

¹⁰ См. об этом, например: *Доманский Ю.В.* Вариативность в песенных текстах Андрея Макаревича // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 69–76.

¹¹ *Вардзелашвили Ж.* Заголовок в средствах массовой информации как средство воздействия на сознание личности [Электронная статья] // *Когнитивная лингвистика: персональный сайт Вардзелашвили Жаннетты Александровны.* – Режим доступа: http://vjanetta.narod.ru/page_7.htm (дата обращения: 11.09.2010).

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. – М., 2008. – С. 227.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Вардзелашвили Ж.* Указ. соч.

¹⁷ См.: *Лифшиц М.* «Танцы минус» против наркотиков [Электронный ресурс] // *New ведомости: официальный сайт.* – 11.10.2000. – № 41 (099). – Режим доступа: http://nved.narod.ru/arhiv/a41_st03.htm (дата обращения: 11.09.2010).

¹⁸ Такое восприятие этой песни было спровоцировано ди-джеями «Нашего радио»: они представили песню, как предчувствие рок-поэтом трагедии, произошедшей 23 октября 2002 года в театральном центре на Дубровке, когда во время представления мюзикла «Норд ост» артисты и зрители оказались заложниками террористов.

¹⁹ Конечно, можно предположить, что это лишь расхожая вариация устойчивого словосочетания «в наших (моих, твоих, его, её) руках». Однако интертекстуальная память читателя, который знаком с песней Кинчева, свяжет этот заголовок именно с ней.

²⁰ *Пьеге-Гро Н.* Указ. соч. С. 133.

²¹ Конечно, нельзя не отметить, что и у названия песни Шклярского есть прототекст – фраза, до недавнего времени использовавшаяся отечественными телерадиокомпаниями перед началом прямого эфира. Однако в контексте современной культуры, особенно в сознании молодого поколения, актуальной оказывается именно песня Шклярского, как элемент культурной памяти.

²² См.: *Всё идёт по плану: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт.* – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/798> (дата обращения: 11.10.2010).

²³ *Цой В.* Интервью газете «Советская Молодёжь» (г. Рига, 6 мая 1989 г) // *Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания.* – Л.: Новый Геликон, 1991. – С. 207.

²⁴ См.: *Скованные одной цепью: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт.* – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1334> (дата обращения: 11.10.2010).

© О.Э. Никитина

Т.В. ЦВИГУН, А.Н. ЧЕРНЯКОВ

Калининград

«ХАРМС-РОК»:

КОНСТРУИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ МИФОЛОГИИ?

...Лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание *искусственного* мифа, и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию. Если миф похищает язык, почему бы не похитить миф?

Р. Барт

В диалоге русского рока с авангардистской культурной парадигмой, о котором нам уже приходилось писать применительно к разному материалу¹, имеется один весьма интересный и пока не описанный фрагмент. Речь идет о корпусе анекдотов о рокерах, представленном в Библиотеке Максима Мошкова² под названием «Хармс-рок». В отличие от опубликованных на той же странице сайта тематически близких разделов «Harms-Rock» - анекдотов о зарубежных рок-музыкантах М. Терловского и К. Ширяева и книги «Вячеслав Бутусов. Абсурдизмы 1982–1984», «Хармс-рок» представлен в Библиотеке Мошкова как анонимная подборка анекдотов. Вместе с тем исходно эти тексты являются авторскими - они были созданы в 1986 г. нижегородским поэтом и музыкантом, лидером группы «Хроноп» Вадимом Демидовым, который определил их как особый жанр - «хармсинки»³. По мнению самого Демидова, лежащая в основе «хармсинок» поэтика абсурда, «эта сумасшедшинка не чисто хармсовская, а пополам с сорокинской абсурдинкой, то есть более жёсткая, что ли. Вообще миниатюры, все эти хармсинки и кортасаринки, - продолжает автор, - это абсолютный *мой стиль*. Ими я и вправду горжусь»⁴. Вместе с тем очевидна характерная для этого корпуса текстов семиотика фольклорного поведения: бытование в Интернет-среде приводит к тому, что авторская атрибуция «Хармс-рока» (или «хармсинок», по определению Вадима Демидова) ставится под сомнение и постепенно утрачивается. «Хармс-рок» - это авторский текст, лишённый авторства (точнее, нивелировавший своё авторство); для массового читателя это некое безымянное подражание авторитетному хармсовскому стилевому образцу.

Сам факт вовлечения русского рока в орбиту смеховой культуры вполне объясним: здесь мы наблюдаем всё тот же процесс юмористического обыгрывания «знаковых» культурных феноменов, который в свое время привел к появлению анекдотов о Чапаеве, Штирлице и т.п. В связи с «Хармс-роком» нельзя не упомянуть другой корпус анекдотов, известный как «Псевдохармс» или «Анекдоты, приписываемые Даниилу Хармсу»⁵, - цикл «Весёлые ребята», созданный Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницким. По свидетельствам одного из авторов и интернет-публикатора, в 1970-х годах эти анекдоты имели широкое хождение в самиздате в виде рукописной книги, которая была фотокопирована, распространялась в машинописи, а в 1998 году была издана⁶. Говорить о том, что «Хармс-рок» испытал на себе прямое влияние «Псевдохармса», затруднительно - скорее перед нами два параллельных случая игры с авторским стилем (или *в* авторский стиль?), при которой стиль используется как форма для создания новых культурных мифологий.

Почему же именно Д. Хармс - при всей устойчивости и традиционности жанра литературного анекдота (Хармс ведь далеко не создатель жанра - он создатель всего семи «Анекдотов из жизни Пушкина!») - оказался

стилевым ориентиром для анекдотов о ленинградской рок-тусовке, получив в рецептивном поле культуры столь мощный мифогенный потенциал? Вероятно, о Хармсе можно говорить как об индексальной персоне андерграунда 1970-80-х гг. В каком-то смысле Хармс - это «запрещённый текст» русской литературы XX века (вспомним, что при жизни поэта было опубликовано только два его «взрослых» стихотворения), подобно тому, как официально нетиражируемой оставалась рок-поэзия 1970—80-х гг. Хармсовское «письмо в стол» фактически рифмуется с феноменом самиздата/тамизата 1970-х годов - в разрезе собственно литературном, а в разрезе рок-культуры - с такими советскими «ноу-хау», как самодеятельная непрофессиональная запись магнитоальбомов и концерты-«квартирники». С этой точки зрения за интересом к Хармсу, о котором говорили едва ли не все ленинградские рок-музыканты, можно усматривать глубинные семиотические механизмы.

При сопоставлении «Псевдохармса» и «Хармс-рока» становится очевидной смена культурных ориентиров в эволюции от 1970-х к 1980-м годам. «Псевдохармс» — это игровой «миф о большой литературе», созданный в продолжение хармсовских «Анекдотов из жизни Пушкина» и тематически примыкающих к ним миниатюр. Этот миф располагает собственными первогероями-демиургами — в их роли выступают знаковые, ставшие хрестоматийными писатели XIX века, которые творят «коллективное тело» классической русской литературы и существуют в некотором мифологическом «перво времени», отрицающем привычные темпоральные связи:

Однажды Гоголь написал роман. Сатирический. Про одного хорошего человека, попавшего в лагерь на Колыму. Начальника лагеря зовут Николай Павлович (намёк на царя). И вот он с помощью уголовников травит этого хорошего человека и доводит до смерти. Гоголь назвал роман «Герой нашего времени». Подписался: «Пушкин». И отнес Тургеневу, чтобы напечатать в журнале. Тургенев был человек робкий. Он прочитал роман и покрылся холодным потом. Решил скорее всё отредактировать. И отредактировал. Место действия он перенёс на Кавказ. Заключённого заменил офицером. Вместо уголовников у него стали красивые девушки, и не они обижают героя, а он их. Николая Павловича он переименовал в Максима Максимовича. Зачеркнул «Пушкин», а написал «Лермонтов». Поскорее отправил рукопись в редакцию, отёр холодный пот и лёг спать. Вдруг посреди сладкого сна его пронзила кошмарная мысль. Название! Название-то он не изменил! Тут же, почти не одеваясь, он уехал в Баден-Баден⁸.

Пушкин сидит у себя и думает: «Я гений — ладно. Гоголь тоже гений. Но ведь и Толстой гений, и Достоевский, царство ему небесное, гений! Когда же это кончится?» Тут все и кончилось⁹.

Однажды Ф.М. Достоевскому, царство ему небесное, исполнилось 150 лет. Он очень обрадовался и устроил день рождения. Пришли к нему все

писатели, только почему-то наголо обритые. У одного Гоголя усы нарисованы. Ну, хорошо. Выпили, закусили, поздравили новорожденного, царство ему небесное. Сели играть в винт. Сдал Лев Толстой – у каждого по пять тузов. Что за чёрт! Так не бывает! Сдай-ка, брат Пушкин, лучше ты. «Я? – говорит. – Пожалуйста, сдам!» И сдал. Всем по шесть тузов и по две пиковые дамы. Ну и дела! Сдай-ка ты, брат Гоголь! Гоголь сдал... Ну, знаете... Даже нехорошо сказать... Как-то так получилось... Нет, право слово, лучше не надо¹⁰!

«Хармс-рок» наглядно демонстрирует, как фокус андерграундной эстетики смещается от литературы к музыке, которая, в свою очередь, принимает на себя тот символический капитал и мифогенные потенции, которыми прежде обладала литература. Миф о «большой культуре» в 1980-е годы творится не из генеральной линии литературы, а из музыкальных маргиналий, которые, однако, претендуют на «вписку» в большой культурно-мифологический контекст; актуальный миф о ленинградской рок-тусовке рождается на интерференции традиционных мифологий и исторической повседневности, мифологизированности самого быта:

Приехали древние кельты в Питер своего земляка БГ послушать. Послушали, пошушукались и решили – этот наш! И подарили ему единорога. Да непростого, а какой-то гигантской древнекельтской породы (на нем впору Кухулину развезжать). Приздумался Боб, куда его девать (тем паче, что у него один уже есть), чем кормить? Решил в «Зоопарк» определить, да Майк не берёт – ему и женщин по горло хватает. Проклял тогда БГ всех древних кельтов с их чёртовым древнекельтским подарком и к раннему пигмейству обратился – там хоть всё маленькое¹¹.

Сидят Боб и пьяный Дюша дома. Боб превращает воду в вино, а пьяный Дюша тут же всё выпивает. Не успеет Боб все кастрюли заполнить – глядь, пьяный Дюша всё выпил уже. Ерундовый вроде случай, а характерный!

В выборе круга персонажей «Хармс-рок» отчасти близок «Псевдохармсу» (и далее – самому Хармсу) в исходной посылке: это по-прежнему «культовые» персоны, однако, во-первых, взятые из иной, маргинальной, культурной среды (ленинградской рок-тусовки), а во-вторых, не отделённые от рассказчика во времени. Из этого вырастает особая спецификация, сужение той мифологизируемой среды, в которой рождается, которую описывает и в которой находит своего реципиента такой анекдот.

В наибольшей степени это проявляется в особом ономастиконе: все персонажи именуются своими тусовочными прозвищами (Боб, Дюша, Африка, Майк, Доктор Кинчев, Свинья) либо же по фамилии (Цой, братья Сологубы, Тропилло, Борзыкин, Курехин). Подобный ономастикон подчёркивает специализированность этого дискурса, его ориентацию на «знающего» реципиента, а кроме того в каком-то смысле выполняет «за-

градительную» функцию, дифференцируя реципиентов на «своих» и «чужих». И если сравнить эту текстуальную стратегию с «Псевдохармсом», то нельзя не заметить, что в «Псевдохармсе» моделируется своего рода «универсалистский» миф, травестирующий расхожие, общеизвестные штампы из биографий и/или творчества писателей-классиков, - в «Хармс-роке», напротив, создаётся некая сакральная, «тайная» мифология (ср. примечание в Библиотеке Мошкова: «Только для знатоков»). Несомненно, комический эффект анекдотов из «Хармс-рока» значительно сужен по сравнению с «Псевдохармсом»: он актуален не для любого слушателя/читателя, но действительно «только для знатоков», причём не просто осведомленных о биографических Цое, Гребеншикове, Науменко, Кинчеве, Дюше Романове и др. – можно предположить, что своего максимума этот эффект мог достичь и достигал как раз в середине 1980-х - начале 1990-х годов, в момент, хронологически наиболее приближённый к творимому мифу.

Создавая подобный замкнутый, локальный миф, «Хармс-рок», по сути, опрокидывает соотносительность центра и периферии, придавая культурному «краю» - тусовочной рок-среде – черты не просто мэйнстрима, но единственно существующей культурной парадигмы. Отсюда характерная для «Хармс-рока» эпизация изображаемого быта, создаваемая за счёт установления минимального набора типовых состояний мира, в которых разворачиваются различные события. К числу таких моделирующих состояний мира относятся: «Идёт N по Невскому» («Доктор Кинчев идёт по Невскому и шприцем, как шпагой, размахивает...»), «Идёт Африка по Невскому и задирает всех...», «Идёт Майк по Невскому, весь женщинами облеплен...», «Боб превратился в пьяного Дюшу и пошел гулять на Невский...», «Идёт Сева с виолончелью по Невскому...» и т.п.), «Сидит N дома» («Сидит Тропилло дома, заброшенный, покинутый всеми...»), «Сидит Сева дома и на виолончели играет...», «Сидит Боб дома и Юлиана Семенова читает...», «Лежит Боб дома, искусанный, больной...», «Сидит Доктор Кинчев дома и шприцы с клизмами кипятит...» и т.п.), «Решил N...» («Решила группа “Аквариум” гоголевского “Ревизора” поставить...»), «Пьяный Дюша решил сухому закону покориться...», «Цой решил посадить дерево...», «Пьяный Дюша решил научиться играть на виолончели...», «Идёт Курехин с огромной бандой рокеров по Невскому. Решил хэппенинг устроить...»). В таких зачинах, вообще характерных для анекдота как жанра, можно усматривать как установку на комический эффект, так и – в известном смысле – реликты характерного для мифа парадигмального мышления. Заметим, что такой же парадигмальностью обладает семантическое поле персонажа: в «Хармс-роке» герои получают устойчивую атрибутику, подобно мифологическим персонажам, «герой делает только то, что семантически сам означает»¹². Так, в нарративной логике «Хармс-рока» атрибут Майка – любвеобильность («У Майка всегда было много женщин. Только из дома выйдет, как одна-две на него запрыгнут...»), «Идёт Майк по Невскому, весь

женщинами облеплен...»), Доктора Кинчева – шприц и горчичники («Доктор Кинчев идёт по Невскому и шприцем, как шпагой, размахивает. Кто ни подвернется, всех колет в зад...»), «Вдруг прибегает Доктор Кинчев – и давай всем подряд горчичники ставить, да еще командует: “Встать-лечь, встать-лечь!”»), Дюши – пьянство («Пьяный Дюша любил выпить. Но ведь и Боб любил выпить. И Майк тоже не прочь...»), «Боб превратился в пьяного Дюшу и пошёл гулять на Невский. Навстречу идет пьяный Дюша. Пьяный-пьяный, а себя заметил...»), Борзыкина – бунт («Борзыкин любил бунтовать. Поднимается, бывало, на ступени Казанского собора и давай кричать: “Выйди из-под контроля!”»), «Борзыкин привел к себе в котельную особу женского пола. Нет бы делом заняться, так он опять бунтовать...»), Севы (Гаккеля) – интеллигентность («Сева родился в интеллигентной сорочке...»), «Сева, вооружённый интеллигентными замашками, идёт по Невскому...») и т.п.

Парадигмальная устойчивость мифа, вырастающего за «Хармс-роком», во многом объясняется тем, что основной объект анекдотического обыгрывания в данном случае – не биографии конкретных исторических персон, а сами текстовые коды ленинградского рока середины 1980-х гг. Анекдоты «Хармс-рока» вырастают из текстов рок-поэтов и зачастую строятся на остранении той реальности, которая моделируется рок-поэзией. Такой анекдот устойчив потому, что он рождается из Слова, а подлинно документальная «подпитка» у него ограничена. Он создаётся как своеобразный биографический квазикомментарий, «подстрочник», как результат наивной рецепции, уравнивающей поэтические и биографические семантики.

В «Хармс-роке» миф живет в сфере эстетических референтов, и этим вполне объясняется исключительная роль интертекстуальных связей, которые здесь становятся основой текстогенеза – в отличие, например, от «Псевдохармса», где почти полное отсутствие интертекстов (они либо минимальны и сведены к отдельным устойчивым образным клише, либо намеренно опущены) создает «большой текст литературы», который не может «размениваться» на частные тексты. Подчеркнуто обытовлённые и абсурдизированные сюжеты «Хармс-рока» развёртываются как буквализация, материализация текстовых сущностей – отдельных метафор, образов, мотивных формул, элементов сценического поведения и т.п. Комический эффект анекдота рождается в результате угадывания цитаты в «низовом» сюжете, причём для того, чтобы этот эффект возник, в «Хармс-роке» в качестве текстов-доноров избираются наиболее популярные и узнаваемые песни, например:

(1) Сидит Цой у Столба и милостыню просит. Мимо идет Сева Гаккель с виолончелью. Увидел Цоя и говорит: «Ты что-то, Цой, засиделся, уж программа “Время” по телеку начинается». Сорвался Цой, побежал домой. А по дороге поет: «*“Время” есть, а денег нет...*».

(2) Боб любил всякие превращения. Однажды превратился в *единорога* и пошёл в Летний сад гулять. Глядь, а навстречу ему *10 стрел* летят. Он от них наутек, но одна стрела всё же попала в бедро. <...> Проснулся Боб в холодном поту. С тех пор всегда пел: «Девять стрел...» А иногда даже «восемь» - страховался.

(3) Сидят Боб и пьяный Дюша дома. Боб *превращает воду в вино*, а пьяный Дюша тут же всё выпивает. Не успеет Боб все кастрюли заполнить – глядь, пьяный Дюша всё выпил уже. Ерундовый вроде случай, а характерный!

(4) Сидит Тропилло дома, заброшенный, покинутый всеми. Вдруг слышит – шаги по ступеням. А потом вспомнил: «*Так это меня арестовывать идут. Ну-ну!*» И успокоился.

(5) «Аквариум» решил поставить «Ревизор» Гоголя. На роль Бобчинского и Добчинского пригласили братьев Соллогубов. А те вцепились друг в друга и орут: «*Телефона есть*», «*Телефона нет*», «*Есть*», «*Нет*». Зрители уж по домам разошлись, выпалились, на работу с утра пошли, а те всё ещё спорят. Всё действие застопорили.

Обыгрывается припев песни «Время есть, а денег нет» («Кино», «45»).

Обыгрывается название и образный ряд альбома и песни «Аквариума» «Десять стрел».

Обыгрывается строка куплета из песни «Чай» («Аквариум», «Синий альбом» и др.).

Обыгрывается вставка-цитата из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова на альбоме «Алисы» «Энергия» (звукорежиссер – А. Тропилло).

Обыгрывается название и припев песни «Телефона нет» («Странные игры», «Смотри в оба»).

Цитата, изъятая из поэтической реальности, транспонируется в «Хармс-роке» в бытовую среду, вследствие чего она утрачивает образные смыслы и начинает восприниматься как сообщение из квазибиографического мира. Любопытнее всего, что связанная с этим поэтика абсурда в «Хармс-роке» не наследует поэтике Хармса, а скорее ей противоречит. У Хармса абсурд, как правило, обусловлен отказом от мотивирующих связей между составляющими сюжета – здесь же, напротив, мы наблюдаем некое подобие «вторичной мотивации», когда мотивировкой поведения персонажа становится буквально прочитанная/реализованная цитата. Постмодернистская игра в узнавание интертекста в случае с «Хармс-роком» уступает место способности читателя/слушателя видеть семиотический зазор между фигуративным и буквальным, образно-поэтическим и (ква-

зи) документально-историческим, а в итоге – между высказыванием и мифом. В таких текстах наглядно реализуется теорема Умберто Эко об «М-Читателе» - модели читателя, порождаемого самим текстом¹³.

Тексты «Хармс-рока» неочевидно сложны для восприятия – и при этом демонстративно просты, наивны, примитивны, почти заурядны в своей художественной форме (инфляция художественности особенно заметна в более поздних «хармсинках» Демидова о Шевчуке и современных рок-персонажах). Как представляется, применительно к «Хармс-року» причина этого состоит в стилевом «обнулении» жанра литературного анекдота и его редукции до анекдота бытового, что находит отражение в «поэзии грамматики» этих текстов. Так, в «Анекдотах из жизни Пушкина» Хармса и дискурсивно близких к ним анекдотах из «Псевдохармса» близость к «большой» литературе фиксируется использованием так называемого нарративного режима речи¹⁴ - повествования в прошедшем времени:

Пушкин был поэтом и всё что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул: «Да никак ты писака!» С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски Жуковым (Д. Хармс)¹⁵.

Пушкин часто бывал в гостях у Вяземского, подолгу сидел на окне. Всё видел и всё знал. Он знал, что Лермонтов любит его жену. Поэтому он считал не вполне уместным передать ему лиру. Думал Тютчеву послать за границу – не пустили, сказали: не подлежит, имеет художественную ценность. А Некрасов ему как человек не нравился. Вздыхнул и оставил лиру себе (Н. Доброхотова-Майкова, В. Пятницкий)¹⁶.

В «Хармс-роке» использование так называемого речевого режима – повествования в настоящем времени – моделирует ситуацию устного рассказывания в режиме «прошлого в настоящем», что является сильной дискурсивной приметой бытового анекдота как жанра (ср. типовой зачин анекдота: «Приходит больной к врачу...», «Приезжает муж из командировки...» и т.п.). Причём в «Хармс-роке» эта грамматическая стратегия поддерживается и узнаваемой для анекдота инверсированной структурой фразы с предикатом в первой и субъектом во второй позициях: «Сидит Цой у Столба и милостыню просит...», «Едет Африка на африканском слоне по Невскому и по там-таму брякает...» и т.п.

По сути, «Хармс-рок» представляет собой характерный пример того, как авангардистская традиция движется в рок-культуре по линии «опрошения», выхолащивания первичной формы, обнуления литературного потенциала. На фоне иных вариантов освоения этой традиции в русской рок-поэзии «Хармс-рок» обнаруживает инфляцию семиотического новаторства авангардизма и его редукцию до чисто смеховой культуры. Любопытно, что именно Хармс – прежде всего через обозначение окказионального жанра («хармсинки») – обеспечивает стилевую привязку этих текстов

к литературе, и в то же время «измерение Хармсом» этих текстов невозможно. Хармс в анекдотах о Ленинградском рок-клубе – это всего лишь имя, «авторитет андерграунда», лишённый текстуализации образец для подражания. С именем, но без поэтики Хармса рождается миф о ленинградской рок-тусовке как очередной стадии «большой русской культуры».

¹ См.: Черняков А.Н., Цвигун Т.В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1999. - Вып. 2. – С. 86–94; Цвигун Т.В., Черняков А.Н. Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург; Тверь, 2008. - Вып. 10. – С. 20–30.

² Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>.

³ Наиболее полную (авторскую) подборку «хармсинок» см.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hronop.ru/?tid=5>.

⁴ Рудалева А. Хармсинки и коротасаринки. Вадим Демидов: «Мы были передним краем». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/person/2010-10-14/2_demidov.html. (Курсив наш - Т.Ц., А.Ч).

⁵ Вероятно, впервые этот цикл был связан с именем Хармса в издании: Хармс Д. Горло бредит бритвою: Случай. Рассказы. Дневниковые записи. - М., 1991. Ср. также наличие этого цикла в одном из последних изданий Хармса: Хармс Д. Нашествие смыслов: Проза. Трактаты. Письма. Тексты для детей. - СПб.; М., 2004.

⁶ См.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://veselyerebiata.narod.ru/>.

⁷ См. об этом подробнее: Цвигун Т.В., Черняков А.Н. «Псевдохармс», или Авангардизм как популярная мифология (в печати).

⁸ Хармс Д. Нашествие смыслов... С. 177-178.

⁹ Там же. С. 171.

¹⁰ Там же.

¹¹ Здесь и далее анекдоты цит. по: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hronop.ru/?tid=13>.

¹² Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. - М., 1997. - С. 223.

¹³ См.: Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. - М., 2005.

¹⁴ См. об этом: Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). - М., 1996.

¹⁵ Хармс Д. Цирк Шардам: Собр. художеств. произведений. - СПб., 1999. - С. 846.

¹⁶ Хармс Д. Нашествие смыслов... С. 168.

© Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков

Е.А. ГИДРЕВИЧ

Курск

ТЕМА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ПОЭЗИИ РУССКОГО РОКА

В поэзии русского рока распространена тема железной дороги. Каждый из поэтов связывает с железной дорогой свои мысли, надежды, впечатления. Несмотря на то, что в текстах есть общие моменты, авторы видят железную дорогу каждый по-своему.

Тема железной дороги была уже представлена статьей Якуба Садовски «Железная дорога в русской рок-поэзии перестройки и постсоветского