
¹² Там же. С. 54.

¹³ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М., 1979. - С. 241.

¹⁴ Караулов Ю.Н. Указ. соч. С. 6.

¹⁵ См.: Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2000. - Вып. 3. - С. 99 – 122.

¹⁶ Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2001. - Вып. 5 - С. 36 – 44.

© Д.И. Иванов

В.А. ГАВРИКОВ

Брянск

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ VS ПОЭТИКО-СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: В ПОИСКАХ МЕТОДА

Страшно – аж жуть!

В. Высоцкий.

Страшно?

Страшно?

Да ты гляди смелей!

Гляди да веселей!

А. Башлачёв.

У литературоведа, не имеющего собственного инструментария для анализа образований смешанного семиозиса, может появиться искушение заимствовать методику из нефилологических наук: «Рок как художественный феномен принадлежит как минимум двум видам искусства – музыке и литературе. Верно, что для его описания необходим некий комплексный метод; но верно и то, что этот метод вряд ли появится раньше, чем частное описание составляющих его подсистем средствами филологии и музыковедения»¹. Однако, как выясняется, на данном этапе мы не можем обратиться и к опыту музыковедения, ибо оно, как и филология, пока «находится в затруднении» по поводу инструментария для анализа интересных нам синтетических образований (здесь – рок-искусства): «Любой анализ рок-музыки будет требовать как минимум обязательного “слухового освоения музыки” (В. Сыров) и как максимум *полного отказа от традиционного музыковедческого подхода к материалу* (выделено нами – В.Г.)»²; «Попытки партитурных записей рок-композиции оказываются чаще всего малорезультативными», при этом «традиционный музыковедческий анализ ориентирован, как правило, на нотный текст»³. А один из немногих музыковедов, исследующих русский рок, Г.В. Шостак, говоря о степени изученности направления по данным на 2010 год, констатирует: «Музыкальному компоненту русского рока на исследования вообще не повезло: музыковеды считают его явлением, не достойным научного анализа...»⁴. И

эта мысль кажется справедливой, даже несмотря на некоторые «счастливые исключения»⁵.

Тем не менее вернемся к «широкому музыковедению». Заметим, что неоднократно предпринимались попытки подвести музыковедческий инструментарий под некий общий с другими науками методический знаменатель. В этой связи не удивительно, что взоры музыковедов были обращены к такой универсальной науке, как семиотика. Причем, что для нас важнее всего, за основу брались методы лингвистической семиотики как наиболее изученной знаковой области (да и семиотика слова, очевидно, «более репрезентативна», чем семиотика музыки). В данном ключе могут быть интересны работы К. Леви-Стросса, Н. Рюве, Ж.-Ж. Наттьеза и др. Однако, как выяснилось, лингвосемиотические методы далеко не всегда продуктивны для анализа музыки: «Необходимо максимально чёткое системное соотнесение вербальной и музыкальной коммуникаций, ибо, как показывает практика, простое заимствование терминов либо даже всего терминологического аппарата семиотики не дает ничего, кроме чисто внешнего видоизменения способа описания музыкальных произведений; более того – такое заимствование в определённом смысле наносит несомненный ущерб»⁶.

Но дело не только в сложности (или даже невозможности) механического сращения инструментариев музыковедения и лингвистической семиотики, но и в различных способах формо- и смыслопорождения в двух интересных нам типах текстов: «Музыкальная семантика едва ли поддаётся каталогизации словарного типа, ибо она всегда контекстуальна»⁷. Думается, что перекодировать одну семиотическую систему знаками другой (тем более такой универсальной, как язык) возможно именно вследствие данной контекстуальности – когда контекстом для музыки является словесный (в нашем случае – поэтический) текст. Но поэтико-синтетическое образование имманентно будет тяготеть к литературоведческому, а не к лингвосемиотическому анализу. А вот рассматривать «музыку в себе» (только за счёт музыкального контекста), пусть и методами лингвосемиотики, действительно, представляется задачей трудновыполнимой (да и нужно ли это литературоведу?). Помимо этого, мы не можем положить в основу литературоведческого исследования инструментарий музыкальной семиотики, так как, во-первых, у неё объект не совпадает с нашим, во-вторых, другие цели и задачи, и, в-третьих, лингвистика (точнее, лингвосемиотика) и литературоведение всё-таки разные науки.

Есть и ещё один путь – воспользоваться инструментарием какой-либо уже созданной науки, работающей с синтетическим текстом, одной из подсистем которого является литературный текст. Этим критериям соответствует, например, либреттология. По мнению авторитетного либреттолога Г.И. Ганзбурга, либретто – «любой литературный (словесный) текст, который, вступая во взаимодействие с музыкой, образует синтетическое

произведение»⁸. Однако в нашем контексте далеко не всякий литературный (и тем более – не всякий словесный) текст будет интересен литературоведу, исследующему песенную поэзию. То есть у двух наук – либреттологии и теории синтетической литературы – разные объекты.

Либреттология, хотя занимается не только музыковедческими вопросами (мелодией, гармонией, полифонией...), но и рядом филологических аспектов (фонетикой, синтаксисом, строфикой...), всё-таки традиционно считается специальной отраслью музыковедения. А значит, наследует отсюда и инструментарий. Кроме того, данная отрасль знания ориентирована на работу со смыслом, возникающим в «пространстве» между поэтическим текстом и музыкой, то есть здесь нет исследовательской установки на примат поэтического текста (смысла). Наконец, объектом исследований либреттологии не является именно песенная поэзия, так как в центре данной науки (см. её название) – оперное либретто, несмотря на расширительную трактовку, приведённую выше. Словом, у литературоведа, на наш взгляд, нет оснований всецело опираться на методику и методологию различных отраслей знания, входящих в музыковедение и изучающих синтетический текст (либреттология, опероведение и т.д.) или пытающихся перенести лингвистические методы на свой предмет, оставаясь в рамках музыковедческого инструментария.

Можно также обратиться к методам и другим наукам, изучающих синтетическое искусство (театроведения, киноведения и т.д.). Но и здесь методическое заимствование необходимо производить дозированно: «Существует целостность драматического произведения как литературного текста, выраженного исключительно вербально, и целостность театральной постановки с иными художественными составляющими (помимо собственно текста пьесы, это еще и пластика, свет, голос и т.п.), изучаемая другой областью науки – театроведением. Однако проецировать подобные суждения на рок-культуру (и, добавим, на песенную поэзию в целом – В.Г.) вряд ли правомерно»⁹.

Кроме того, *пока не создано специальных отраслей, занимающихся нашим объектом, в названных нефилологических науках*. Таким образом, оценив применимость нефилологических методов к анализу песенной поэзии (в литературоведческом разрезе), мы вынуждены констатировать, что необходимый нам инструментарий может быть создан только внутри литературоведения и в первую очередь за счёт его же собственных ресурсов. Конечно, без разумного контакта с нелитературоведческим вряд ли удастся обойтись, однако в первую очередь заимствоваться будет методика и методология наук, традиционно включаемых в филологический блок. Важно, что всё для нас чужеродное должно лишь дополнять или уточнять собственно литературоведческое, а не вытеснять его.

Практика показывает, что в большинстве работ, претендующих на «комплексность», не заявлена прикрепленность исследования к тому

или иному научному «базису». То есть исследование проводится как бы на стыке нескольких наук, а на самом деле – безо всякой основы, «в воздухе». А ведь без чётко определённой «приписанности» к тому или иному инструментарию отбор и организация «аспектов материала» и методологических приемов становится хаотичной. Неудивительно, что в таких условиях автора то сносит, например, в музыковедение, то в какую-нибудь фоностилистику...

В этой связи показательно изучение поэтико-синтетического ритма. Каких только мнений не встретишь на страницах научных сборников! Например: «Что же касается соотношения ритмики и словесного смысла, то, судя по нашим первым результатам, в отличие от книжной поэзии, где ритмику стиха выстраивает смысл, ритмику авторской песни можно адекватно анализировать только обратившись к нотной записи произведения, так как *поэтический ритм в ней полностью определяется ритмом музыкальным* (выделено нами – В.Г.)»¹⁰. Или всё наоборот? Ведь песенная поэзия (поэзия всё-таки!) чаще всего рассматривается как явление с вербально-поэтической доминантой (управлением). Тем не менее по отношению к словоцентричной авторской песне, как отмечает Л.П. Беленький, утверждение «доминантой является стихотворный текст, ему подчинены...»¹¹ – «сомнительно и бездоказательно»¹².

Тогда, быть может, «управление» есть свойство отношений субъектов в нередкой «музыкацентричной» рок-поэзии? Вот что по этому поводу говорит А.В. Щербенок: «По сравнению с бардовской песней, музыка в роке играет гораздо большее значение. Дело не столько в её количественном преобладании, в возможности длинных проигрышей, в инструментальной разнообразии, сколько в специфической “управляемости” текста музыкой. Эта “управляемость” ощутима даже в случае чисто гитарного сопровождения»¹³. Однако, как заметил Д.И. Иванов: «Тезис А.В. Щербенка об управляемости текста музыкой относителен, так как работает не во всех случаях и должен применяться осторожно»¹⁴. Иванов предложил решить эту проблему, исходя из генезиса и этапов развития русского рока: Щербенок «прав, когда говорит о том, что музыкальный ряд управляет поэтическим текстом (у М. Науменко – В.Г.). Но не нужно забывать о том, что в это время (рубеж 70–80-х годов – В.Г.) поэтический компонент рок-произведения вслед за мелодическим рядом является дубликатом западных образцов рок-стихотворений»¹⁵.

Итак, учёные, рассматривающие синтетический ритм, в большинстве своём одержимы идеей кого-то кому-то подчинить. В этом нестройном хоре, к сожалению, не замеченной оказалась мысль Л.Я. Томенчук: «Можно ли говорить о подчинении стихотворного метра музыкальному, о возможности “деформации” стиха под воздействием музыкального метра или наоборот? Отношения музыкального и стихотворного метроритмов строятся на другой основе, и такие силовые категории, как вмешательство, де-

формация, к ним неприменимы. Музыкальный метр не вмешивается в стихотворный, они могут не совпадать – это разные вещи»¹⁶. Доказать такую неподчиняемость можно разными способами, но это слишком обширная тема. Заметим только, что музыка и песенные стихи созданы (как «готовый продукт») уже гармонизированными, при каждом исполнении автор воссоздает их по некоему ментальному шаблону, а не пытается по ходу выступления «тянуть» слово за музыкой или наоборот. Два ритма механически налагаются друг на друга, но не взаиморастворяются, то есть они *могут быть созданы более или менее гармонизированными*.

Итак, *сравнив несрациваемое* (стиховой и музыкальный ритмы), некоторые ученые используют для исследования этого «мутанта» *сращение инструментариев* разных наук! Двойная «смертельная петля». Заметим, что мы не собираемся оспаривать возможность междисциплинарных исследований. Они есть¹⁷. Однако проблема здесь в том, что для сращения инструментариев необходимо не только прекрасно владеть разными отраслями знания, но и – что сложнее – суметь их органично соединить. Думается, что это под силу очень немногим. Поэтому, например, литературоведы, пытаясь играть на чужом, музыковедческом поле, зачастую оказываются беспомощными. Так надо ли вообще пытаться «олитературоведить» музыковедческий инструментарий? Разумеется, синтетический анализ (с позиции некоей междисциплинарной «синтетистики») окажется более информативным, «весомым», чем поэтико-синтетический (с позиции литературоведения). Но такая «несоразмерность» *не есть чьё-то преимущество или недостаток: просто у двух наук разная специфика, и литературоведение будет исследовать аутентичный его инструментарию предмет*. В этой связи показательно, что при исследовании того же ритма наиболее весомыми и, как это ни парадоксально, теоретически состоятельными оказались две работы (С.В. Свиридова¹⁸ и Ю.В. Доманского¹⁹), где проводилось экспериментально-эмпирическое *литературоведческое* исследование конкретной фонограммы и где теоретизирование было сведено к минимуму. Анализ проводился в основном на стыке *имплицитно-вербальной* (стиховой) составляющей и *артикуляционной* (у Свиридова «по касательной» затронута музыка). Понятно, что изучение артикуляции («песенной речи») – это во многом задача для лингвистики, которая с литературоведением вполне «стыкуема».

Вслед за ритмом обратимся ко второй, пожалуй, столь же «болезненной» проблеме всех филолого-синтетических исследований, – художественности. Рассматривая её безотносительно парадигмальности (В.И. Тюпа), отметим, что с точки зрения теоретической поэтики «Х., сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для Х. существен признак завершенности и адекватной воплощённости творч. замысла, того “артистизма”, к-рый является залогом воздействия произв. на читателя, зрителя, слушателя»²⁰.

Понятно, что «адекватность воплощения замысла» (а что есть «невоплощенный замысел»?) и «завершенность» (особенно в условиях модернизма) – понятия слишком уязвимые для критики. Незаконченность кафкианского «Замка» вряд ли есть фактор, снижающий его ценность. Да и суггестивность («артистизм») синтетического образования, если бы даже и можно было её измерить, не смогла бы стать для нас прочным основанием: «Нередко именно музыка оказывалась тем “пропуском” в бессмертие, который благодаря “содружеству муз” получали вполне заурядные поэты»²¹. Нужны ли литературоведению, пусть даже синтетическому, заурядные стихотворцы?

Посмотрим, как к художественности подходят исследователи песенной поэзии: «Тексты рок-песен – это именно песни, а не стихотворения. Они могут существовать только в варианте про-петом, а не про-читанном, ибо во втором случае они теряют не только статус художественности, но и нередко – те дополнительные смыслы, которые придаёт именно пропевание»²². Такой подход к исследованию песенной поэзии достаточно популярен среди исследователей, мы назовём его *коррелятивным*. Литературоведы, отстаивающие подобную точку зрения, ставят равенство между литературной художественностью и синтетической (то есть общим воздействием синтетического произведения в его целостности): «Ведущим критерием художественности в рамках рок-поэзии становится ориентированность на результат, эффективность воздействия»²³. Однако данный подход ведёт к затягиванию в сферу литературного такого количества нелитературных фактов, что адаптировать их филологический инструментарий просто не в силах. То есть «коррелятивисты», возможно, сами того не подозревая, отрицают возможность литературоведческого исследования объектов смешанного семиозиса, в частности – песенной поэзии. Получается неразрешимое противоречие: если мы пользуемся только литературоведческим инструментарием, мы не способны аутентично проанализировать взаимодействие субтекстов в его полноте; если мы привлекаем нефилологический инструментарий, мы достаточно быстро «вываливаемся» из литературоведения (адаптивные способности которого хоть и широки, но всё-таки ограничены). Словом, между «коррелятивистикой» и нашей гипотетической «синтетистикой» следует поставить равенство.

Представители второго подхода, *редукционного* (то есть «антисинтетического»), заявляют, что «вербальная составляющая рок-текста ... не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»²⁴. Часто «редукционисты» апеллируют к опыту фольклора (как отрасли литературоведения), где подробно разработаны приёмы бумагаизация звучащего словесного текста.

Примирил же два этих подхода С.В. Свиридов: «“Вычленяющий” и “комплексный” подходы к СТ (синтетическому тексту – В.Г.) нельзя противопоставлять как правильный / неправильный ... синтетичность текста

может становиться “важной” либо “не важной” в зависимости от цели, условий исследования, характера материала и т.д.»²⁵. Мысль эта кажется справедливой, *теоретически* вопрос решающей. Однако *практически*, попытавшись согласовать, например, цели работы с материалом, мы окажемся всё на том же коррелятивистско-редукционистском распутье. Ведь филолог, выбрав комплексный анализ синтетического текста, должен предложить аутентичный заявленной задаче метод, коего на данный момент не создано.

Из всего сказанного выше явствует, что не один из названных подходов вопрос не решает. Выходом из этой ситуации становится, по нашему мнению, не просто коррелятивный, а *литературно-коррелятивный подход*, не повреждающий «микрочелюсти» литературоведения. Художественность песенной поэзии в первую очередь – это художественность поэтическая, традиционная, только *уточнённая* синтетической природой звучащего произведения (в противном случае перед нами уже не песенная поэзия, а песня). В нашем «уравнении» есть лишь одно неизвестное – степень и механизмы данного уточнения. Таким образом, первый этап любой литературоведческой «проверки на художественность» – это *рассмотрение поэтики исполнителя в классическом ключе*, иначе говоря, мы должны убедиться, что перед нами действительно поэт. В контексте дальнейшего (синтетического) исследования механизмы смыслообразования в его поэтике могут сколь угодно уточняться, но *примат должен оставаться за классической литературной художественностью*.

Однако у многих поющих поэтов есть синтетические образования, которые в строгом смысле поэзией не являются. Тем не менее эти произведения так или иначе включены в песенно-поэтический контекст. В их отношении критерии классической литературной художественности не работают. Как поступить литературоведу с этими произведениями? Обращаться к нефилологическому? Или игнорировать подобные образования?

Известно, что один и тот же текст (например, текст объявления) может в зависимости от контекста употребления становиться художественным фактом (например, будучи помещённым в рассказ), а может оставаться «просто объявлением». Эту особенность порождения художественности сформулировал Ю.М. Лотман: «Любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст»²⁶. Мы бы переделали это высказывание так: *любое произведение, входящее в художественный контекст, есть художественное произведение*. Конечно, эта метаморфоза должна происходить в рамках сравнительно узкого контекста (то есть между произведением художественным и произведением, присваивающим художественность, должны быть жёсткие связи).

О каких же связях идёт речь? В первую очередь – это связи *циклические* (внутри концерта, альбома), ведь в поэзии как нигде «контекст – ключ к прочтению слова»²⁷. Реализуются эти связи, во-первых, на уровне *заго-*

ловка цикла (общего для всех композиций), во-вторых, на уровне *изотопии*, в-третьих, на *композиционном уровне* (песни в цикле иногда могут образовывать некий «межпесенный сюжет», смысловую синтагму, микроцикл, либо быть противопоставленными). Поэтому очень важно обращать внимание на сцепки (то есть последовательное соположение) «художественного» и «нехудожественного» произведений.

Помимо этого, связь произведения «нехудожественного» с художественным контекстом может реализовываться и на следующей ступени – на уровне идиопэтики. Например, у Бориса Гребенщикова, поэтическую «легитимность» которого можно считать твёрдо установленной²⁸, есть альбом («Прибежище»²⁹), состоящий из буддийских мантр. Сам по себе этот цикл для литературоведа не представляет ценности, однако глубинные механизмы смыслопорождения в творчестве лидера «Аквариума» инспирированы именно буддийским кодом³⁰. Следовательно, уже само наличие у Гребенщикова подобного альбома может помочь филологу лучше разобраться в поэтике певца.

Однако легитимированность «нехудожественного» (*контекстный критерий поэтико-синтетической художественности*) есть только первый шаг к его литературоведческому осмыслению. Констатации здесь явно недостаточно – учёному необходимо понять то, каким образом паравербальное укореняется в вербальном. Для решения этой задачи мы вводим второй критерий поэтико-синтетической художественности – *поли-субтекстуальный*. Рассмотреть его даже в относительной полноте в рамках в настоящей статье не представляется возможным³¹. Заметим лишь, что всё невербальное и паравербальное при комплексном литературоведческом анализе образований смешанного семиозиса должно подвергаться не редукции, а умеренному усечению – в основе исследования остаётся поэтический текст, всё остальное (от интонации до шума) может его лишь уточнить. *То есть мы не выходим за рамки методического литературоведения, выйдя за рамки привычного нашей науке материала.*

Подведём итоги. Синтетическому литературоведению, на наш взгляд, необходимо понять свою «невесильность». И перестать бояться этой «невесильности». Разумное игнорирование неадаптируемого нашим инструментарием (например, нотной грамоты) есть не недостаток поэтико-синтетического исследования, а его достоинство. Недаром ведь принято в некоем обширном объекте разным наукам искать разные предметы. Пора перестать растягивать предмет литературоведческой «кантусистики³²» чуть ли не до размеров её объекта.

¹ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2007. – Вып. 9. – С. 6.

² Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2006. – С. 20.

-
- ³ Цукер А.М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. – М., 1991. – Вып. 9. – С. 281–282.
- ⁴ Шостакович Г.В. Юрий Доманский. «Русская рок-поэзия: текст и контекст»: рецензия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.nneformat.ru/reviews/?id=6062>.
- ⁵ Первые попытки музыковедческих исследований русского рока относятся ко второй половине 80-х годов минувшего века (А.Е. Петров, Д.П. Ухов и др.). Музыковедческие аспекты русского рока могли рассматриваться не имманентно («внутри русского рока»), а в каком-то контексте – например, в сравнении с западным роком или с какими-то социальными феноменами. В этой связи интересны исследования: *Набок И.Л.* Рок-музыка: эстетика и идеология. – Л., 1989; *Орлова И.В.* В ритме новых поколений (молодёжные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры). – М., 1988 и т.д. Некоторым аспектам отечественного рока посвящены статьи музыковедов Л.И. Березовчук, Т.А. Диденко, А.М. Цукера, Т.В. Чердниченко и некоторых других.
- ⁶ *Бонфельд М.Ш.* Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация. – СПб., 1996. – Вып. 8. – С. 16.
- ⁷ *Земцовский И.И.* Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 191.
- ⁸ *Ганзбург Г.И.* О либреттологии // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 79.
- ⁹ *Егоров Е.А.* Проблема художественной целостности рок-произведения // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 116.
- ¹⁰ *Абельская Р.Ш.* Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере песенной лирики Б. Окуджавы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 559.
- ¹¹ Высказывание И.А. Соколовой: «Доминантой ... является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения» (*Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. – М., 2002. – С. 52.)
- ¹² *Беленький Л.П.* Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: научно-культурологический журнал. – 10.03.2009. – № 4 (184) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2344&level1=main&level2=articles>
- ¹³ *Щербенок А.В.* Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 7.
- ¹⁴ *Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: Дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2008. – С. 60–61.
- ¹⁵ Там же. С. 60.
- ¹⁶ *Томенчук Л.* «... А истины передают изустно». – Днепропетровск, 2004. – С. 67.
- ¹⁷ Например, объектом докторской диссертации П.С. Волковой выступает «художественный текст, представленный вербальными, невербальными и синтетическими образцами», а исследование проводится на стыке «таких областей гуманитарного знания, как искусствоведение, музыковедение, философия, герменевтика, семиотика, музыкальная психология, психолингвистика, литературоведение, эстетика и другие науки». (*Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Автореф. дис. ... д-ра искусств. – Саратов, 2009. – С. 8–10.)
- ¹⁸ *Свиридов С.В.* А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 93–106.
- ¹⁹ *Доманский Ю.В.* «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 153–165.
- ²⁰ *Роднянская И.Б.* Художественность // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 489.
- ²¹ *Волкова П.С.* Синтетический художественный текст: интерпретация и реинтерпретация // Лихачёвские чтения. – СПб., 2007. – С. 270.

²² Снисирёва Т.А., Снисирёв А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 44.

²³ Авилова Е.Р. «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 43.

²⁴ Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 106.

²⁵ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 17.

²⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб, 1998. – С. 256.

²⁷ Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1974. – С. 10.

²⁸ Так, по наследию БГ защищено уже ряд филологических диссертаций (например, *Логачева Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; *Колчина О.Н.* Диалог культур в структуре языковой личности (На материале поэзии Б. Гребенщикова): дис. ... канд. филол. наук: Н. Новгород, 2004; *Темиришина О.Р.* Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006), а научные статьи, посвящённые его творчеству, исчисляются десятками.

²⁹ Гребенщиков Б., *Gabrielle Roth, the Mirrors.* Прибежище. 1998.

³⁰ «Гребенщиков обращается к различным моделям понимания и осмысления реальности. Такая “полиморфность”, выражающаяся в том, что Б. Гребенщиков апеллирует сразу к множеству культур, приводит его к созданию буддийской поэтики “неразличения”, где главным является принцип “сгодится всё” ... буддийская философская основа позволяет многое объяснить в поэтике Б. Гребенщикова». (*Темиришина О.Р.* Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. – М, 2009. – С. 37–38.)

³¹ О том, как мы решили проблему комплексного литературоведческого анализа поэтико-синтетического текста см.: *Гавриков В.А.* Песня как система смешанного семиозиса: опыт литературоведческой интерпретации // Вестник ЧГПУ. № 9. – Челябинск, 2009. – С. 183–196.

³² «Cantus» в переводе с латинского значит «песня», «пение».

© В.А. Гавриков

Т.А. СИБАЕВА

Санкт-Петербург

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА В РОК-КУЛЬТУРЕ.
ПОНЯТИЕ ПАТРИОТИЗМА**

И наш патриотизм не очень высок,
Он не фужер на банкете, не танцоры нагишом.
Он не рифмы, не марши, не речей песок.
Он наивен, прост и даже смешон,
Он не дубина, не народ, не вождь,
Не чугунный цветок в гранитной руке.
Он там, где мы хоронили дождь,
Он - Солнце, тонущее в реке,
Вот наш патриотизм».

Ю. Шевчук

Сегодня много говорится о гражданском воспитании, патриотизме, самобытности и ценности русской культуры. Значительно актуализировалось стремление обратиться к духовным истокам своего народа, заново