацию. Вспомним классические репрезентанты этого представления – песню В. Бутусова и Д. Умецкого «Последнее письмо» (1988) и фильм А. Балабанова «Брат-2» (2000). Альбом «Мой Козн» вышел через два года после того, как простой русский киллер Данила покорила Америку, а песня «Манхэттен и Берлин # 2» создана, видимо, несколькими годами раньше, если в пору её написания автор «ещё не знал английского».

В общем, русский «перестроечный» образ Америки необходимо окзывается культурным «бэкграундом» песни Василия К. о Манхэттене и Берлине. Тем замечательней, что Василий этот фон практически игнорирует – или просто по причине его шаблонности, или оттого, что он принадлежит языку «русского рока», на котором не должен говорить тот, кто решил «играть в Леонарда Козна». Василий К. приходит к берегу поэтического Манхэттена не завоевателем, а в определённом смысле эмигрантом. В его поэтике ощутимо стремление дистанцироваться от стереотипов и

моделей «русского рока», к началу нового столетия значительно исчерпавших себя.

Под *русским роком* мы сейчас понимаем не всё разнообразие отечественной рок-сцены, а тот художественно-эстетический тип, с которым отечественный рок ассоциировался в культурном сознании эпохи (и отчасти ассоциируется до сих пор), в общих чертах определяемый творчеством А. Башлачёва, Д. Ревякина, Егора Летова, Янки Дягилевой. На рубеже 1980-х и 1990-х годов этот стиль становится определяющим центром «русского рока», к нему подтягиваются даже такие сильные независимые фигуры, как Б. Гребенщиков или Ю. Шевчук. Вот некоторые его компоненты, являющиеся если не доминантными, то, по крайней мере, самыми заметными.

1) Русский рок позиционируется как «национальный», почвенный, питающийся от природного духовного и поэтического корня нации, как репрезентант до- или сверхкультурного содержания, эманация естества. Мыслится, что рок в любом национальном изводе выражает народную духовно-эстетическую почву. А. Башлачёв говорит: «Когда я слушаю Боба Дилана, я слышу в нём русскую песню, и не только русскую народную песню, а просто слышу в нём корень и вижу, что от этого корня идёт. Почему негритянская музыка нам близка, мы же никогда не были в Африке... Но мы чувствуем, что это естество, что это не искусство, что это не придумано»; «Частушка и рок-н-ролл – я просто слышу, насколько они близки»<sup>17</sup>. Эта установка важна независимо от того, насколько она была реализована в практике русского рока; помимо прочего, она легитимировала отказ от «западного» стилистического ориентира, представлявшегося в контексте рок-культуры сакральной ценностью, прародительской почвой. В 1986 году (через несколько месяцев после даты процитированного интервью) «рок-н-ролл» в манифестарной песне А. Башлачёва сменяется «свистоплясом»<sup>18</sup>.

2) Русский рок использует и культивирует миф о русской «инакости», фундаментальной отличности России от прочего мира. Это свойство получает амбивалентную оценку, оно выявляется и интерпретируется одновременно как уродство и как красота, юродство и бесчинство, зло и благо, драма и вина, причина страдания разрушающего и очищающего (вспомним для примера «Ванюшу» А. Башлачёва).

3) Русский рок использует поэтические средства народного искусства, его речевые и жанровые формы, образы национального фольклора и мифологии (Дурачок Е. Летова, Ванюша и Егорка А. Башлачёва, лирические субъекты К. Кинчева и Я. Дягилевой и т.д.).

4) Русский рок 1990-х так или иначе обращён к советской и постсоветской проблематике, его универсум – это универсум советского тоталитаризма, воплощённый и в тематике, и в языке. От прямой социальности его представители, как правило, довольно быстро переходили к экзистенциальным вопросам, сохраняющим, однако, память о своём гражданском

генезисе. «Вечные» проблемы бытия человека русский рок интерпретирует в категориях позднесоветского или постсоветского сознания, в его образе мироздания проступают черты полицейского государства, в лирическом герое – черты бесправного гражданина, доведённого до паранойи недреманнным оком Большого Брата.

Таким представляется русский рок конца 1980-х – начала 1990-х годов как конкретная художественно-эстетическая традиция – национально-романтический, посттоталитарный; в своей концепции мира – кризисным: утопическим либо эсхатологическим; стилистически раздвоенным между ориентацией на фольклорное слово (романтизированная история) и на слово улицы (маргинальная современность).

Но как раз на рубеже 2000-х годов эта парадигма русского рока динамично замещается новой. Рок-поэзия «нулевого» десятилетия – по преимуществу лирическая, конципирующая мир как пространство одиночества, которому противопоставлено сознание и чувство человека, ищущего любовного единения с другим человеком и далее (как вариант) – со всем человечеством людей, не утративших духовно-эмоционального естества (творчество групп «Сплин», «Би-2», «Мумий Тролль», С. Сургановой, Д. Арбениной, Земфиры и др.). Если по языковому признаку и рыночной номенклатуре это всё тот же русский рок, то в поэтическом плане – иная традиция, расходящаяся с «русским роком» как конкретным художественным рядом.

Вместе с рок-поэзией 1990-х, с её образом мира, уходит в прошлое и та специфическая «Америка», которую не то открывал, не то закрывал Данила Багров. Реальная Америка не совпала с воображаемой; выяснилось, что она не райский сад, не адская бездна, она ничего не отвечает вопрошающему герою, потому что не слышит его, говорящего со *своей* Америкой на *своём* языке. Характерно, что текст песни К. Кинчева «Эй ты там, на том берегу» – это череда вопросов без ответа, призыв к коммуникации без намёка на возможный отклик. Не отвечает Америка и на «Последнее письмо» Бутусова-Умецкого. «Американская мечта» русского рока сменяется гаммой ранящих чувств: разочарования, обиды, ущемлённой гордости – и в мифологической оппозиции России и Америки меняются оценочные полюса. «Тот берег» объявляется пространством ложным, симулятивным, злым; берег свой – истинным и благим в его неимущей душевности.

Вот этот весь образный комплекс и остаётся за бортом текстов Василия К. Америка, воображённая, вознесённая и низверженная русским роком, служит лишь подразумеваемым знаком того наследия, от которого он отказывается. Василий десакрализирует оппозицию «двух берегов» и героизирует американский поход своего героя; берег «тот» и берег «этот» перестают быть идеально противоположными, иномерными сферами бытия; герой предстаёт в сдержанно ироническом свете, а не в победительном ореоле величия. Его путь к победе не прям, его сила не безмерна, и сама победа остаётся «за кадром» художественного изображения. Перелом

жение прецедентной песни Коэна – жест, формально сигнализирующий о переходе к иной традиции или, по крайней мере, освобождение от груза традиции старой.

Остаётся добавить, что деактуализация оппозиции «Россия – граница» сыграла не последнюю роль в завершении классического периода «русского рока». Поколение XXI века, уже не знающее советскую цивилизацию, воспринимает «забугорье» отстраненно, но иначе, нежели человек постсоветский: Америка и Запад вообще утратили свою прежнюю мифологичность и вряд ли приобрели новую. На Манхэттен или Берлин смотрят примерно так, как раньше деревня смотрела на город – видят в нём пространство житейских дерзаний, перспективу жизненного успеха или неудачи; либо взирают на них взглядом поэта-путешественника; либо как на объект консумеристского влечения (но это уже удел эстрады, от которой «лирическую» рок-песенность отделяет лишь тонкая мембрана).

#### 4. Мой Коэн

Переориентация с художественных моделей «русского рока» на модели западные, вероятно, должна бы была повлечь переход к английскому языку. Однако песня, спетая по-английски, попадает в пространство такого кодирования, которое ничуть не лучше, чем стереотипы русской рок-песенности. Английский язык сам по себе имеет в поэтике Василия К. определённое (весьма нелестное) значение: он осмысливается как язык массовой культуры и примитивного сознания. Английское слово всегда звучит у Василия как фрагмент примитивного, шаблонного мышления: «Передо мной стоит американец // Он открывает рот, начинает говорить // Мой взгляд инстинктивно движется вниз // Примерно на уровень груди. Где субтитры?» («Dead»). Особенно показательны короткое стихотворение «Cultural Studies»:

Style is on the surface.  
Culture is industry.  
Subcultures are mainstream.  
High culture is a subculture.  
The avant-gard is commercial pop-art.  
Fashion is retro.  
The future is wonderful.  
Wonderful-wonderful

Хотя здесь нет ни слова по-русски, текст звучит как одна сплошная цитата – именно благодаря языку, благодаря осязаемой обращённости языковой формы к контексту (несомненно, русскому) и читателю (тоже русскому), на которого «настроены» синтаксически упрощённые фразы-лозунги. Для «классической» эпохи русского рока английский был языком неба, языком сакрализованного канона, на котором прозвучало «all you need is love», «make love, not war» или «hey teacher leave us kids alone». Василий К. отталкивается от культурного текста нового столетия, и для него

английский язык – в первую очередь горизонт языковой и культурной нейтрализации, унификации человека, ластик, стирающий культурные формы. Это видение принадлежит уже не адепту, околдованному магией рок-н-ролла (такой субъект деактуализировался вместе с поэтикой «русского рока»), а скорее восточному мигранту, влекомому по дорогам Запада сквозняками XXI века (как, например, в тексте «The Moskau Gastarbaita»). Его английский – убогое наречие разговорников, лишённое стили и выразительности, на уровне мышления пребывающее в вечных кавычках, как код условный, чужой, функционально ограниченный; язык, на котором выпрашивают милость у богатого Запада. Это язык растерянного человека, реферирующий и репрезентирующий его растерянность и оторванность от собственной культурной базы. Именно такое значение имеет английский в тех песнях, где Василий сталкивает его с русским. Например, «The Part of The Trip». Здесь короткие строчки-штампы на нескольких языках совмещаются с русскими строками, с транслитерированным иноязычием и межязыковыми каламбурами:

Liebe und Struktur!

Рамаяна Гайя Рамаяна-я  
бешеная майя бешеная я  
Рамаяна Гайя Рамаяна-я  
бешеная майя бешеная я

I'm in the mood  
I'm really in the mood  
и несложен вроде труд  
ин зе муд

I'm in the mood  
I'm really in the mood  
и за это мне дают  
ин зе муд<sup>19</sup>

Миражность и докучность «бешеной майи» выявляется, если назвать ее по-английски. А художественная содержательность и поэтичность западного рок-текста, напротив, должна быть передана по-русски.

Если песенная традиция, то западная; а если язык, то русский. Вот формула песен-пересказов Василия К. В западном репертуаре он ищет образцы творческой и ментальной независимости и, когда находит, транслирует их в русский язык, словно стремясь освободить их от родства с наречием «говорящих голов». Причём трансляция, как своеобразный художественный жест, остаётся важнейшим фактором текста, контраст и конфликт языков здесь ощущается (хотя и менее явно), также как и в случае композиционного совмещения русских и английских строк или в стихотворении «Cultural Studies».

В этом смысле стоит обратить внимание на жанровые определения, которые даёт Василий своим трансляциям с английского. В комментарии к альбому «Мой Коэн» его название имеет «подзаголовком»: «переводы, интерпретации, впечатления». Ни одно из этих слов не соответствует по смыслу английскому *tribute* ('дань уважения'), которое принято в музыкальной индустрии как наименование альбомов, составленных из кавер-версий композиций одного статусного исполнителя, исполненных разными музыкантами. Синоним слова *tribute* появится в тексте автокомментария: «...У меня есть оправдание – та любовь и *уважение*, которое я испытываю к творчеству этого канадского поэта» (Выделено нами. – С.С.) – но это уже после корректирующих слов о субъективности впечатлений и дерзости интерпретаций<sup>20</sup>.

Нетрудно понять, почему Василий К. сторонится канонов «трибьюта» и кавер-версии. Стандартная кавер-версия, как вторичный жанр, выражает идею постоянства, константного авторитета, непреходящей ценности, то есть поддерживает стабильность системы, в которой функционирует. Она не только не может быть (к примеру) пародийной, но вообще не может выражать какое-либо иное отношение к оригиналу, кроме собственно *tribute* – почтения и одобрения. Василий К. в своих переложениях сталкивает отечественную традицию субъективного, персонафицированного прочтения (название «Мой Коэн» как жанровый маркер отсылает к прецедентному «Мой Пушкин») с масс-культурной моделью пиететного копирования. Смысл традиционного трибьюта – причащение сакральному тексту, смысл Василиевых переложений – присвоение (*Мой Коэн*). «Эти песни и стихи настолько вросли в меня, а я в них, – читаем в автокомментарии, – что они мне кажутся почти моими собственными». Идею присвоения выражает и дизайнерское оформление релиза: на смонтированной фотографии Василий К. стоит рядом с Коэном под одним большим зонтом, который держит в левой руке Василий. Это тоже «нахально и претенциозно», но вызывающий жест адресован, конечно, не Коэну, а шаблонным трибьютам, кавер-версиям и всей масс-культурной стратегии, с её системным консерватизмом, спрятанным за динамичностью моды. Кстати, зонтик над головами двух певцов – не что иное, как «опредмеченное» наименование жанра: по-английски *cover*, – 'покрыв, покрывать, укрывать'<sup>21</sup>.

Словесно-визуальный каламбур – пример языковой игры, возможности которой открывает пересказ, как художественная форма, объективирующая язык. Выскажем предположение, что к числу игровых элементов (в данном случае интертекстуальных) относится и завершающая часть заглавия песни – «номер два»<sup>22</sup>.

«Двойка» обладает здесь несколькими значениями.

1) Ее можно расценивать как общепринятый метатекстовый знак, относящийся к композиционному строению альбома. Композиция «Манхэттен-Берлин # 2» завершает альбом «Мой Коэн», а открывает его песня «Манхэттен-Берлин # 1», текст которой является переводом стихов песни

Коэна. В музыкальной индустрии не редкость – помещение в альбом двух одноименных композиций. Это бывают либо разные аранжировки одной композиции, либо части разделённого текста. Классический пример – «Another Brick in the Wall» группы «Pink Floyd», размещённая в альбоме «The Wall» тремя частями, помеченными соответственно как «Part 1», «Part 2», «Part 3».

2) Это также жанровый маркер, сигнализирующий о вторичности текста и апеллирующий к соответствующим моделям восприятия. В таком случае не исключено, что слушатель, сориентированный на поиск интертекстуальных аналогий, должен заметить третье значение «номера два».

3) «Посвящённому» слушателю заглавие композиции Василия К. напомнит аналогичное название песни Л. Коэна «Chelsea Hotel # 2»<sup>23</sup>. Пусть это песня давняя и не самая знаменитая, но автор до сих пор включает её в программу концертов. Если ассоциация верна, то переключка названий должна вызывать ассоциации, прежде всего, историко-культурного характера. Во-первых, отель «Челси» находится *на Манхэттене*; топоним «Нью-Йорк» хорошо слышен в песне даже тому, кто слабо знает английский язык: «Those were the reasons and that was New York...». Таким образом устанавливается связь между двумя песнями-источниками. Во-вторых, этот отель является легендарным, знаковым местом для американской и мировой контркультуры. Во все времена, а особенно в 1960-е и 1970-е годы, он служил пристанищем для бунтарей и реформаторов искусства. Среди его знаменитых постояльцев – А. Миллер, Дж. Керуак, Брендан Биэн, Энди Уорхолл, А. Гинзберг, Ч. Буковски, Патти Смит и многие другие. А песня «Chelsea Hotel # 2» – это, по распространенной версии, воспоминание о любовной встрече автора с Дженис Джоплин.

Авторская песенность – по природе своей пограничное явление, поэтому и рок-поэзия лучше всего чувствует себя *ad marginem*, на стыках и краях. В 1990-е годы она увлеченно разрабатывала ресурсы исторического пограничья, рубежа эпох. К началу «нулевых» этот рубеж отодвинулся в историю, ушёл из живого культурного опыта юного поколения; «русский рок» образца девяностых приобрёл характер застывшего эстетического концепта, а творчество его представителей – черты мейнстрима, согласованного с привычками публики и промоутеров. Стабилизация в популярных формах несовместима с конститутивными эстетическими установками авторской песенности – её маргинальностью и альтернативностью (которая, и есть, собственно, отталкивание от мейнстрима), а банализация и автоматизация поэтики противоречит её литературной установке. Магистральная линия поисков и находок рок-песенности повернула в сторону границ экзистенциального порядка – человека и мира, «я» и «другого», юности и зрелости, крайних психоэмоциональных состояний. Василий К. – конечно, не единственный, кто в это десятилетие пытался очертить контуры иной рок-поэтики, стоящей вне парадигмы «русского рока», и не отказался от поиска новых культурно-языковых коллизий на полях и окраинах



современности. Просто песни Василия, с присущей им активной рефлексией различных художественных рядов и текстов, цитатностью, тяготением к пересказу и парафразу, делают наглядным процесс этого поиска и репрезентативным – его результат.

---

<sup>1</sup> Василий К.: официальный сайт [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vassilyk.ru> (дата обращения: 30.03.2013). Тексты Василия К. далее везде цитируются по этому источнику.

<sup>2</sup> Текст приведён по публикации на официальном сайте (Режим доступа: <http://www.vassilyk.ru/MUSIC/manh2.html>) с одним исправлением по размещенной там же фонограмме.

<sup>3</sup> «Пользующиеся переводом исходят из того, что он в коммуникативном отношении полностью идентичен оригиналу. Подобная коммуникативная равноценность иноязычному тексту предполагается у любого перевода, независимо от его реальной близости к оригиналу» (*Паренко М.Б.* Перевод // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стб. 735–736).

<sup>4</sup> Боян. Поэтическая песнь русских: Народные песни и современный фольклор / сост. А. Бройдо, Я. Кутыгина, Я. Бройдо [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.daabooks.net/lyr/P11/P11.01.koi.html#s.264> (дата обращения 12.01.2013).

<sup>5</sup> Интересна в этом смысле песня Т. и С. Никитиных «Птицелов» (стихи Э. Багрицкого), в которой первый «куплет» поётся по-немецки, так сказать в переводе с языка автора на язык героя. Немецкий язык здесь служит приёмом, подчеркивающим экзотический и романтический колорит стихотворения.

<sup>6</sup> К пересказам можно отнести и некоторые из тех случаев, когда мелодия некой прецедентной композиции используется для создания новой песни, например «Песню для М.Б.» Бориса Гребенщикова. Отличие таких примеров от обычных «русифицированных» кавер-версий (вроде «Синего инея») состоит в том, что пересказ – это не акт музыкального импорта, а игровая имитация, рассчитанная на «посвящённых», объективирующая по-своему и источник, и интерпретацию, и её восприятие.

<sup>7</sup> Здесь и далее текст Л. Коэна цит. по официальному сайту: Leonard Cohen [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.leonardcohen.com/us/home> (дата обращения: 14.01.2013).

<sup>8</sup> См.: *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. – М., 1966.

<sup>9</sup> См.: *Павлова В.И.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики // Теория стиха. – Л., 1968. – С. 211–217; *Холшевников В.Е.* Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология из истории русского стиха. – Л., 1987. – С. 6–7.

<sup>10</sup> Напомним, что сама теория Квятковского выросла на почве конструктивистских экспериментов по графическому отображению произносительного рисунка распевной декламации или пения (см. например тексты И. Сельвинского и А. Квятковского в кн.: *Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. – М., 1994. – С. 214–215). Не случайно бард Юрий Лорес, описывая «технологии» создания песен, ссылается именно на Квятковского, а не на общепринятую теорию стиха (*Лорес Ю.* Авторская песня как театр одного актера [Электронный ресурс] // Юрий Лорес: персональный сайт. – Режим доступа: <http://www.yuriy-lores.narod.ru/MyBook.htm> (дата обращения: 08.04.2013)).

<sup>11</sup> Примеры см.: *Квятковский А.П.* Указ. соч. С. 105–107, 295–299.

<sup>12</sup> На официальном сайте рефрен записан в виде двух стихов 3-стопного ямба, но это обстоятельство не существенно, когда речь идёт об устном (песенном) тексте.

<sup>13</sup> *Дайс Е.* Русский рок и кризис современной отечественной культуры // Нева. – 2005. – № 1. – С. 201–230.

<sup>14</sup> *Кнабе Г.* Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г. Избранные труды. Теория и история культуры. – М.-СПб., 2006. – С. 30.

<sup>15</sup> Обратным примером могла бы служить песня Максима Леонидова «Ничего не исчезает». В ней говорится о *возвращении* романтической юности («этот парень *возвращается* в город»), но возраст «возвращенца» не меняется, как и возраст прочих персонажей («Вновь Алиса помечтать присела на тахту // Ей опять шестнадцать – вот что значит ленинградское время»).

---

Характерно, что песня представляет собой образный центон, составленный из аллюзий на ранние песни Леонидова и включена в «трибьютный» альбом, посвященный группе «Секрет».

<sup>16</sup> Песня «Агаты Кристи» «Последнее желание». См: Агата Кристи: официальный сайт [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.agata.ru/video/post-jelanie-odessa.php> (дата обращения: 05.02.2013).

<sup>17</sup> Башлачев А. Стихи. – СПб., 1997. – С. 152.

<sup>18</sup> Там же. С. 8, 171. «Рок-н-ролл» звучит на записях до августа-сентября 1986. Сделанная Башлачевым замена создаёт в песне «Время колокольчиков» подобие исторической перспективы: «Биг-бит, блюз и рок-н-ролл // Околдовали нас первыми ударами» – говоря словами Василия, «сначала были песни чужестранцев»; потом же появился «свистопляс» как рок-н-ролл русских корней.

<sup>19</sup> In the mood – не только английская идиома (а значит, готовая, шаблонная форма речи и мышления), но и название популярной танцевальной композиции Гленна Миллера.

<sup>20</sup> Леонарду Козну посвящено как минимум два широко известных трибьют-альбома (1991, 1995). В первый из них вошла песня «First We Take Manhattan» в исполнении коллектива «R.E.M», который Василий К. называет гениальным в своей песне «Dead».

<sup>21</sup> Зонт тематически перекликается с знаковой деталью имиджа Леонарда Козна – его неизменным плащом (который в свою очередь мотивирован, по-видимому, песней «Famous Blue Raincoat»). В видео Доменики Исерман на песню «First We Take Manhattan» все персонажи одеты в одинаковые длинные плащи.

<sup>22</sup> Во многих случаях значение игры аллюзий сводится к функции «узнавания своих», закрепления аудитории текста. Например, рефрен песни «Я скажу О» (1994) взят из композиции Ника Кейва «Christina The Astonishing» (1992): «And I said, oh...» В повторяющейся формуле из песни «Одни меня звали Себастиан, // Другие – Аннебель Ли» угадывается рефрен другой песни Кейва «Where the Wild Roses Grow»: «They call me The Wild Rose // But my name was Alisa Dae».

<sup>23</sup> В названии песни Козна «# 2» указывает на обновление песни, её отличие от варианта, обнародованного в 1972, раньше официального издания в составе альбома «New Skin For The Old Ceremony» (1974).

© С.В. Свиридов

## **Д.Е. ГУСЕВА**

Тверь

### **«СВЕТ» И «ТЬМА» В ПЕСНЯХ ГРУППЫ «СЛОТ»**

Группа «Слот» на сегодняшний день одна из ведущих рок-команд на российской сцене. Музыкальная направленность группы варьируется от тяжёлого электронного рока до «ню-метала». Сами участники коллектива определяют свой стиль как «АЛЬТ-ЕР-НА-ТИ-ВА. Но со своим лицом. Мы скромно считаем, что у нас есть это своё лицо. И аналогов ему нет»<sup>1</sup>. В составе «Слота» пять участников: Дария «Nookie» Ставрович (вокал), Игорь «КЭШ» Лобанов (вокал), Кирилл «Mr. Dude» Качанов (ударные), Сергей «ID» Боголюбский (гитара), Никита «piXon» Симонов (бас-гитара)<sup>2</sup>.

В своём творчестве «Слот» обращается к вечным темам добра и зла, несправедливости, любви и предательства, а также к некоторым актуальным проблемам современности: «В нашем творчестве мы пытаемся пока-