

<sup>1</sup> Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 3.

<sup>2</sup> См.: Майорова Ю.М. Альбом «Белая полоса» группы «Зоопарк»: сильные позиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 87-91; Майорова Ю.М. Смыслообразующая роль обложки рок-альбома в современном культурном пространстве // Филологические штудии. – Иваново, 2010. – Вып. 14. – С. 13-18; Майорова Ю.М. Обложки CD альбомов: уникальное в универсальном // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 237-243.

<sup>3</sup> Официальный сайт группы «Нефть». Видео. – Режим доступа: <http://www.neftmusic.ru/cntnt/media/video/clips/skazki.html>

<sup>4</sup> Бродский И.А. Малое собрание сочинений. – СПб., 2012. – С. 625-626.

<sup>5</sup> Текст песни цитируется по буклету альбома группы «Нефть» «Мелодрама». М2. – 2010.

<sup>6</sup> См.: Лосев Л.В. Иосиф Бродский. – М., 2008; Ранчин А. «Человек есть испытатель боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. – М., 2001.

<sup>7</sup> См.: Ахмедова Т.Ф. Метафизика языка в творчестве Иосифа Бродского (на материале эссе): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Дагест. гос. ун-т. – Махачкала, 2012; Корчинский А.В. Язык и время: Введенский и Бродский // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой. – М., 2005. – С. 314-330.

<sup>8</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt>.

<sup>9</sup> Бродский И.А. Указ. соч. – С. 72.

<sup>10</sup> Крепс М. Указ. соч.

<sup>11</sup> Бродский И.А. Указ. соч. – С. 71.

© Ю.М. Майорова

## И.В. КУМИЧЕВ

Калининград

### МИФОПОЭТИКА ДЖИМА МОРРИСОНА В ЗЕРКАЛЕ БАЛЛАДЫ «THE DOORS» «NOT TO TOUCH THE EARTH»

Гениальная интуиция Джима Моррисона позволила ему ясно разглядеть то, что было лишь намечено в любимом им трактате Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», – смерть, стоящую в центре дионисийской страсти. Тем самым он как никто ранее приблизился к пониманию коренного мифа (т.е. онтологии) рок-н-ролла – а может, в какой-то мере и создал его, оказав большое влияние на последующую традицию – от «The Cure» до «Nirvana» и Marilyn Manson на Западе, от Башлачёва до Ревякина и Б.Г. в России.

Анализируя мифопоэтическую интенцию Моррисона, в которой, на наш взгляд, отразились важнейшие черты онтологии рок-искусства, мы на данном этапе ограничимся рассмотрением жанра баллады в творчестве «The Doors». Важность этого жанра в следующем: а) балладное начало, оставшееся в «генетической памяти» блюза<sup>1</sup>, оказывает сильное влияние на рок-искусство в целом; б) в балладе<sup>2</sup>, характеризуемой сочетанием трех литературных родов – эпического, лирического и драматического, – осо-

бенно ярко просматривается момент встречи, диалога лирического сознания с окружающей действительностью, то есть живая мифология. Нам сейчас важно показать, как мифопоэтика раскрывается в конкретной жанровой форме, поэтому описательному характеру работы мы предпочтем *анализ одного текста*, для этого анализа выбрана композиция «Not to touch the Earth» («Waiting for the Sun», 1968), где ярко представлена мифопоэтическая образность Моррисона и важнейший мотив его творчества – прорыв «to the other side».

Данная баллада является частью длинной (более 14 минут) композиции «The Celebration of The Lizard», из официальных изданий целиком представленной лишь на концертном сборнике «Absolutely Live» (1970). Чтобы не допустить резкого увеличения объёма работы, мы ограничиваемся анализом альбомной версии, однако необходимо хотя бы отчасти восстановить контекст целостного произведения, не вошедшего в «Waiting for the Sun» по коммерческим требованиям.

Герой «The Celebration of The Lizard» убегает из города, где похоронена его мать<sup>3</sup> и где среди сделанных по шаблону домов бродят львы. В зеркале в зелёном отеле он видит змею, после чего следует эпизод с предложением сыграть в «маленькую игру» под названием «Сойди с ума» («*go insane*»), чтобы прорваться «на другую сторону» («*Release control we're breaking thru*») и воздвигнуть «совершенно новую часовню» («*we'll erect a different steeple*»); таким образом, здесь репрезентированы важнейшие в «Not to touch the Earth» мотивы Игры, Прорыва и созидания нового мифа. В этом эпизоде появляется второй персонаж – тот, к кому обращается первый, надевая маску проводника. После того, как герои осознают, что город лежит на крови («*Wait! / There's been a slaughter here*»), они отправляются в путь. Начинается эпизод, который представляет выбранную нами для анализа композицию.

Так как мы имеем дело со звучащим произведением, разворачивающимся во временной последовательности, то, учитывая высокую динамику музыкального развития композиции (что характерно для многих песен «The Doors»), предпочтение будет отдаваться анализу произведения в диахронии. Мы разделим песню на фрагменты, «смысловые блоки», имеющие свою специфику как на музыкальном уровне, так и на уровнях ритмики и семантики звучащего вербального текста. Необходимо оговориться, что исследование музыкального субтекста будет представлять собой не музыковедческий анализ, а вычленение наиболее важных музыкальных моментов, которые помогут уточнить и скорректировать смысл произведения. Приведем весь текст песни, пронумеровав строки:

1. Not to touch the Earth
2. Not to see the Sun
3. Nothing left to do
4. but run run run
5. Let's run

6. let's run.
7. House upon the hill
8. Moon is lying still
9. Shadows of the trees
10. Witnessing the wild breeze
11. Come on baby, run with me
12. Let's run.
13. Run with me
14. Run with me
15. Run with me
16. Let's run!
17. The mansion is warm at the top of the hill
18. Rich are the rooms and the comforts there
19. Red are the arms of luxuriant chairs
20. And you won't know a thing till you get inside
21. Dead president's corpse in the driver's car
22. The engine runs on glue and tar
23. Come on along not goin' very far
24. To the East to meet the Czar
25. Run with me
26. Run with me
27. Run with me
28. Let's run
29. Whoah
30. Some outlaws lived by the side of a lake
31. The minister's daughter's in love with the snake
32. Who lives in a well by the side of the road
33. Wake up girl we're almost home
34. Yes c'mon
35. We should see the gates by mornin'
36. We should be inside the evenin.
37. Sun sun sun
38. Burn burn burn
39. Soon soon soon
40. Moon moon moon
41. I will get you
42. Soon Soon Soon
43. I am the Lizard King
44. I can do anything<sup>4</sup>

Первое, с чем мы сталкиваемся в данной композиции, находится вне звучащего текста и известным образом организует смысл всего произведения – это, разумеется, заглавие. В первую очередь оно отсылает нас к труду Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», который Моррисон хорошо знал<sup>5</sup> и где названия двух основных разделов главы «Между землей и небом»<sup>6</sup> тождественны двум первым строкам анализируемой песни (предвосхитим их появление). Фрейзер описывает архаические верования, согласно которым лицу, наделенному сверхъестественной силой (такowymi могли быть, к примеру, вождь, верховный жрец или же женщина в период месячных недомоганий) не позволялось касаться земли и подставлять себя солнечным лучам, ибо в противном случае заряд этой великой силы («флюид») мог быть не просто израсходован вхолостую (что само по себе непозволительно), но и существенно повредить как самому носителю силы, так и племени<sup>7</sup>. Десакрализируясь, обряд превращается в игру<sup>8</sup>, так что заглавие композиции «Not to touch the Earth» развивает мотив игры, репрезентированный в упомянутом фрагменте «The Celebration of The Lizard»; таким образом, игра «Выше ножки от земли» оказывается соотносенной по смыслу с игрой «Сойди с ума». Вспомним, что игра «Сойди с ума» связана с образом зеркала, где герой увидел змею. Зеркало, как и поверхность воды, является символом границы между посюсторонней и потусторонней реальностями, оно являет предметы перевернутыми; играть в «Сойди с ума» – всё равно, что войти в зеркало, за поверхностью которого десакрализация обряда обращается вспять, и игра вновь становится священнодействием. Таким образом, заглавие композиции сигнализирует о том, что в балладе представлено *мифическое пространство*.

**Фрагмент 1** (строки 1-6; время звучания 00:00-00:33)

Музыка 1. Композиция начинается с басового вступления, где последовательно чередуются октавы и большие септимы, то есть консонанс и острый диссонанс, что придает звучанию напряженность, подвижность. Эффект движения создается и особым ритмическим выделением третьей доли, в результате чего размер 4/4 на уровне ритма начинает восприниматься как 2/4, что выражает «телесность», чёткость, характерную для танца (к примеру, размер 2/4 часто используется в самбе). Постепенно ритм начинает подчёркиваться лёгкими ударными, появляются синтезатор и гитара, активно использующая прием глиссандо, усиливая тем самым ощущение неустойчивости, безумия и отсылая к «внекультурной» архаике<sup>9</sup>.

Звучащий текст 1. Строки 1-3 представляют собой трехстопный хорей, в строке 4 превращающийся в ямб<sup>10</sup>, осложненный двумя стяжениями (что это не спондей, мы заключаем из того, что отсутствующие безударные слоги «предполагаются» мелодией, так как каждое из трёх *girl* поётся в два раза медленнее остальных слов во фрагменте, охватывая как сильную, так и слабую доли<sup>11</sup>). В итоге строка 4 получает особую семантиче-

скую значимость во фрагменте, реализуя на уровне метрики уже заявленный в музыкальном субтексте мотив движения.

*Семантика образов; итог корреляций 1.* Итак, перед нами герои (обозначим их как Проводник и Героиня), которые, ощутив в себе некую особую энергию и не желая отдавать её миру (земле и солнцу), начинают путешествие «на ту сторону» в священнодействии безумной игры. Фрагмент можно охарактеризовать как призыв, с одной стороны, не попасть во власть мира, с другой стороны, двигаться вперед – очевидно, в место, лежащее за пределами мира. При этом мир изображен распадающимся, неустойчивым, а движение героев – стремительным, не знающим сомнений, подобно движению танцора.

**Фрагмент 2** (строки 7-12, время звучания 00:33-00:48)

*Музыка 2.* Музыкальный ряд остается прежним, лишь ударные начинают звучать громче, отчетливее выделяя каждую сильную долю, что сказывается на характере произнесения слов певцом.

*Звучащий текст 2.* Усиление ритмической партии во фрагменте делает пение более устремленным и уверенным, максимально приближая к скандированию (что, скажем, уничтожает пиррихий во второй стопе строки 10). Строки 7-9 написаны трёхстопным хореем, в последующих двух строках происходит постепенное увеличение слогов, и в строке 10 хорей становится четырёхстопным, а в строке 11 – пятистопным; при этом вновь, как и в строке 4, за счет «метрического ожидания», обусловленного «музыкально-ритмической сеткой», ударение на *breeze* (10) не воспринимается как спондей, а слог *with* (11) становится ударным, образуя, как и *me*, отдельную стопу, четкий ритм защищает хорей от размывания.

*Семантика образов; итог корреляций 2.* Фрагмент 2 можно назвать экспозицией повествования: в начале своего путешествия герои оказываются у дома на вершине холма. Строки 7-10 порождают ощущение спокойствия, которое вступает в противоречие с представленным в музыкальном субтексте уверенным движением. Таким образом, налицо конфликт между устремлением героев (указанное выше противопоставление строк 11-12 строкам 7-10) и покоем мира-холма-города<sup>12</sup>, который они намерены покинуть.

**Фрагмент 3** (строки 13-16, время звучания 00:48-01:04), рефрен

*Музыка 3.* Фрагмент отделён от предыдущего и последующего секундными паузами. Особо значима здесь гитарная партия, в проигрыше между строками представляющая собой «тройки» нот, задающие особую стремительность<sup>13</sup>. Гитара даже несколько ускоряется относительно ритма песни, вырывается вперед, за счёт ритмического несовершенства усиливая ощущение бега на пределе сил, на грани падения.

*Звучащий текст 3.* В строках 13-16 акцент падает на каждое слово, что приближает метр звучащего стиха к брахиколону.

*Семантика образов; итог корреляций 3.* Событийность в рассматриваемом фрагменте отсутствует; рефрен здесь – это чистое стремление, по-

рыв, связывающий отдельные части композиции и превращающий их в повествование<sup>14</sup>. Здесь выражается желание совершить прорыв на другую сторону не в одиночку. В мифологии Моррисона, насквозь символичной, а потому не проводящей грани между духовным и телесным<sup>15</sup>, прорыв в одиночку и невозможен, ключевой момент его мифопоэтики – женщина, а преодоление мира зачастую изображается как обретение высшего бытия в акте телесной любви. От того, пойдёт ли героиня за лирическим героем-Проводником, не обернётся ли она, зависит успех путешествия. Связь мифопоэтической структуры Моррисона с мифом об Орфее, трагической ипостаси Диониса<sup>16</sup>, и Эвридике очевидна.

**Фрагмент 4** (строки 17-24, время звучания 01:04-01:51)

*Музыка 4.* После рефрена тональность песни повышается на один тон, благодаря чему она словно становится физически ближе к слушателю (частота звука возрастает по мере приближения его источника). Очередному куплету предшествует проигрыш, аналогичный вступлению, при этом глиссандо гитары, благодаря повышению на тон, стало звучать громче и отчетливее, усиливая напряжение музыкального ряда. Между строфами (17-20 и 21-24) присутствует ещё один проигрыш, где меняются партии гитары и синтезатора: они оба начинают играть глиссандо, причём синтезатор теперь звучит «вверху», а гитара «опускается вниз». Когда вокалист начинает петь, этот звуковой ряд остаётся, создавая над чёткой ритмической основой атмосферу хаоса, непрерывного движения и изменения.

*Звучащий текст 4.* Голос в данном фрагменте звучит более «напевно», что обусловлено растягиванием слогов для того, чтобы вместить трёхсложный стихотворный размер в «двусложный» музыкальный. Вследствие смещения акцентов в конце строки метрическое ударение падает на слабую ритмическую долю, что создаёт характерный для рока «качающийся» эффект. В первой строфе (17-20) две строки четырёхстопного амфибрахия обрамляют две строки четырёхстопного дактиля. Во второй строфе (21-24) размер более расшатан. Если строка 21 – это всё тот же амфибрахий с выпадением слабого слога перед последним иктом, то 22 – это четырёхстопный ямб, однако чисто ритмически (с позиции мелодии) полностью соответствующий трехсложному размеру (слабые слоги пропускаются в вербальном тексте); строка 23 – пятистопный ямб, но первая его стопа полностью уходит в «затакт», то есть ритм мелодии практически не меняется. Строка 24 – это четырёхстопный хорей с пиррихией на первой стопе, который, оставаясь безударным и в звучащем тексте, несколько нарушает ритмическое ожидание (первая, «сильная», доля такта в вокальной мелодии отсутствует). Это деформирует ритм мелодии, вследствие чего между словами *east, meet, czar* образуются большие паузы, что придает им большую «весомость» и приближает пропевание к проговариванию.

Особо следует подчеркнуть то, что вся вторая строфа фрагмента отмечена сквозной рифмой, придающей строфе цельность; вывод из этого мы попытаемся сделать ниже.

*Семантика образов; итог корреляций 4.* Образ дома на холме в данном фрагменте конкретизируется: это особняк. Проводник знает, что внутри убранные, комфортные, тёплые комнаты, роскошные кресла с красными подлокотниками. Он ничего не говорит об этом Героине, испытывая её. Здесь продолжается развитие вариации орфического мифа: особняк на холме – это символ богатства, спокойствия и уюта (вспомним, даже ветер там можно опознать лишь по движениям теней деревьев), искушения прелестями разрушающегося мира; только войдя внутрь, то есть отказавшись от пути, Героиня сможет удовлетворить любопытство. Очевидно, она выдерживает испытание Эвридики, образ особняка тает в диссонансных глissандо синтезатора и гитары, сменяясь последней, самой зловещей деталью покидаемого мира. «Мертвый президент» – это явная отсылка к убийству Кеннеди, кровавая жертва безумию мира. Образ водителя, в чьей машине обнаруживается тело президента, отсылает нас к версии об убийстве Кеннеди собственным шофером<sup>17</sup>; то есть герои баллады встречаются с Убийцей, словно мистически прикованным к своей жертве. Автомобиль – это, как и особняк, образ человеческого мира<sup>18</sup>; вернее, это тот же «особняк», но увиденный освободившимся от прельщения взглядом: машина дальше не едет, мотор еле работает, а внутри – мертвец и Убийца. Единство строфы, усиленное сквозной рифмой, позволяет предположить, что призыв отправиться вместе на восток встречать Царя обращен именно к последнему<sup>19</sup>. В пользу этого предположения говорит и аллюзия в строке 24 на новозаветных волхвов, которых, по одной из версий, было трое. В этом сравнении бегущих с волхвами – явный намёк на рождение новой онтологии, нового логоса.

**Фрагмент 5** (строки 25-28; время звучания 01:51-02:08)

Рефрен, аналогичный первому (13-16), но, разумеется, исполняемый на тон выше.

**Фрагмент 6** (строки 29-34; время звучания 02:09 – 02:33)

*Музыка б.* Тональность вновь повышается – на полтона (преодоление нового этапа пути). Гитарные глissандо исчезают, эта партия теперь играет на синтезаторе; звучание её более «воздушное», что соответствует семантике сна. При этом ритм песни заметно ускоряется, ударные начинают создавать больше шума при помощи тарелок и сильных ударов по сольному барабану.

*Звучащий текст б.* Метрическая структура этого фрагмента более ровная, чем в четвертом фрагменте: три строки (30-32) четырёхстопного амфибрахия, на фоне которых выделяется строка 33, написанная хореем. Строка 33 аналогична строке 24 (только без пиррихия: пусть слово *wake* и попадает на «слабую» долю в музыкальном ритме, семантическое тяготение заставляет воспринимать его как ударное) и играет ту же роль в строфе, отделяясь от предшествующих трёх.

*Семантика образов; итог корреляций 6.* Героиня видит во сне изгоев, живущих у озера. Семантики озера мы слегка коснулись, когда говорили

об образе зеркала. Озеро – это портал между посюсторонним и потусторонним миром<sup>20</sup>, и рядом с ним, как и в балладе «The End» («The Doors», 1967), живет Страж – древний змей. В этого змея влюбляется «дочь министра». Змей у Моррисона – дионисический образ, что соответствует «материковому» греческому культу Диониса<sup>21</sup>. Приобщение к Дионису происходит через неистовство любви. Таким образом, дочь министра через любовное влечение (вспомним, что змей, помимо прочего, – фаллический символ) приближается к границе между мирами. Вероятно, та, кто видит сон, сама и является этой «дочерью министра», под действием эротического томления устремившейся навстречу желанному змею. Проводник её будит, слова его звучат более резко (хорей), чем успокоительная гармония сна (амфибрахий), он призывает её продолжить путь.

**Фрагмент 7** (строки 35-42; время звучания 02:33-03:46)

*Музыка 7.* После призывного крика вокалиста (34) следует небольшой проигрыш, где вновь появившаяся гитара вступает в диалог с синтезатором. Их короткие и быстрые фразы порой резко диссонируют с партией баса и клавишным фоном, эта потрясающая музыкальная ткань, в которой переплетаются стремительность, хаос, самоубийственный порыв на пределе сил<sup>22</sup>, сопровождается яркой ударной партией, где чёткий ритм делается более разнообразным за счёт многочисленных барабанных дробей. Между фразами, выкрикиваемыми вокалистом, диалог гитары и синтезатора продолжается, их партии словно освобождаются от всякой внутренней логики произведения (разумеется, это лишь умело произведенный эффект), ярко передавая состояние героя, его неистовую шаманскую пляску. Под конец фрагмента всё погружается в грохочущую атональность.

*Звучащий текст 7.* После строк 35-36, написанных четырёхстопных хореем и примечательных тем, что это единственные на весь текст две строки с женской клаузулой, экспрессия исполнителя достигает своего предела. Пение превращается в крик, стихотворные строки – в трижды повторяющиеся односложные слова, на каждое из которых падает акцент: *sun, burn, soon, moon*. Наличие рифмы, многократные повторения – перед нами не что иное, как заклинание, которым шаман сопровождает свою пляску.

*Семантика образов; итог корреляций 7.* Конец пути. Проводник говорит героине последние слова: врата станут видны утром, войти в них можно будет вечером (ср. у К. Кастанеды: «Сумерки – трещина между мирами»<sup>23</sup>), – и начинает священнодействие, в котором, как в алхимическом процессе, сочетаются мужское (*sun*) и женское (*moon*) начала, что придаёт шаманскому ритуалу эротический характер (ср. «Алхимики выявляют связь между сексуальной активностью человека и сотворением мира, ростом растений, образованием минералов. <...> Это относится ко всем естественным процессам в природе»<sup>24</sup>). Привлекая фрейдистский контекст, само проникновение во врата можно рассматривать как символ полового акта; таким образом, процесс преодоления мира одновременно разворачи-



вается в нескольких планах: в игре освобожденных стихий, в пляске шамана и в акте эротического соития. Призыв «не касаться земли и не смотреть на солнце» в конце пути сменяется необходимостью сочетания с ними в неистовой мистерии.

**Фрагмент 8** (строки 43-44, время звучания 03:46 – 03:53)

Музыка 8. Звучит последний диссонансный «аккорд». Песня завершается резким атональным созвучием.

Звучащий текст 8. Последние две строки произносятся спокойно и уверенно (что на фоне выкриков шамана в предыдущем фрагменте ясно указывает на смену говорящего лица), как прозаический текст.

Семантика образов: итог корреляций 8. Цель пути достигнута: змей, вначале явившийся как небольшое видение, превратился во всемогущего короля, бога нового мира. Его величественный голос возник из хаоса грохочущего созвучия, словно результат алхимического превращения. Бег героев – это не что иное, как алхимический процесс их преображения, достижения ими своей цельности, максимального воплощения личности, то есть *мифа*<sup>25</sup>.

Итак, на примере анализа баллады «Not to touch the Earth» мы, во-первых, рассмотрели важнейшие мотивы и образы мифопоэтики Джима Моррисона: Прорыв, Солнце, Земля, Город, Змей, Убийца, Озеро, Дом, Холм, Путь, а также особенности их отношений и функционирования, во-вторых, попытались продемонстрировать некоторые возможности смыслопорождения в рок-балладе. Действие баллады раскрывается по большей части в форме высказываний персонажа, ориентированных на собеседника (драматическое начало), имеющих личную значимость для рок-героя (лирическое начало); эпическое же начало восстанавливается из отдельных картин и тех же реплик героев, причем соединению их в *повествование* способствуют, во-первых, рефрен (постоянно актуализирующий мотив движения), во-вторых, музыка, которая, по крайней мере, в творчестве «The Doors» зачастую оказывается «повествовательнее» вербального текста.

---

<sup>1</sup> См.: *Копен В.Д.* Рождение джаза. – М., 1984. – С. 41–50, 198–270.

<sup>2</sup> Об онтологическом понимании балладного жанра и особой роли баллады в роке, а также о связи древнегреческой трагедии, средневековой баллады и рок-музыки посредством дионисийского мироощущения см. нашу на данный момент находящуюся в печати статью «Возрождение баллады в “декадентстве XX века”»: к генезису и специфике рок-баллады 60-70-х гг.» в сборнике Вятского государственного гуманитарного университета «Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы истории и теории литературы», выпуск которого запланирован на февраль 2013 года.

<sup>3</sup> Смерть матери – намек на свободу и непривязанность героя к миру. Ср., например, с композицией С. Калугина «Убить свою мать».

<sup>4</sup> Текст сверен со звучащим «альбомным» вариантом и печатается без знаков препинания по изданию: Архивы The Doors. – М., 1998. – Т. 1. – С. 48–50.

<sup>5</sup> «Джим многое почерпнул из книг Фрэзера, в частности, описание примитивного ритуального танца по кругу, который часто демонстрировал на своих шоу» (*Галин А.* Комментарии // Архивы The Doors. – М., 1998. – Т. 1. – С. 275).

<sup>6</sup> Фрэйзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии // Пер. с англ. М.К. Рыклина. – М., 2003. – С. 620–635.

<sup>7</sup> Там же. С. 622–623.

<sup>8</sup> Ср. «Только с обесцениванием, забвением, уходом медиального смысла сакральный предмет превращается в игрушку» (Атиня Т.А. Игра в пространстве серьёзного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – СПб., 2003. – С. 88).

<sup>9</sup> Ср. «...Глиссандо – прием, которым по причинам, неотъемлемым от идеи культуры, нужно пользоваться с вящей осторожностью и в котором я всегда усматривал какое-то антикультурное, даже антигуманное начало» (Манн Т. Доктор Фаустус / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. – М., 1959. – С. 436).

<sup>10</sup> Появление стопы ямба в строфе, написанной хореем, и наоборот, в принципе, характерно для английского стихосложения. См.: Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М., 1958. – С. 294.

<sup>11</sup> «Корреляция двух субтекстов происходит через корреляцию ритмов – их взаимоподдержку, даже взаимообусловленность, причем музыкальный ритм играет ведущую роль» (Свиридов С.В. А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984): Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 98).

<sup>12</sup> Ср.: «Мы все живем в городе <...> Поезжай к окраинам городских пригородов <...> Именно в этом грязном кольце, окружающем дневные деловые районы, и сосредоточена настоящая жизнь нашего холма...» (Моррисон Дж. Боги. Заметки о видении // Архивы The Doors. Том 3: Пустыня. – М., 2004. – С. 187).

<sup>13</sup> Характерно, что на сленге рок-музыкантов этот ритмический рисунок из трёх нот – двух шестнадцатых и одной восьмой (причём каждая восьмая попадает на сильную долю) – называется «галоп».

<sup>14</sup> Ср. «...припев, возвращение одного и того же заключительного звучания, придает этому виду поэзии (балладе – И.К.) решительно лирический характер» (Гёте И.В. Разбор и объяснение // Эолова Арфа. Антология баллады. – М., 1989. – С. 554).

<sup>15</sup> См. об этом: Жуковский А.Ю. Метафорическое понимание телесности в поэзии Дж. Моррисона // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 293–300.

<sup>16</sup> См.: Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. – СПб., 2000. – С. 162–191.

<sup>17</sup> «Любопытный факт – в 1994 году американский профессор Лоуренс Меррик опубликовал свою книгу “Убийство посланника: смерть Дж. Ф. Кеннеди”, в которой утверждал, что компьютерный анализ любительских киноплёнок, на которых запечатлен момент убийства президента, показал, что в Кеннеди стрелял из пистолета с глушителем его собственный шофер» (Галин А. Указ. соч. – С. 276).

<sup>18</sup> Ср.: «Современная жизнь – это путешествие на автомобиле...» (Моррисон Дж. Указ. соч. – С. 187).

<sup>19</sup> Ср. со встречей с убийцей Бога в 4-й книге «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше.

<sup>20</sup> Ср., например, у Павсания: Гадес, похитивший Персефону, спустился в подземное царство через Лернейское озеро, а Дионис спустился за Семеллой в Аид через болото Алкионию (Павсаний. Описание Эллады // Пер. с древнегреч. С.П. Конратьева. – СПб., 1996. – Т. 1. – С. 185–186).

<sup>21</sup> Иванов В.И. Указ. соч. – С. 106–124.

<sup>22</sup> Настойчиво возникающая ассоциация, связанная с этим отрывком, – последняя сцена балета И. Стравинского «Весна священная» – «Великая священная пляска».

<sup>23</sup> Кастанеда К. Учение дон Хуана: Путь знания индейцев яки [Электронный ресурс] // Кредо: Библиотека онлайн. – Режим доступа: <http://www.kredo-library.com/040/00393>.

<sup>24</sup> Моррисон Дж. Указ. соч. – С. 205.

<sup>25</sup> Миф, есть более или менее полное совпадение «эмпирической жизни личности» с её идеальным состоянием (которое можно обозначить как «всемогущество») (Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М., 2008. – С. 229–231).

© И.В. Кумичев