

принадлежат тексты в других альбомах *gímaldín* и Валюра, написанные на родном языке) и включаются в общеевропейскую / общеевропейскую. Скорее всего, речь идёт пока ещё не о полноценном формировании в пределах альбома «советского / русского» текста в исландском роке, а об ироническом осмыслении элементов советского / русского дискурса в европейской словесности и обыденном сознании; возможно, здесь мы имеем дело с феноменом, находящимся на грани иронического и неиронического.

---

<sup>1</sup> Информацию о музыкальной и иной творческой деятельности авторов альбома можно найти на их официальных сайтах. Режим доступа: <http://www.gimaldin.com>, <http://www.myspace.com/valurgunnarsson>.

<sup>2</sup> Известный исландский филолог-русист Ауртни Бергманн не без основания называет такой извод «советского дискурса» описаниями Утопии. (См.: *Bergmann Á. Trúin á Rússland // Tímarit Máls og Menningar* - 2004:3 - bls. 79. В этой же статье помещён анализ «Сказки из Гардарики» Х.К. Лакснеса в контексте общеевропейской рецепции России и Советского Союза).

<sup>3</sup> Здесь необходимо добавить, что авторам анализируемого здесь альбома постсоветское культурное пространство также знакомо по личному опыту: оба долгое время жили в Санкт-Петербурге (а Валюр Гуннарссон, кроме того – в Мурманске, а также Эстонии и Финляндии).

<sup>4</sup> См.: *Silja Adalsteinsdóttir: "Gúanóskáld og önnur skáld" // Tímarit Máls og Menningar*, 41. árg., bls. 348-353; *Sjón "Vondir strákar. Um textagerð Einars Arnar á hljómplötum Purks Píllnikks" // Tímarit Máls og Menningar*, 47. árg., bls. 366-373.

<sup>5</sup> Все тексты песен цитируются по электронному ресурсу. Режим доступа: <http://www.myspace.com/valurgunnarsson>.

© О.А. Маркелова

## **А.Ю. ЖУКОВСКИЙ**

Москва

### **МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕЛЕСНОСТИ В ПОЭЗИИ ДЖ. MORRISONA**

*No one thought up being;  
he who thinks he has  
Step forward<sup>1</sup>  
Jim Morrison*

Стихи Джима Моррисона непосредственно воздействуют на воображение читателя и слушателя путём создания многочисленных телесных, «осязаемых» образов, но они всегда приводят к осознанию существования духовной реальности, во многом постигаемой через телесное, которое не существует отдельно от идеального. Материя и дух не просто дополняют друг друга, но фактически между ними нет сущностного различия.

Творчество Моррисона, если рассматривать его как метатекст, удивительно синестетично – ориентировано на восприятие всех органов чувств – и соединяет сразу несколько модусов: литературный, музыкальный (композиторский и исполнительский), ритуально-сценический, риторический,

философский. Ни один из этих аспектов не может рассматриваться в отрыве от остальных. Принцип соединения искусств, обычно ассоциируемый в европейской культуре с эпохами романтизма и модернизма, был очень ярко воплощён в творчестве Моррисона.

Единство духовного и материального находит выражение в телесной метафорике Моррисона, её эйдетическом наполнении, логической и синтаксической структуре, специфике её синтагматического и парадигматического использования.

Мировоззрение Моррисона с трудом поддаётся окончательной дешифровке, поскольку ни одного произведения, прямо эксплицирующего свои философские взгляды, Джим не создал. Всё, что есть в распоряжении исследователя, – его поэтические тексты. Биографическая литература, посвящённая Моррисону, даёт недостаточную информацию о его круге чтения.

Для того чтобы перейти к анализу, необходимо определиться с тем корпусом текстов, который будет рассмотрен в данной статье. В настоящем исследовании к поэзии Моррисона относятся все его поэтические творения: как песни «The Doors», написанные и выпущенные в 1967–1971 годах, так и собственно поэтические произведения Джима, вышедшие на закате его жизни под его настоящим именем «Джеймс Даглас Моррисон». Джиму очень не хотелось, чтобы его стихи ассоциировали с его сценическим образом и популярностью рок-звезды. Поэтому поэтические сборники были выпущены под этим именем, за свой счёт и малым тиражом, так что поначалу они были доступны лишь близким друзьям.

По этой причине мы будем различать собственно поэтическое творчество Моррисона и его поэзию в широком смысле. Хотя в песнях «The Doors» и в поздних поэтических сборниках обнаруживается множество точек соприкосновения, в них проявляются и очень глубокие различия, связанные как с формой, так и с вопросами мировоззрения. Некоторые тексты «The Doors» были намеренно приспособлены под требования того или иного жанра – блюзового или битового – и в некоторых случаях не отличались оригинальностью. Помимо этого, для текстов «The Doors» характерно большое количество повторов и другие неизбежные условности песенного жанра.

Когда Моррисону удалось вырваться из образа рок-звезды, в своих сборниках он создал совсем другую поэзию, которая не была скована условностями песенного жанра. Она была больше наполнена литературными аллюзиями, была более лаконична и даже афористична, как поэзия Э. Дикинсон, и экспериментальна по духу. В то же время, стихи Моррисона из сборника (и альбома) «An American Prayer» менее афористичны и с формальной точки зрения представляют собой сюрреалистическо-психоделическую поэзию в духе Аллена Гинзберга и (в более широком историческом контексте) Уолта Уитмена, «переписанную» с использова-

нием оригинальных, чисто моррисоновских образов и метафор. В них преобладает свободный стих, часто почти неотличимый от прозы, а чёткая структура стремится к рассеиванию в калейдоскопе бесчисленных метафор, не связанных с точки зрения здравого смысла образов и предметов, рваных синтаксических конструкций.

Характерным образцом «мейнстримовой» песни является «Touch Me», выдержанная в стилистике мейнстримовой баллады, отдалённо напоминающей Ф. Синатру и позднего Э. Пресли. Хотя текст этой песни целиком состоит из банальных, клишированных образов, он обрастает целым спектром сложных ассоциаций, если рассмотреть его в общем контексте творчества Моррисона. Мотив страха («Can't you see that I am not afraid?») согласуется с темой метафизической решимости, готовности к изменениям, которая так ценится лирическим героем Моррисона. Достаточно вспомнить песни «You're a Lost Little Girl» и «Love Street», в которых предполагается/«объективно» существующее знание «маленькой девочкой»/героиней того, «что нужно делать» становится её главной метафизической характеристикой. Обыденная жизнь и прошлое ассоциируются с экзистенциальным страхом, отсутствием смысла и невозможностью «сделать» что-то по-настоящему глубокое. Следует обратить внимание на мотив прикосновения. Физическое касание ассоциируется с прорывом в новое метафизическое состояние – искренней, вечной любви. В данном случае также приходится говорить о синтезе духовного и телесного. Материальное прикосновение становится одновременно символом и импульсом духовного прорыва.

В этой связи можно композицию Моррисона «Love Hides» (её можно услышать на альбоме «In Concert» (1991)). Действительно, любовь для Моррисона всегда является «ответом», одной из главных ценностей, но она всегда осмысляется в телесных образах. Категории, традиционно ассоциируемые с духовным или, напротив, материальным, намеренно сталкиваются. Традиционный романтический образ эфемерной, нематериальной радуги неожиданно раскладывается на «молекулярные структуры». Противопоставления идеального и материального для Моррисона попросту не существует.

Особенно явственно столкновение низменного и возвышенного (не осмысляемых как таковые) проявляется в стихотворении «Lament» из «An American Prayer». В почти хулиганских стихах, напоминающих стилистику Аллена Гинзберга, уживаются грубые выражения, соответствующие человеческому «низу», и возвышенная религиозная тематика. Христианский «алтарь» совмещается с аллюзиями на дионисийский культ (Моррисон был хорошо знаком с «Рождением трагедии из духа музыки»).

Любовь, согласно Моррисону, практически неотделима от телесного, сексуального начала. Доведённое почти до абсурда уитменовское любование собственным телом становится средством постижения вселенской

«тишины». Как и У. Уитмен, Моррисон активно использовал телесную метафорику, но, телесное, в отличие от Уитмена, «великого шамана» в каком-то смысле отягощало, поскольку материальное начало затрудняло работу «духовного зрения», но в то же время принципиальная граница между ними, согласно Моррисону, отсутствует, и безграничная Вселенная проявляется в отдельных материальных предметах.

В основе образного ряда у Моррисона часто лежит абстрактная идея, с которой его песни и стихи нередко начинаются, и ей же заканчиваются. Такова знаменитая песня «The End», в которой заданная в первых строках тема конца материализуется в образе глаз. Постепенно тема развивается в виде более конкретных образов змеи и синего автобуса.

Таким образом, поэт наглядно реализует универсальный принцип деятельности человеческого воображения: «...опосредковано це джерело – просторово-часовий світ – весь час дає животворну силу абстракціям. Час від часу абстрактне мислення знову і знову звертається до емпірії, і в цьому виявляється діяльність фантазії»<sup>2</sup>.

Отчаяние и ощущение экзистенциального конца достигает своего апогея в описании Эдипова комплекса. После эмоционального взрыва песня возвращается к начальным словам. Подобным образом построена песня «When the Music's Over». Начинаясь со слов «When the music's over, / Turn out the lights», текст развивается при помощи более конкретных, часто очень телесных образов. После этого следует вывод: «We want the world and we want it, now... Now? Now!» После этого песня возвращается к своему зачину.

В сознании поэта и его лирического героя современное, злободневное неизбежно ассоциируется с миром «странных», «чужих» людей. Телесные образы ассоциируются с различными проявлениями отчаяния, боли, усталости. Чтобы освободиться от этого угнетающего (но в то же время и являющегося материалом для духовного развития) телесного мира, Моррисон, при помощи поразительных по своей художественной силе образов, предлагает альтернативный путь освобождения:

Strange days have found us  
And through their strange hours  
We linger alone,  
Bodies confused,  
Memories misused,  
As we run from the day  
To a strange night of stone.

В традиции европейского романтизма, поэт противопоставляет неуютный земной мир метафорической «ночи», «новому городу», в который музыканты должны переместиться из «странных комнат», наполненных «странными глазами».

Призывы к «побегу» звучат и в песне «Not To Touch The Earth», являющейся фрагментом не изданной на номерных альбомах пятнадцатиминутной композиции «Celebration of the Lizard»:

Not to touch the earth  
Not to see the sun  
Nothing left to do, but  
Run, run, run

Этот призыв повторяется с особой силой в припеве, в котором тонкая инструментальная мелодия блестяще подчёркивает идею бега.

В песнях Моррисона постоянно возникает ситуация романтического двоемирия (противопоставление «света» и «ночи» в песне «End of the Night»). Но в то же время у него можно обнаружить следы самых разных философских систем: ницшеанства, пантеизма, субъективно-идеалистического индивидуализма, европейского романтизма в его различных ипостасях. Чётко определить мировоззрение Моррисона – задача исключительно сложная. Что же можно сказать с уверенностью? Совершенно очевидны несколько моментов.

**Во-первых**, Моррисона мало интересуют злободневные вопросы, проблемы благополучия общества, социальная проблематика. В песне «The Unknown Soldier» война осмысливается как часть более глобальных процессов, если угодно, круговорота мироздания: взаимопретекания нерождённого, живого и мёртвого, в котором «телевизионные дети» (образ, подобный «Children of the Grave» ранних «Black Sabbath») являются лишь звеном. Таково и стихотворение «An American Prayer»: «Do you know we are being led to / slaughters by placid admirals & that fat slow generals are getting / obscene on young blood». Здесь социальная проблематика (если продолжать сравнение с «Black Sabbath» – здесь её трактовка подобна «War Pigs») осмысливается в более широком контексте. Хотя в этом произведении вновь поднимается тема власти над сознанием людей телевидения, всё же понятно, что здесь социальная проблематика важна лишь постольку, поскольку она служит характеристике «старого», неудобного мира. Главное требование здесь – отказ от старого мифологического сознания и полная переоценка всех ценностей: «Let's reinvent the gods, all the myths / of the ages». Интересно то, что в другом стихотворении Моррисона появляется и более радикальный призыв: «Let's recreate the world. The palace of conception is burning».

Желание изменить мир свойственно лирическому герою «The Doors», и его призыв к изменению бывает обращён и к условному «мы», и к некой отдельной группе людей, покидающей мир, наполненный «странными» людьми, и к собеседнику – возможно, возлюбленной.

**Во-вторых**, Моррисону глубоко чужды укоренившиеся в европейской культуре представления о дуализме телесного и духовного, низменного и

возвышенного. Тем не менее ситуация двоемирия постоянно встречается в его лирике. Стало почти трюизмом утверждение о том, что Моррисон стремился «прорваться на другую сторону» («break on through to the other side»), как называется знаменитая песня с дебютного альбома «The Doors». Но что же это за «другая сторона»?

Тут можно предложить, как минимум, две трактовки. *Первая версия* – то, что для Моррисона как для подлинного дионисийца наиболее важна материально-чувственная сторона мира, некий сексуально-наркотический экстаз, при помощи которого якобы можно добиться расширения сознания. Но такая версия, в общем и целом, выглядит несостоятельной. Действительно, в лирике Моррисона присутствуют «дионисийские» призывы. Но имеется, как это было в процитированной выше песне «Strange Days», и скрытое осуждение греха как духовного сна. Неоднозначна и оценка значимости сексуальной стороны жизни в собственно поэтическом творчестве Моррисона: «-1st sex, a feeling of having / done this same act in time before / O No, not again».

*Другая версия – романтическая:* герой стремится прорваться в высшую реальность, противопоставленную земной. Такая точка зрения, хотя она и не прямо противоречит первой, представляется более обоснованной, хотя в ней есть неточности. Моррисон не стремится прорваться в какой-то особый, отдельный высший мир. Можно сказать, что мир для него един и не распадается на духовное и материальное. Напротив, эти начала постоянно перетекают друг в друга. Это становится более понятно в его собственно поэтическом творчестве: «Moment of inner freedom, / when the mind is opened and the / infinite universe revealed». Лирический герой, подобно богу Одину, стремится к обозрению всего мира (или даже множественных миров) и воздействию на весь мир – одновременно и материальный, и духовный. Антиномия возвышенного и низменного для него просто нерелевантна.

В собственно поэтическом творчестве Моррисона происходит ещё одно важное изменение: почти исчезают характерные для «The Doors» ноты отчаяния, ощущение оставленности и невозможности изменить враждебный окружающий мир. Лирический герой, подобно Чайке по имени Джонатан Ливингстон или Дональду Шимоду из «Иллюзий» Ричарда Баха, выступает с идеей возможности воздействия на весь мир, на все аспекты его бытия. Лирический герой стихов Моррисона верит в собственное всемогущество, возможность изменения собственного тела и всего порядка мироздания (эта идея коренится в образе «короля ящериц»). Таково стихотворение «Power»:

I can make myself invisible or small.  
I can become gigantic & reach the  
farthest things. I can change  
the course of nature.

I can place myself anywhere in  
space or time.

Хотя подобное мировоззрение можно охарактеризовать как предельный субъективный идеализм, это не вполне так, поскольку герой не ощущает себя выключенным из потока мироздания. Это идеализм одновременно и субъективный, и объективный, поскольку для Моррисона это противопоставление также неактуально. При этом категория Бога если не отрицается, то, по крайней мере, подвергается сомнению, иронически трактуется в духе пантеизма:

«Have you ever seen God?»  
-a mandala. A symmetrical angel.

Felt? yes. F\*\*king. The Sun.  
Heard? Music. Voices.

В то же время в собственно поэтическом творчестве Моррисона появляется и идея собственной избранности: «I'm real. / I'm human / But I'm not an ordinary man / No No No». Фактически в своих поэтических сборниках Моррисон соединил поэтику сюрреализма с романтической идеей ничем не ограниченного гения: «People need Connectors / Writers, heroes, stars, leaders / To give life form». При этом личность романтического гения концептуализируется вполне «анатомически»:

I'm Me!  
Can you dig it.  
My meat is real.  
My hands--how they move  
balanced like lithe demons  
My hair--so twined and writhing  
The skin of my face-pinch the cheeks  
My flaming sword tongue spraying verbal fire-flies

Даже само слово – главное орудие поэта – осмысляется как продолжение материального органа – языка, сопоставляемого с мечом. Поток «вербальных светляков» становится символом поэтического творчества, тождественного постижению мира. При этом личность лирического героя почти что приравнивается к его «мясу». Телесное и духовное оказываются взаимосвязанными даже в рамках одной метафоры. При этом личное местоимение первого лица пишется в этом стихотворении с заглавной буквы, намекая на божественное происхождение лирического героя.

Духовное осмыляется поэтом через телесное, ведь в искусстве и сама категория прекрасного неизменно должна реализовываться в конкретной, чувственно воспринимаемой форме: «La Beauté est une harmonie concrète,

inscrite dans la matière et, par suite, visible, tangible, audible»<sup>3</sup>, чтобы, в конечном счёте, одержать над ним победу и открыть «двери восприятия», как это было описано У. Блейком.

Свобода оказывается спрятанной в «солнечном» мире, который, возможно, является первым зрительным впечатлением ребёнка, покинувшего дом (стихотворение «Moment of Freedom»). Понимание свободы в творчестве Моррисона неразрывно связано с освобождением от причинно-следственных взаимосвязей, социальных конвенций и самой смерти: «Oh tell me where your freedom lies / The streets are fields that never die / Deliver me from reasons why».

При этом свобода не предполагает полного освобождения от страдания – напротив, она означает постоянную борьбу и преодоление препятствий на пути к незамутнённому сознанию. Отношения с внешним миром нередко приводили героя Моррисона к ситуации крайнего одиночества, но он постоянно стремился найти – и часто находил – пути к изменению себя и окружающего мира.

Поэтическое творчество Моррисона является удивительным образцом сплавления оригинальной метафорики с разнообразными планами восприятия, порождаемыми не только образностью, но и языковыми коннотациями используемых лексем, композиционным построением текста, неразрывно связанным (если речь идёт о лирике «The Doors») и с мелодической организацией песен «короля ящериц», его исполнительским талантом, сценическим образом и его философскими взглядами. В лирике Моррисона синтез телесного и духовного является одним из основополагающих мотивов.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее стихи Дж. Моррисона цитируются по материалам сайта <http://www.huddersfield1.co.uk>. Тексты песен цитируются преимущественно без знаков препинания.

<sup>2</sup> Роме́нец В.А. Психологія творчості. – Київ, 2004. – С. 135.

<sup>3</sup> Girard R. Couleur et composition. – Paris., 1969. – P. 6.