

через все песни проходит тема будущего, размышления и предположения о будущих событиях: «может, будет хоть день» («Письмо»), «и я вернусь домой со шитом, а может быть на шите, в серебре, а может быть в нищете» («Красно-жёлтые дни»), «план такой нам с тобой» («Нам с тобой») и т.д. Видимо, на последнем творческом этапе поэт разрабатывал проблематику «будущего», в то время как название «Чёрный альбом» противоречит замыслу автора в данном случае, так как обозначает трагическое посмертное издание, определяющее отсутствие будущих новых творений у умершего. В итоге фольклорная символическая семантика «чёрного цвета» расширяется, вбирает в себя новый – жизнеутверждающий – смысл после звучания альбома.

¹ *Троицкий А.* Воспоминания о группе «Кино». Электронный ресурс – ежим доступа: <http://www.kino.volga.ru/black.htm>

² *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. – СПб, 1994. – С. 39.

³ См. об этом: *Шакулина П.С.* Русский и рок и русский фольклор // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 38-42; *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 1998 и др.

⁴ *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010. – С. 16.

⁵ Здесь и далее тексты песен цитируются с указанием номеров страниц по кн.: *Цой В.* Стихи, документы, воспоминания. – СПб, 1991.

⁶ *Телия В.Н.* Что такое фразеология. – М.: Наука, 1996.

⁷ Здесь и далее все фразеологизмы, цитируются с указанием номера тома и страницы по книге: *Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под. ред. А.Н. Тихонова.* В 2 т. – М. 2004.

⁸ *Никитина А.В.* Образ кукушки в славянском фольклоре. – СПб, 2003.

⁹ *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997. – С. 510-515.

© С.А. Петрова

А.Н. ЯРКО

Севастополь

ОСОБЕННОСТИ МИКРОЦИКЛОВ В РУССКОМ РОКЕ:

«Я В КОЕМ ВЕКЕ...» И «СКАЗКА ПРО ЭЛИКСИР» ВЕНИ Д'РКИНА

Рок – искусство синтетическое, состоящее не только из музыкального и словесного, но и театрального компонента. Это не только перформативный субтекст рок-композиции, включающий в себя всё, что связано с исполнением от интонации до оформления сцены, но и драматургические тенденции рок-произведений, актуализирующиеся за счёт их непосредственного, «живого» исполнения. Именно в таком аспекте: не как элемент перформативного субтекста, рассматриваемый как периферия рок-произведения, не как драматургические тенденции собственно в тексте, а как их соединение, как театрализация всех трёх субтекстов, формирующая совершенно особый рок-театр, – элемент театральности в роке заслуживает отдельного рассмотрения. Важную роль в роке как искусстве, близком к

искусству театральному, играют сказки: «Сказка о Прыгуне и Скользящем» группы «Пилот», «Краденое солнце» группы «КС», «Свинопас» «Зимовья зверей» и др. В частности большую роль сказки играют в творчестве Вени Д'ркина: это и собственно рассказанные Веней сказки, и сказочные песни, и большая, сложная сказка «Тае зори», и метатекстуальные высказывания («Я не музыкант, я сказочник» в интервью в Воронеже), и сказочные эпиграфы-присказки к песням. Одну из таких сказок – «Сказку об эликсире»¹ – мы и хотели бы рассмотреть. Нам удалось найти три видеозаписи сказки: на концерте 1997 г. в Воронеже и на двух концертах в Троицке: 1996 г. и 1997 г. Рассмотрим исполнения отдельно, а потом – как систему вариантов. Начнём с концерта в Воронеже как с наиболее распространённого.

Перед сказкой была исполнена песня «Я в каком веке помню Вас...» («Любовь на перше»). Между песней и сказкой звучали слова: «Ну так вот, мои выдавшие шузы под пылью тысяч городов хлебнули долюшки-росы». После этого Веня положил ногу на ногу, как бы «продемонстрировав» свои «выдавшие шузы». Переход Вени к произнесению текста без гитары, долгая пауза, нарочито задумчивое выражение лица, а также то, что Веня часто исполнял сказки на концертах, подготовило аудиторию к тому, что дальше будет именно сказка – в зале раздались аплодисменты и выкрики «Сказку!». Таким образом, слова «мои выдавшие шузы под пылью тысяч городов хлебнули долюшки-росы», с одной стороны, являются частью подготовки аудитории к следующему произведению, а именно, прозаической сказке, прежде всего, за счёт произнесения их без музыкального субтекста, а также за счёт размеренной повествовательной интонации, с другой же, соединяют песню и сказку, которые формируют своеобразную диалогию. Отметим также, что песня может служить своего рода эпиграфом к сказке, особенно если учесть, что эпиграфы в творчестве Д'ркина относительно других исполнителей достаточно частотны. Однако в этом случае песня будет играть вспомогательную роль по отношению к сказке. Такое прочтение вряд ли правомерно, потому что песня довольно часто исполнялась отдельно, поэтому, как представляется, более закономерно говорить именно о том, что в данном случае песня и сказка будут формировать диалогию и функционировать по принципу микроцикла, то есть отношения между ними будут строиться как диалог и / или как продолжение одного текста другим, порождающее «взаимоотражение и цитирование»².

Лирический сюжет песни «Я в каком веке...» таков: герой вспоминает о своей возлюбленной, о себе самом, и оба оказываются в самых различных ипостасях:

Я помню дамой на балу,
Как нынче – бархат на атлас –
В который раз влюбленный в Вас,
Сорил цветами по полу.

<...>
Бродячий цирк мсье Марсо,
А у Вас огромный алый бант,
А я – бродяга-музыкант,
А Вы крутили колесо.
<...>
Пастушка Вы, я – свинопас
<...>
Я ковылем по полю рос.
А у Вас потемкинская кровь.

В финале же песни выясняется, что после долгих перипетий герой нашёл возлюбленную, вследствие чего все разглагольствования оказываются ненужными:

Я Вас нашёл... не нужно слов.

Таким образом, центром песни становится рассказ о различных статусных отношениях возлюбленных: от полностью совпадающих статусов до предельно дистанцированных; заканчивается песня обретением возлюбленной и постулатом ненужности слов, соединение возлюбленных оказывается важнее их различий, перечислявшихся до этого в песне.

«Я в коем веке...» – одна из самых лиричных песен в творчестве Вени Д'ркина. Вместе с тем её можно отнести к песням, соединяющим «возвышенное» прошлое и «сниженное» настоящее: «Светлейший князь», «Коперник», «Моп атоуг...», «Матушка Игуменья» и т.д. Подобное соединение может порождать и комический эффект («Светлейший князь», «Моп атоуг...»), и трагический («Коперник», «Матушка Игуменья»). В песне «Я в коем веке...» единственное слово, говорящее о том, что действие происходит не во времена балов и бродячих цирков, – слово «шузы», появляющееся только в финале песни. Итак, на протяжении всей песни герой говорит о себе и своей возлюбленной, пребывающих в разных ипостасях, на разном расстоянии друг от друга, но всегда – в романтическом прошлом. В финале оказывается, что действие происходит приблизительно в 1970–80е гг., а то, какими были герои, оказывается неважным, как и слова вообще. Финал нивелирует и разницу между героями, и различие между эпохами. Таким образом, слово «шузы» делает отношение героя к героине не зависящим от эпохи. Безусловно, некоторый комический эффект, вызываемый соединением слова «шузы», относящегося к сниженной лексике 1970–80 гг., с реалиями XIX века и возвышенными лексикой и интонацией, остаётся, однако главное, что порождает такое соединение, – это универсальность возвышенных чувств в любую эпоху и в любой среде.

В рассматриваемом исполнении важность слова «шузы» актуализируется не только несоответствием его всей остальной лексике песни, не только относительно сильной позицией его в тексте, но и повторением его

в «связке», соединяющей песню и сказку, а также несколько раз в собственно сказке: «Он чего-то там с шузов соскрёб» и др. Интересна и перформативная часть акцентирования внимания на «шузах»: в момент произнесения «связки» исполнитель кладёт ногу на ногу так, что его «шузы» оказываются в центре внимания зрителей, то есть перформативный ряд поддерживает вербальный. Также в сказке используется словосочетание из песни, также повторённое в «связке» «под пылью тысяч городов»: «Он прошёл тысячу городов и тысячу дорог», «пройду я ещё тысячу городов и тысячу дорог». А главное – слово «шузы» и словосочетание «тысяча городов» употребляется в сильном месте сказки – в заклинании, произнесённом Господом: «Кто пройдёт тысячу городов и тысячу дорог, та пыль на шузах, она и станет эликсиром молодости». Также и в сказке, и в песне, и в «связке» используется слово «роса»: именно росу посылает Господь на Землю в первый раз людям, взмолившимся о своей несчастной жизни, в качестве эликсира молодости. Таким образом, здесь мы имеем дело с предельной формой изотопии – лексическим повтором: слова «шузы», «роса» и «тысяча городов» используются в сильных местах песни и сказки (финал песни, заклинание в сказке), а также самом важном для соединения двух произведений в единое целое месте диалогии – «связке», повторяющей именно рассматриваемые строчки песни, потом повторённые в сильном месте сказки.

Вместе с тем рассмотренным лексическим повтором изотопия в диалогии не ограничивается. Главным общим мотивом для обоих произведений оказывается мотив бродяжничества («Бродячий цирк», «Я бродяга-музыкант», «Я ковылём по полю рос» в песне, «бомжики», «бродяги» как Божьи люди, которых не надо обижать, – в сказке), в частности – мотив бродяжничества как испытания, за которое человек получает награду: роса, которой хлебнули шузы в песне, становится эликсиром молодости, которым будет наделён каждый, кто пройдёт тысячу городов и тысячу дорог, в сказке. Между тем в песне роса именуется «долюшкой»: в сказочном заклинании человек, мечтающий получить эликсир молодости, должен был только пройти тысячу городов и тысячу дорог, в рамках диалогии их прохождение ассоциируется с испытаниями и страданиями, что переключается и с тем, что «бомжики – это Божьи люди», то есть люди, много страдавшие, но и много видевшие: странники или юродивые. Таким образом, роса на шузах становится метонимией страдания, а наградой за пройденные дороги / испытанные страдания является в сказке – молодость, в песне – любовь. Впрочем, герой сказки тоже пытается с помощью эликсира получить любовь, однако терпит фиаско. Так или иначе, общим для диалогии становится мотив бродяжничества, формирующийся повторением слов с этим значением («бродячий», «бродяга», «ходить», «проходить» и т.д.). Отличительная же особенность этого мотива заключается в том, что

бродяжничество здесь – это тяжкое испытание, за которое полагается награда.

Относительно единими оказываются произведения и на лексическом уровне. Уже рассмотренное сочетание высокой и сниженной лексики в песне является, пожалуй, одной из наиболее характерных особенностей сказок Вени Д'ркина. Однако если в песне к сниженной лексике можно отнести только слово «шузы», тогда как остальная лексика и синтаксис могут быть определены как «высокие», то лексику сказки, по большей мере, можно определить как сниженную, а синтаксис – как средний с элементами высокого, и это сочетание вновь порождает и комический эффект, и универсальность ситуации, что вообще характерно для сказок как для жанра³. Ту же универсальность ситуации будет порождать и соединение в рамках дилогии «возвышенной» песни и «сниженной» сказки, объединённых общей темой, общей проблематикой, однако заканчивающихся не оптимистичным финалом начала любви («Я Вас нашёл, не нужно слов»), а пессимистическим разочарованием в людях («Сказка о том, как люди разочаровываются в людях»). Отметим, что фраза может быть рассмотрена и как название сказки, и как определение её тематики, однако, так или иначе, и то и другое чаще употребляется перед рассказыванием сказки, а не в её конце. Такая смена традиционной позиции актуализирует и без того сильную позицию текста (абсолютный финал дилогии) и делает мысль о разочаровании в людях основной мыслью сказки.

Вместе с тем сказка может быть воспринята как продолжение песни: в финале песни герой, прошедший тысячу городов, находит возлюбленную, в сказке же мы узнаём, что ей от него нужна только молодость. При таком прочтении финал сказки «сказка о том, как люди разочаровываются в людях» будет относиться ко всей дилогии. Сама же дилогия будет представлять собой соединение двух точек зрения: возвышенного влюблённого лирического «я» песни, готового на всё ради своей возлюбленной, и циничного повествователя⁴ в сказке, знающего, чем история закончится, и знающего цену людям.

Между тем данная дилогия может быть рассмотрена и с другой точки зрения: как два разных взгляда на одну ситуацию или даже два разных развития одной и той же ситуации. Герой песни проходит тысячу городов, чтобы найти возлюбленную. Ситуация может быть рассмотрена и не как поиск определённой девушки, а как поиск Идеальной Возлюбленной, Прекрасной Дамы, и тогда перечисление различных ипостасей героев – мечты о том, какой может оказаться Возлюбленная. Так или иначе, финал песни оказывается счастливым. Герой сказки проходит тысячу городов и тысячу дорог с определённой целью: достать эликсир молодости, сделать возлюбленную счастливой и за это жениться на ней. Возлюбленная же оказывается не достойна подвига, и герой разочаровывается в людях. Если рассматривать дилогию как продолжение песни сказкой, то в этом случае точка

зрения повествователя в сказке («Сказка о том, как люди разочаровываются в людях») «побеждает» восторженное восприятие мира лирическим «я» песни. В этом случае в диалогии будут реализованы и различные подходы к описываемой ситуации различных родов литературы: объектом изображения в песне является переживание героя в момент обретения возлюбленной; в сказке у этого момента появляется и предыстория, и продолжение, история рассказана с эпического расстояния и даже с эпическим временем и пространством («прошло сорок лет», «тысяча городов и тысяча дорог»). Если же рассматривать ситуации песни и сказки как две различные ситуации, то событийный ряд окажется напрямую связан с особенностями субъекта речи, формируемыми как различными лексикой и синтаксисом, так и различными интонациями, с которыми исполняются произведения. Песня, лирическое «я» которой романтично и возвышенно, заканчивается любовным хэппи-эндом; сказка, повествователь которой, в отличие от её героя, циничен, заканчивается разочарованием в людях. Диалогия при таком прочтении будет формировать систему из двух противоположных взглядов на мир.

Вместе с тем соединение в рамках одной диалогии лирического и эпического произведений со всеми их составляющими (лирическое «я» песни и повествователь и герои сказки; лирические и эпические сюжет и композиция и др.) формируют произведение драматического рода литературы не только за счёт непосредственного исполнения, интенционально заложенного в драматургии, но и за счёт имплицитности авторской точки зрения: автор-исполнитель отдаляется и от лирического «я» песни, и от повествователя сказки, его точка зрения становится одной из многих, представленных в диалогии, ещё одной маской. Автор «выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных»⁵. Таким образом, в рассматриваемой диалогии мы видим воплощение гегелевского тезиса о драме как соединении эпоса и лирики⁶: объединённые песня и сказка функционируют по законам драмы (интенция на исполнение, имплицитная авторская позиция, драматический герой, способный на действие, драматический конфликт и т.д.).

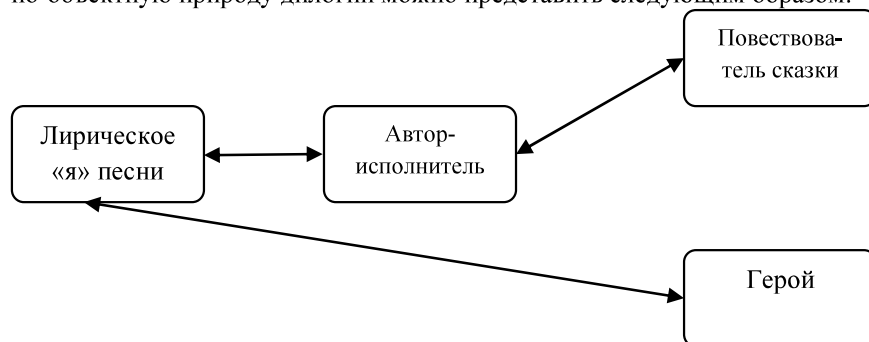
Ситуация с субъектом речи осложняется двумя факторами: тем, что в диалогии соединены произведения эпического и лирического родов литературы, и тем, что субъекты речи обоих произведений говорят голосом Вени Д'ркина. «В песенной ролевой лирике происходит неожиданное сближение *Я-автора*, *Я-исполнителя* и *Я-героя*, характеризующееся нераздельностью-неслиянностью всех *Я*»⁷. В нашей же ситуации нераздельно-неслиянны окажутся автор-исполнитель, лирическое «я» песни, рассказчик и герой сказки, объединённые исполнением Вени Д'ркина.

Лирический субъект песни «Я в коем веке...», по классификации Бройтмана⁸, — лирическое «я». Между тем, что вообще характерно для авторской песни и рок-поэзии в силу особенностей бытования (как прави-

ло, исполнения песен непосредственно автором), лирическое «я» будет сближаться с автором-исполнителем – Веней Д’ркиным. Сближать с автором героя песни будет и номинация последнего «бродягой-музыкантом». После окончания песни исполнитель переходит к прозаической речи, сокращая дистанцию между собой и слушателями интимным «ну так вот», более непосредственной позой. Слова «ну так вот» сигнализируют одновременно и о том, что дальше будет «обычный» разговор, и о том, что он будет являться продолжением исполненной песни, что также сближает автора и лирическое «я» песни. Сближает их и произнесение слов «*мои* выдавшие шузы» уже не лирическим «я» песни, а непосредственно Веней Д’ркиным, автором-исполнителем.

Повествователь сказки тоже оказывается предельно близок автору и за счёт метатекстуальных высказываний («Я не музыкант, я сказочник»), и за счёт того, что стиль и интонации Вени Д’ркина в автومتатекстах и интервью полностью совпадают со стилем и интонациями сказочника и в этой, и в других Вениных сказках. Таким образом, мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: субъект лирического произведения оказывается дальше от автора, чем субъект речи эпического произведения (естественно, под автором понимается Венья Д’ркин, воплощённый в корпусе исполненных им текстов и ряде метатекстуальных высказываний, а не Александр Литвинов как биографическая личность). Впрочем, такой парадокс может быть воспринят и по-другому: как маска, которую Венья Д’ркин не снимает и вне исполнения сказок (отсюда и кокетство: «Я не музыкант, я сказочник» в метатекстах, «А эти... дурные песни...», «Это стёб... якобы...» в автومتатекстах), и «подлинное» лирическое «я», которое «прорывается» только в лирических произведениях.

Вместе с тем лирическое «я» песни по ряду признаков оказывается ближе не к повествователю сказки, а к её герою: по общности ситуации, оптимистическому отношению к миру. Таким образом, сложную субъектно-объектную природу диалогии можно представить следующим образом:



Такая сложность субъектно-объектной природы формирует множественность точек зрения, носитель которых не может быть определён одно-

значно. Если задача цикла – «выразить сложное (а возможно, и противоречивое) отношение только к одной из граней бытия»⁹, а «цикл, состоящий из двух текстов, представляет собой минимальную модель циклизации. При этом контекст, создаваемый двумя текстами, оказывается более напряженным, связи более тесными»¹⁰, то рассмотренная диалогия выражает отношение к проблеме людских взаимоотношений и частной стороне этих взаимоотношений: способности пожертвовать всем ради любви и целесообразности такой жертвы. Вместе с тем сложность субъектно-объектной природы наталкивает на мысль, что объектом изображения оказывается не какая-то жизненная ситуация, а сама множественность точек зрения. Невозможность же в некоторых случаях отличить лирическое «я» от героя сказки, а автора от повествователя говорят о том, что изображённые в диалогии точки зрения могут соседствовать в рамках мышления одного субъекта. И если цикл выражает отношение к одной из граней бытия, то отношение единого лирического героя диалогии к любви, доверию и жертвенности оказывается противоречивым и неоднозначным. Наиболее же интересно в рассмотренной диалогии соединение лирического и эпического, предельно усложняющее субъектно-объектную природу произведения. Впрочем, это соединение лирики и эпики как раз характерно для сказок в рок-культуре, например, повествование может прерываться ариями героев, что опять же позволяет выразить несколько точек зрения («Свинопас» «Зимовья Зверей», «Гае Зори» Вени Д'ркина и др.).

Теперь обратимся к исполнению сказки на концерте в Троицке в 1997 г.

Сначала была исполнена песня «Я в коем веке...». Потом Д'ркин произнёс следующие слова: «Я сейчас спою ещё одну песню, а потом расскажу сказку, собственно, по поводу “мои шузы под пылью тысяч городов”. Я её рассказывал, кто были, тот знает, кто не был, услышит. Сейчас, я одну песню спою, памяти друга моего погибшего, музыканта». Потом была исполнена песня «Раскалённый июль», после чего исполнитель произнёс следующие слова: «Ну ладно, я тогда блюз ещё спою». Потом была исполнена песня «Сначала было клёво, это потом было слово...» («Блюзовый дождь»), после чего уже непосредственно без перехода была рассказана сказка. Таким образом, контекст, на первый взгляд, ослабленный отсутствием непосредственной «близости» песни «Я в коем веке...» и «Сказки про эликсир», актуализируется автометапаратекстом, напрямую соединяющим эти два произведения. Вместе с тем очевидно, что исполненные между частями диалогии песни не могут не влиять на её смысл. Автобиографический автометапаратекст («Памяти друга моего») сближает и лирическое «я» песни, и повествователя сказки с автором-исполнителем. Трагическая интонация первой и лирическая интонация второй песен актуализируют соответствующие стороны диалогии, равно как и «неожиданное» решение спеть блюз: «Ну тогда я блюз ещё спою»: исполнитель якобы

спонтанно решает, что в ряду этих произведений будет уместен блюз. В обеих песнях также присутствует использование элементов сниженной лексики («До блевоты родных и друзей» («Раскалённый июль»), «Сначала было клёво, это потом было слово» («Блюзовый дождь»)) на фоне нормативной лексики и высоких синтаксиса и интонации исполнителя, однако если в песне «Блюзовый дождь» этот приём создаёт комический эффект, то в песне «Раскалённый июль» – трагический. Таким образом, можно сказать, что стилистически песни близки и к песне «Я в каком веке...», и к «Сказке про эликсир», в которой использование сниженной лексики, по сравнению с исполнением в Воронеже, заметно уменьшено (например, слово «бомжик» заменено словом «бродяга» и т.д.), элементы сниженной лексики остаются практически только в речи возлюбленной героя; то есть повествователь оказывается ближе и к автору-исполнителю, и к лирическим субъектам всех трёх исполненных песен, и, за счёт меньших различий в речи, к герою сказки.

Наиболее же значимым оказывается здесь финал сказки: «Так люди разочаровываются в людях. Не обманывайте друг друга». В этом исполнении у сказки появляется мораль. Повествователь не цинично рассказывает о мальчишке, напрасно поверившем девочке, а грустно говорит о ещё одной трагической истории, веря, что после его сказки люди перестанут обманывать друг друга.

Несмотря на несколько ослабленный контекст, в данном случае также можно говорить о диалогии, состоящей из песни и сказки, в силу, во-первых, указания на это в автометапартексте, а во-вторых, троекратного (как минимум) исполнения произведений в тесном контексте. Вместе с тем песни, исполненные между частями диалогии, актуализируют её лирическое и драматургическое начала, а также приближают её героя к автору-исполнителю. Речь повествователя в этом исполнении менее стилизована, а он сам оказывается ближе к автору-исполнителю. Финал же сказки, а значит, и всей диалогии, хоть и оставляет главной темой разочарование в людях, однако придаёт диалогии оптимистическое настроение надежды на то, что люди больше не будут обманывать друг друга. И в целом герой диалогии оказывается более однороден: точки зрения лирического «я» песни, повествователя и героя сказки оказываются практически идентичными.

На концерте в Троицке в 1996 г. сначала была исполнена сказка, потом произнесена фраза «А сказка рассказана, собственно, для того, что в последнем куплете вот этой песни, там будет такая строчка, ну вы её узнаете». После этого была исполнена песня «Я в каком веке...». Исполнив строчку «Мои выдавшие шузы», Веня прервал исполнение, сказал: «Минуточку, камеру» – показал свои «шузы», акцентировав внимание на трещине в них, то есть на том, что они «выдавшие». Здесь, как и на концерте в Воронеже, перформативный субтекст коррелирует с вербальным, но в данном случае обувь исполнителя оказывается ещё ближе к обуви героя

сказки и лирического «я» песни за счёт ветхости, что и актуализирует циклические связи дилогии, и теснее сближает её «героев» с автором-исполнителем, а также придаёт «правдоподобность» рассказанной истории. Наиболее же интересен в этом исполнении изменённый порядок компонентов дилогии при минимальной вербальной вариативности по сравнению с двумя рассмотренными исполнениями. Слова же, произнесенные между сказкой и песней, делают сказку вспомогательным элементом по отношению к песне: она рассказана только ради слов «Мои выдавшие шузы по пылию тысяч городов». В таком варианте перед нами песня со сказкой, выполняющей роль преамбулы по отношению к песне, объясняющей смысл указанной исполнителем строчки. Если же рассмотреть дилогию как события, хронологически развивающиеся в последовательности «сказка-песня», то получится, что герой сказки, разочаровавшийся в возлюбленной и отправляющийся вновь «пройти тысячу городов и тысячу дорог» с мыслью больше ни с кем эликсиром не делиться, в финале песни тем не менее находит свою возлюбленную. Демонстрация «выдавших шузов» актуализирует связи между лирическим «я» песни, героем сказки и автором-исполнителем, однако центральным из них оказывается лирическое «я» песни, предельно приближенное к автору-исполнителю и герою сказки, повествователь же оказывается всего лишь маской, способом рассказать предысторию лирического «я» песни.

Если же рассматривать дилогию как систему трёх исполнений, то субъектно-объектная природа усложнится предельно: это будет система точек зрения, воплощённая в произведениях различных родов литературы, соединённых в дилогию; точек зрения, которые модифицируются от исполнения к исполнению. Множественность исполнений позволяет менять порядок частей внутри дилогии, которая оказывается не просто произведением, представляющим столь разные точки зрения, но произведением, в котором эти точки зрения могут значительно модифицироваться. Соединённость же этих точек зрения с фигурой автора-исполнителя, единого для всех героев и всех исполнений, порождает неоднозначность и нестабильность всех этих точек зрения.

Система трёх исполнений актуализирует универсальность сказки, тем самым приближая её к сказке фольклорной, а не литературной. Если, как правило, «сказка литературная, коррелируя с волшебной фольклорной сказкой, отличается от неё психологизмом, превращением персонажей из “знаков” в полнокровные “образы”»¹¹, то в рассматриваемой дилогии герои становятся именно «знаками» за счёт разных имён, используемых в трёх исполнениях сказки: Коля и Лена на концерте в Воронеже, Петя и Оля на концерте в Троицке 1996 г, Люся и Петя – на концерте 1997 г. Вариативность имён лишает героев индивидуальности, делает их не единичными, а типичными: некий мальчик, некая девочка. И именно множественность исполнений позволяет автору использовать имена героев, при

этом сделав их близкими, типичными. Подобная универсальность формируется и в песне: если на концерте в Воронеже и Троицке 1997 г. Вени поёт: «И пью лукавое вино из Ваших смелых синих глаз», то на концерте в Троицке 1996 г. – «из Ваших смелых карих глаз». То есть если рассматривать дилогию как систему трёх исполнений, то наиболее вероятным будет прочтение, при котором лирическое «ты» песни – не конкретная девушка, а Идеальная Возлюбленная, Прекрасная Дама, цвет глаз которой оказывается неважен. Подобная универсальность, «типичность» всех героев дилогии, формируемая особенностями каждого из исполнений, делает её рассказом не о единичной ситуации, а о типичной, множественность же точек зрения, варьируемых как в рамках каждого конкретного исполнения, так и от исполнения к исполнению, делают эту множественность не способом, а объектом изображения.

Лирический герой рассматриваемой дилогии играет важную роль в формировании лирического героя Вени Д'ркина, постоянно меняющего маски сказочника, шута и лирика (что актуализируется и метатекстом («Я сказочник»), и перформативным субтекстом (грим под Пьеро / Вертинского)). Характерен с этой точки зрения, например, автотекст-паратекст после исполнения песни «Непохожая на сны». Песня может быть воспринята и как прямое признание в любви, и как ирония, чему способствует и ироничная интонация исполнения, и мажорная музыка, и несерьёзность намерений лирического субъекта («И я сегодня холостой»), и его самоирония («И я сегодня Noochi Man»), и ирония по отношению к возлюбленной («Ты по улице ты-дыц, Ты по улице идёшь, отражаясь в грязи луж», «Ты сегодня Чио Сан»), и банальность некоторых метафор («И где ступают твои лодочки, там распускаются цветы», «Давай возьмёмся за руки и полетим по радуге / В страну волшебную, где будем только я и ты»). Вместе с тем нетривиальные сравнения («Необычная, как чушь, / Очевидная, как ложь») говорят в пользу прямого прочтения песни. Такую неоднозначность актуализируют и слова, произнесённые после исполнения: «Это был стёб... Якобы...». Автор акцентирует внимание на том, что слушатель сам должен определиться с восприятием этой песни, которая позволяет столь противоречивые прочтения. Вместе с тем возлюбленная оказывается достойной и иронии, и восхищения одновременно, и грань между этими отношениями практически стирается. Подобных песен в творчестве Вени Д'ркина много, и, как представляется, они заслуживают отдельного исследования. Нам же сейчас было важно отметить один из тех случаев, когда лирический субъект обнажает противоречивое отношение к чему бы то ни было даже в рамках одного произведения. Подобное противоречие формирует и рассмотренная нами дилогия, чему способствует и соединение в ней произведений двух разных родов литературы, и то, как меняется её лирический герой от исполнения к исполнению. Эта неоднозначность взгляда, его частая смена, временами вплоть до противополож-

ных, как представляется, является одной из основных особенностей лирического героя Вени Д'ркина.

¹ Ни в одном из найденных нами исполнений название сказки не эксплицировано, однако известна сказка именно под этим названием.

² Глембоцкая Я.О. Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Новосибирск, 1999. - С. 16.

³ «Универсальность сказки <...> столь же поразительна, как и её бессмертие». См.: Пронн В.Я. Русская сказка. - Л., 1984. - С. 26.

⁴ Определение типа субъекта в данной ситуации в силу особенностей исполнения и бытования рассматриваемой сказки является отдельной проблемой, для данного исследования несущественной, поэтому определим субъекта речи как повествователя ввиду его неэксплицированности и немаркированности речи.

⁵ Аристотель. Сочинения: В 4 т. - М., 1984. - Т. 4. - С. 648.

⁶ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. - М., 1971. - Т. 3. - С. 419–420.

⁷ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. - М., 2010. - С. 202.

⁸ См.: Бройтман С.Н. Субъектная структура лирического произведения // Теория литературы: В 2 т. - М., 2004. - Т. 1. - С. 341–347.

⁹ Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла: учеб. пособие. - Калинин, 1984. - С. 12

¹⁰ Глембоцкая Я.О. Указ. соч. С. 11

¹¹ Польшикова Л.Д. Сказка литературная // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. - М., 2008. - С. 235.

© А.Н. Ярко

Е.Е. ЧЕБЫКИНА

Екатеринбург

ПРОРОЧЕСКАЯ МИССИЯ ПОЭТА АЛЕКСАНДРА НЕПОМНЯЩЕГО

...И серьёзной проблемой «последних времен» является, как донести не превратившееся в кривых зеркалах «общественных мнений» и «имиджей» в перевертыши ЖИВОЕ СЛОВО до человека.

А. Непомнящий «“Время колокольчиков” в свете церковного суда»

Эволюция взглядов Александра Непомнящего, отразившихся в текстах, – от радикально-революционных до апеллирующих к традиции, а именно к христианству, и «кричащих» о грядущем апокалипсисе – произошла достаточно быстро, в рамках и так недолгой творческой жизни поэта, ушедшего в возрасте 39 лет.

В первых альбомах преобладают лирические зарисовки («Поезд в город весны», «Вокзальная», «Одиночество») или, подчас социально заострённое, отображение современности, в которой живет автор:

Acid high life – жизнь от укола и до укола.

На Берлин идут атакой русские панки: