

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 14

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2013

УДК 882.09–1
ББК Ш5(2=411.2)6–335
Р 66

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

кандидат филол. наук М.Б. ВОРОШИЛОВА
доктор филол. наук, профессор Ю.В. ДОМАНСКИЙ
аспирант Т.Н. КИЖЕВАТОВА
ст. преподаватель Е.Э. НИКИТИНА
кандидат филол. наук О.Э. НИКИТИНА

Р 66 Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр./
ФГБОУ ВПО «УрГПУ» – Екатеринбург; Тверь: Ур-
ГПУ, 2013. – Вып. 14. – 387 с.

Статьи четырнадцатого выпуска сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» посвящены различным аспектам филологического изучения рок-культуры. Авторы – исследователи из России, Украины, Белоруссии, Германии и США.

УДК 882.09–1
ББК Ш5(2=411.2)6–335

Сборник подготовлен в рамках гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6 (договор № 14.124.13.79-МК)

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ
Выпуск 14

Подписано в печать **XX.XX.2013**. Формат 60x84/16.
Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.
Усл. печ. л. – 24,125. Тираж 100 экз. Заказ №
Оригинал макет отпечатан в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
E-mail: uspu@uspu.ru

© Русская рок-поэзия:
текст и контекст, 2013
© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Ю.В. Доманский <i>Москва</i>	Рок-поэзия: перспективы изучения	7
Ю.Э. Пилюте <i>Калининград</i>	К вопросу о «плохой» и «хорошей» рок-поэзии	36
А.В. Лексина <i>Коломна</i>	Социокультурные парадигмы русской рок-поэзии: «эволюция наоборот»	42
М.А. Бердникова <i>Тверь</i>	Посвящение в рок-поэзии	47
Е.Р. Авилова, Е.О. Васильчук <i>Нерюнгри, Черкассы</i>	Категория абсурда в идейном базисе панк-субкультуры	53
Т.Н. Кижеватова <i>Тверь</i>	Сказка в русском роке: опыт построения типологии	61
С.Н. Хохлова <i>Омск</i>	Концепт «рок» в современных русских православных СМИ	69
Н.К. Данилова <i>Санкт-Петербург</i>	Парадоксы «семи кругов» беспокойного лада А. Башлачёва	76
А.С. Иванов <i>Химки</i>	О влиянии поэзии А.Н. Вертинского на творчество А.Н. Башлачева: некоторые замечания	82
А.Н. Ярко <i>Севастополь</i>	Интертекст в современной культуре: Александр Башлачёв и Алексей Иванов	89
Е.М. Ерёмин <i>Благовещенск</i>	Рок-поэзия: библейское слово сквозь призму субъектной организации (на примере песни Б. Гребенщикова «По дороге в Дамаск»)	99
Т.С. Кожевникова <i>Челябинск</i>	«Аквариум»: сорокалетнее путешествие из Вавилона в Архангельск	106
Э. Дж. Куэлин <i>Лаббок, США</i>	Майк Науменко и английские рок-тексты	110

А.В. Фадеева <i>Тверь</i>	Эрзац-звезда: Цой и кинематограф	118
С.А. Петрова <i>Санкт-Петербург</i>	«Песня без слов» Виктора Цоя: особенности поэтики	124
М.Б. Ворошилова <i>Екатеринбург</i>	Звезда по имени Солнце: креолизованная метафора как инструмент анализа рок-композиции	127
Е.И. Иванова <i>Иваново</i>	Концепт «ночь» в структуре языковой личности В. Цоя	134
З.Г. Харитонова <i>Казань</i>	«Дети минут» Виктора Цоя: контекст 1980-х годов и современность	141
Е.И. Зейферт <i>Москва</i>	Игра в альбоме «Алисы» «20.12»: «Театр – это то, что у тебя внутри...»	150
Е.А. Гидревич <i>Курск</i>	Православная тема в творчестве К.Е. Кинчева И Н.С. Гумилёва	160
Н.В. Ройтберг <i>Донецк</i>	Экзистенциальное начало в поэтике произведений Я. Дягилевой	167
А.С. Новицкая <i>Калининград</i>	Основные этапы творчества Егора Летова	172
Е.В. Исаева <i>Елец</i>	Циклообразующие связи в альбоме группы «Nautilus Pompilius» «Титаник»	180
Д.И. Иванов <i>Иваново</i>	Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита»)	187
Е.Б. Толок <i>Кемерово</i>	Лирический субъект и мир в текстах группы «Аукцион» «Бомбы» и «Новогодняя песня» («Так я стал предателем»)	195
В.А. Курская <i>Москва</i>	Зеркало в художественном мире Эдмунда Шклярского	202

Д.Г. Скорлупкина <i>Тверь</i>	«Театр абсурда» группы «Пикник»: специфика рецепции сильных позиций	208
Е.Э. Никитина <i>Тверь</i>	«Мир по имени декаданс»: мотивы декаданса в альбомах групп «Агата Кристи» и «Пикник»	219
Т.С. Крылова <i>Тверь</i>	«Верх» и «низ» в песнях «Агата Кристи»	231
О.Э. Никитина <i>Тверь</i>	Как сделана «Агата Кристи»	240
Д.Ю. Кондакова <i>Киев</i>	Художественные контексты «городских текстов» Ю.Шевчука	254
Н.Н. Симановская <i>Москва</i>	Иноязычные заимствования в песнях Вени Дркина	260
А.Ю. Конкина <i>Нижний Новгород</i>	«Выхода нет», или специфика хронотопа в раннем творчестве А. Васильева (гр. «Сплин»)	265
Н.М. Матвеева <i>Тверь</i>	Лирика русских поэтов XX века в творчестве рок-групп «Ночные снайперы» и «Сурганова и оркестр»	271
А.В. Юрченко <i>Луганск</i>	Семантика запаха и его функции в песнях Дианы Арбениной	280
И.И. Валов <i>Миасс</i>	Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами	286
С.С. Ильин <i>Москва</i>	Концепция альбома «Ночь короче дня» группы «Ария»: основные аспекты	292
Г.В. Шостак <i>Брест</i>	Циклообразование в альбоме Жели «Навсегда»	296
Д.-Э. Викстрём <i>Мангейм, Германия</i>	Post-Soviet Emigrants in Germany, their music and <i>russkii rok</i>	306
С.В. Свиридов <i>Калининград</i>	«Манхэттен-Берлин # 2» Василия К.: поэтика пересказа	315

Д.Е. Гусева <i>Тверь</i>	«Свет» и «тьма» в песнях группы «Слот»	332
Н.С. Разницына <i>Тверь</i>	Литературные персонажи в творчестве Йо- вин	337
Ю.М. Майорова <i>Тверь</i>	Зачем «Сказкам» Бродский? Об одном клипе группы «Нефть»	344
И.В. Кумичев <i>Калининград</i>	Мифопэтика Джима Моррисона в зеркале баллады «The Doors» «Not to touch the Earth»	350
П.А. Волошин <i>Севастополь</i>	Калифорнийский текст зарубежной рок- поэзии	360
В.А. Гавриков <i>Брянск</i>	Кого чаще всего цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для на- чинающего роковеда)	369

Ю.В. ДОМАНСКИЙ

Москва

РОК-ПОЭЗИЯ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Чем дальше удаляюсь от приснопамятного 1998-го года, года выхода в свет первого сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст», тем чаще оглядываюсь назад, оглядываюсь для того, чтобы, осмысливая прошедшее, заглянуть вперёд, понять, куда двигаться дальше, если, конечно, надо двигаться. Предлагаемый ниже материал и является попыткой хотя бы немного отрефлексировать то грядущее, что вырастает из минувшего; это не аналитическая статья, даже не исследование, это попытка, поразмышляв о сделанном, хотя бы в самом общем виде представить то, что ещё, хочется верить, будет сделано.

Когда в 1998-м году мы с Татьяной Геннадьевной Ивлевой и Екатериной Арнольдовной Козицкой задумали выпустить сборник, в котором русский рок изучался бы с филологических позиций, то почему-то казалось, что мир филологов подавляющим большинством голосов радостно поддержит нашу идею. И действительно, на самой начальной стадии подготовки сборника нас поддерживали некоторые маститые учёные старшего поколения. И мы, окрылённые, принялись писать статьи и приглашать коллег к участию в готовящемся сборнике. Откликнулись немногие. Но в этом не было никакой печали, потому что те, кто откликнулся, представили крайне интересные и, как сейчас говорят, концептуальные статьи, во многом положившие начало той отрасли филологии, которую сейчас некоторые (кто с гордостью, а кто с иронией) называют роковедением или даже филологическим роковедением. Мне не хочется сейчас пускаться в анализ ни этого первого сборника, ни сборников последующих (хотя, возможно, кто-то когда-то и проведёт такую работу), мне хочется сейчас поговорить о тех общих тенденциях, что сопровождали эволюцию нашего издания за минувшие пятнадцать лет, а значит – и о тенденциях развития филологического роковедения, поговорить о наших интенциях и о коллегиальных рецепциях, то есть во многом и о том, как строилась коммуникация роковедения и традиционной филологии. И вот тут стоит сразу сказать, что казавшееся в 98-м году таким радужным будущее филологического роковедения оказалось почти сразу же подвергнуто со стороны филологии довольно-таки серьёзной критике. Мы ожидали, что это случится, частью были подготовлены к тому, чтобы дать профессиональный отпор оппонентам, но никак не думали, что критика примет столь массовый и, главное, столь агрессивный характер («я знал, что будет плохо, но не знал, что так скоро»).

Однако обо всём по порядку. Термин «рок-поэзия» придуман был отнюдь не нами – обнаружить его можно и в известном романе Владимира Рекшана «Кайф» (или «Полный кайф»), и в давно уже ставшей классической статье Сергея Добротворского, название которой и стало источником

названия для наших сборников¹. И термин «рок-поэзия» пришёлся нам по душе как раз по причине того, что соединил в себе рок и филологию, обозначил, что называется, «слово рока», а если проще – с присущей термину точностью поименовал вербальный элемент рок-композиции как синтетического целого. Разумеется, мы не тешили себя надеждой, что изучение вычлененного из единой системы компонента сойдёт нам с рук; мы пытались найти какие-то хотя бы относительные аналогии (драма и театр, бытование и публикация фольклора), однако этого не хватило, чтобы возразить оппонентам, категорически заявившим: текст песен нельзя изучать отдельно от музыки. Собственно, те же трудности испытывали (да и сегодня испытывают) исследователи поэзии Высоцкого, Галича, Окуджавы, других представителей авторской песни. Только там эти трудности в какой-то степени сглаживаются оценкой качества вербальной составляющей наследия великих бардов. У нас же, помимо означенной, была и вторая трудность: серьёзные сомнения именитых филологов относительно художественной ценности исследуемого нами материала. В лучшем случае приходилось испытывать на себе иронию, в худшем – свойственную филологическому миру агрессию (пусть и спрятанную за вежливыми очками толерантности и коллегиальной этики). Никогда не забуду, как один учёный (весьма, надо сказать, авторитетный) после моего доклада о Башлачёве сказал, что вряд ли стоит изучать всякий планктон. Не знаю, как у биологов, но почему-то думается, что специалист по китам всё же не отрицает изучения того самого планктона своими коллегами. Но не суть. Хочу сказать лишь то, что тогда, в конце прошлого века, наше начинание натолкнулось в филологическом мире на отповеди двух типов. Во-первых, нельзя изучать вербальный текст вне музыкального контекста (почему-то речь шла именно о музыке, другие субтексты – исполнительский, локативный, темпоральный, визуальный... – оппонентам в голову не приходили). Во-вторых, нельзя изучать эти произведения в силу их низкого художественного качества. Нам же тогда, в самом начале, первое совсем не казалось очень уж важным, а второе представлялось попросту несправедливым, ложным мнением. Когда только ещё задумывался первый сборник, мы рассуждали примерно так: мы филологи, изучаем слово; рокеры поют словами, нам (и многим нашим сверстникам) не только нравится то, что они поют, но и кажется важным в плане «содержания» и эстетически значимым; а к тому же тексты песен русского рока всюду выходят в печатном виде – отдельные книги, публикации в журналах. Разве мало для научного обращения того, что именно тексты кажутся нам этого обращения достойными?

Опираясь на такого рода логику, мы и начали с того, с чего, вероятнее всего, и должны были начать, – с обращения только к вербальным текстам, вычлененным из рок-композиции и бумагазированным (для удобства обозначения объекта исследования чуть позднее был введён вот этот «термин» – «бумагизация»). Потом по мере своих скромных сил аспирантов и

молодых кандидатов наук мы отбивались от критики, которая чаще всего сводилась к репликам о том, что объект нашего исследования не является объектом для филолога, а должен привлечь к себе каких-то полумифических культурологов и искусствоведов. Впрочем, когда культурологам и искусствоведам удавалось материализоваться, выйти из филологического мифа в реальность окружающего мира, то они с пренебрежением говорили о наших штудиях: «Ну, это филология».

А ведь был ещё ряд моментов, которые объективно представляли для нас сложность. Назову хотя бы то, что русский рок к концу прошлого века отнюдь не умер (как тогда казалось многим), а продолжил своё победное шествие по пространству отечественной культуры, то есть получилось, что филологическое роковедение развивалось параллельно с объектом своих научных притязаний. И стало быть, исследователю нужно было быть всегда «в теме», надлежало следить за происходящим. Вот тут и оказалось, что не только коллегам-филологам не нравилось то, чем мы занимаемся; не нравилось это и некоторым (не хочется тут говорить – многим) творцам, некоторым рокерам; гневных отповедей не было (во всяком случае, я таких не помню), однако же скепсис зачастую присутствовал (впрочем, в ряде проверенных случаев за этим скепсисом скрывался неподдельный интерес, скрывался лишь в силу страха быть раскритикованным).

Развивался русский рок, развивались мы, его исследователи и почитатели. Какие-то новые явления в рок-искусстве нами уже почти что постариковски не принимались, а то и отвергались. И вот тут наружу вылезла ещё одна трудность, которая в итоге оказалась даже по-своему позитивным моментом. Уж не знаю, вернее – не помню, на каком этапе это случилось, но вышло так, что авторы рок-сборников (прежде всего те, что стояли у истоков) перестали быть только исследователями, только субъектами анализа, а стали превращаться ещё и в объекты своих собственных научных рефлексий; всё чаще к анализу привлекались личные воспоминания о том или ином рок-событии прошлого, объектом анализа оказывались впечатления от пережитого, от встреч с «живыми» рок-музыкантами. Я могу ошибаться, но мне кажется, что в таком синтезе в одном лице субъекта и объекта исследования нет ничего дурного; напротив, при данном подходе зачастую открывается что-то такое, что может быть скрыто только от аналитика или же только от, условно говоря, мемуариста. Во всяком случае, мой опыт осмысления художественного мира, например, Бориса Гребенщикова через мои же воспоминания о его концертах, на которых мне довелось побывать, воспоминания о впечатлениях от услышанных в юности записях «Аквариума», этот мой опыт указывает на возможности каких-то своего рода личных открытий, когда есть шанс понять что-то в тексте, непосредственно пережив этот текст в своих размышлениях о прошлом. И сейчас для меня такой вот «личный» подход видится едва ли не самым продуктивным. Да и, собственно, почему я как исследователь конкретного явления должен отказываться от того факта, что я сам являюсь частью это-

го явления? Не творцом, нет (хотя иные филологи, изучающие рок, выступают и в ипостаси неплохих, даже очень неплохих авторов и исполнителей), но, скажу так, активным реципиентом, таким Сальери (только, конечно, без криминальных коннотаций). В названном соединении в одном лице субъекта и объекта исследования мне видится важная перспектива филологического изучения русского рока.

Но всё же пока не буду больше говорить о перспективах, а ещё немало вернусь к истокам. Итак, в 98-м всё началось с изучения слова рока. Очень скоро (и благодаря жёсткой, пусть и однообразной критике, и благодаря сугубо исследовательским нуждам, качественному осознанию специфики материала) стало ясно, что исследовать только вербальный компонент как минимум недостаточно. Что же следует изучать? Ответ, как кажется, прост: рок-композицию. Между тем, ответ этот отнюдь не повлék за собой изменение базовой номинации всего проекта – в заглавии сборников так и остался термин «рок-поэзия». Скорее, после пересмотра специфики объекта само понятие, этот объект характеризующее, наполнилось новым содержанием. Если на начальной стадии изучения рока мы определяли рок-поэзию как вербальную составляющую рок-композиции (либо звучащую, либо напечатанную на бумаге), то позднее под рок-поэзией стала пониматься вся парадигма, соотносимая с рок-искусством, но в аспекте рассмотрения при помощи филологического инструментария, то есть теперь «рок-поэзия» – это термин, определяемый через научную рецепцию.

Таким образом, рок-поэзия представляет собой синтетическое высказывание, поддающееся осмыслению средствами, прежде всего, филологии. Данный подход отнюдь не задвинул на периферию изучение собственно поэтической составляющей; только теперь среди исследовательских приоритетов ведущее место занимает рассмотрение не просто вербального субтекста как самостоятельного текста, а рассмотрение его в контексте синтетического высказывания. И для этого, если уж речь идёт о филологии, необходима хотя бы относительно универсальная методология, поиск которой и ознаменовал собой переход от вычлняющего подхода к подходу синтетическому, когда рок-композиция рассматривается в единстве слова, музыки, исполнения и прочих элементов. Конечно, вряд ли удастся найти такой инструментарий, который позволит раз и навсегда поставить точку в методологическом поиске рок-филологии, но то, что к сегодняшнему дню уже сделано (упомяну, как самые главные в этом ряду работы С.В. Свиридова² и В.А. Гаврикова³), не может не внушать оптимизма. В итоге филологическое изучение рок-композиции на сегодняшний день может быть охарактеризовано как продуктивно продолжающийся процесс. И тут перспективы довольно-таки очевидны: во-первых, применение на практике выработанных методологических рекомендаций ради осмысления тех или иных конкретных явлений русского рока; во-вторых, продолжение поиска новых филологических способов анализа синтетического высказывания. Мне представляется, что этим двум аспектам и должно

быть посвящено большинство будущих исследований рок-поэзии. Но не только.

Далее позволю себе обозначить некоторые проблемы более частного свойства, те проблемы, которые мне представляются на сегодняшний день если не самыми актуальными, то уж точно заслуживающими повышенного внимания. Так, полисубтекстуальная природа рок-поэзии предполагает совершенно особый статус автора, который вполне может и не быть создателем всех составивших рок-композицию элементов, а может, к примеру, придумать музыку к уже существующим стихам и исполнить придуманное в виде песни. Многие рокеры зачастую поступает именно так. И казалось бы, тут филологу, работающему исключительно со словом, делать нечего, ведь вербальный текст тут полностью чужой; однако и здесь перед исследователем открывается громадное поле: начать можно с анализа выбора рокером того или иного поэта прошлого или настоящего, того или иного стихотворения, продолжить – попыткой понять смысл тех изменений, что вносятся в известный текст, когда тот становится песенным (изменения – самые разные – вносятся почти всегда), а закончить – теми смыслами, что привносятся в стихотворение через паравербальные элементы, обусловленные звучащей природой песни: интонация, тембр, громкость... Отраднo, что первые шаги на пути изучения такой эксплуатации «чужого» уже сделаны – назову статьи Н.М. Матвеевой из нескольких недавних сборников⁴.

Ещё одна важная проблема возникла для меня давно и столь же давно была, как мне казалось, решена. Я имею в виду культурный статус русского рока. Когда по тому или иному поводу речь заходила о месте рок-поэзии в культуре конца 1970-х – первой половины 1980-х годов, то довольно-таки часто мне приходилось слышать мнение, что тогда рок был искусством протестующим, а раз так – являл собой образец контркультуры. И традиционно мне приходилось возражать против такого подхода, возражать, опираясь как на авторитетные исторические источники (прежде всего – воспоминания разного рода), так и на свой собственный опыт существования в том времени и в той культуре (вот пример того, как я совмещал в себе и субъект, и объект исследования). Возражения мои не были тотальными, то есть я признавал, что были отдельные личности, ставившие себе целью именно социальный протест, реализованный и в творчестве, и в образе жизни (например, Михаил Борзыкин), однако же в большинстве своём русский рок обретался в пространстве, которое лучше всего назвать субкультурным. То есть рокер не противостоял официальной культуре, не шёл против власти, против строя, а старался как-то обособиться от всего этого, уйти от мира социального в какой-либо аналог башни из слоновой кости; ну а там уже позиция проста: я вас не трогаю, и вы меня не трогайте. Другое дело, что власть не желала поддерживать такой субкультурный статус русского рока и старалась всячески обозначить своё присутствие в пространстве культуры, либо идя на конфронтацию с роке-

рами, либо стараясь привлечь музыкантов на свою сторону. Впрочем, власть при любых условиях не терпит тех, кто не желает с властью сотрудничать; в этом смысле враги для власти даже выгоднее, чем вот такие субкультурные элементы, ведь именно они одним только фактом своего существования (в отличие, кстати, от врагов) буквально обнажают слабые стороны власти, не способной вовлечь граждан в круг своих приоритетов. В итоге субкультурная отнесённость рок-поэзии конца 70-х – первой половины 80-х годов очевидна. Проблема заключается в том, что же случилось с роком в культуре далее.

Вот лишь несколько вопросов, требующих ответов на основе анализа исторических (да и легендарных) фактов. Означал ли выход рок-музыки на стадионы во второй половине 1980-х годов автоматическое его отнесение к официальной культуре того времени? И что тогда означал уход со стадионов в 90-е? На каких основаниях соотнести культурную атрибуцию русского рока и коммерческую его составляющую? Можно ли считать коммерчески успешных музыкантов 2000-х представителями официальной культуры, а коммерчески неуспешных – представителями суб- или даже контркультуры? Как, наконец, можно атрибутировать культурный статус рока сейчас, в первой половине 10-х годов? Мне хотелось бы, чтобы на эти вопросы ответили не журналисты, не критики, не музыканты, а именно учёные-филологи.

Ну а теперь, как говорится, о главном. Анализ сложившейся в филологическом роковедении ситуации позволяет мне с высокой долей уверенности наметить три основных перспективных приоритета. И все эти приоритеты имеет смысл назвать роковедческими маргиналиями. Во-первых, это визуальная составляющая рока, во-вторых, автометапаратекст в роке, в-третьих, рок-кино.

Начну с визуальной составляющей, выступив вновь объектом своего собственного наблюдения. На рубеже 1970-х – 1980-х годов я, будучи школьником, отнюдь не обладал хоть сколько-нибудь приличной звуко-воспроизводящей аппаратурой. Как результат – западная рок-музыка была мне фактически незнакома. Однако многие рок-группы я знал очень даже хорошо; знал и даже любил, не имея никакого представления об их творчестве, но имея в распоряжении чёрно-белые фотографии, сделанные либо с обложек альбомов, либо с экранов каких-то далёких заграничных телевизоров. Разумеется, качество этих снимков было даже для тех времён ужасным, но это не мешало мне покупать изображения моих немых кумиров у соседа по рублю за штуку. И теперь сознание легко вызывает из памяти визуальные образы Led Zeppelin, Uriah Heep, Kiss, Deep Purple, AC/DC... И лица, и надписи необычными буквами, и картинки – чего стоит хотя бы знаменитая Deep Purple in Rock. Лишь спустя пару-тройку лет, с появлением первого магнитофона мои визуальные кумиры обрели голоса. Но, признаться, до сих пор не могу точно сказать, что произвело на меня в те поры большее впечатление – звучащие альбомы или же их визуальная грань.

Вероятно, по причине такой вот «детской памяти» теперь мне очень от радно видеть филологические, несмотря на кажущуюся «нефилологичность» материала, работы, посвящённые визуальной маргиналии рок-поэзии; пока что их не очень много – это, например, статьи Е.В. Войткевич⁵, Я.С. Левченко⁶, А.Г. Плакущей⁷, Ю.М. Майоровой⁸, Д.Г. Скорлупкиной⁹. И предлагаемые в этих статьях подходы видятся очень перспективными. Но что может считаться объектом в такого рода исследованиях? Что относить к визуальному в роке?

Конечно, в первую очередь – это обложка альбома (большинство филологических работ как раз и посвящено анализу этого компонента рока). Обложка альбома должна рассматриваться как система всех составляющих её элементов, которые, оставаясь исключительно визуальными, тем не менее могут быть поделены на вербальные и невербальные. К вербальным относят название и состав рок-группы (название группы, кстати говоря, зачастую бывает представлено в виде логотипа, являющегося вербально-визуальной метонимией всего её творчества; представляется, что изучение системы логотипов русского рока – прекрасная тема отдельного филологического исследования), название альбома, список песен, самые разнообразные словесные тексты пояснительного характера от благодарностей до статей об истории группы и многое другое. И тут важно не только то, *что* напечатано на обложке альбома, но и то, *как* это напечатано: шрифт, цвет, расположение на горизонтальной плоскости обложки и в структуре всей системы обложки – наружная или внутренняя сторона, боковина или задник... И все эти вербальные визуальные элементы следует рассматривать в системе с элементами визуальными невербальными: прежде всего, это сама композиция оформления лицевой стороны диска; но это и всё то, что находится на других частях обложки. Не буду детализировать, не буду приводить никаких примеров (хотя привести их здесь крайне соблазнительно), только сошлюсь на уже названные работы учёных; в этих работах как раз основное внимание уделялось именно обложкам конкретных альбомов в названных ракурсах.

Однако визуальный аспект рока не ограничивается только обложкой альбома. Нельзя пройти мимо смыслопорождающих возможностей, например, костюма рок-музыканта, его причёски, украшений разного рода, грима, то есть всего того, что составляет визуальный облик персонифицированного автора-творца (уж не знаю, насколько уместно такое наименование), а ещё точнее – облик рок-героя. Всё это можно обозначить номинацией «семантика внешности». Я сознательно сейчас сдерживаю себя, не желая давать даже беглые упоминания примеров такого рода; делаю это для того, чтобы каждый будущий исследователь названного аспекта визуального в роке мог сам для себя определиться с выбором материала, а не идти по навязанному мною пути. За собой же оставляю право в будущем самому обратиться к тем примерам, которые мне в данном аспекте кажутся интересными.

Вместе с преимущественно статичной семантикой внешности, главным носителем которой для исследователя рок-культуры прошлого выступает фотография, стоит упомянуть и семантику динамическую. Тут я имею в виду такие визуальные элементы как мимика, жест, мизансцена – все они соотносимы с элементами театрального действия, зафиксированными в драматургическом тексте, но предполагающими вариативность при визуальной реализации. В рок-концерте или же видеоклипе названные динамические элементы семантики внешности сочетают в себе (в разной пропорции в разных случаях) интенциональную осознанность и спонтанность. Впрочем, и все перечисленные элементы статичной семантики внешности тоже сочетают интенциональную осознанность со спонтанностью; правда, тут интенциональная осознанность всё же доминирует. При этом возможны и случаи, когда при рецепции статичная семантика внешности своеобразно соединяется с динамической семантикой внешности; а может быть, даже не столько соединяется, сколько продуцирует динамическую, но продуцирует для того, чтобы снова перевести её в статический формат. Я имею в виду не раз упоминаемый историками русского рока факт, когда первые отечественные рокеры моделировали своё сценическое поведение по фотографиям с концертов рокеров западных. Выглядело это так: доморощенный музыкант видел фотографию какого-нибудь своего иностранного кумира, копировал позу, в которой камера зафиксировала его коллегу, а потом вставал в эту позу на сцене и мог так простоять, например, целую песню; а публика, поскольку тоже знала эту фотографию, узнавала «цитату», тем самым соотнося зарубежный источник и русского реципиента. Но это частный пример, пример, в большей степени интересный любителям старины глубокой, нежели тем, кто ищет пути интерпретации явления. Так каковы же эти пути, когда речь заходит о таком визуальном аспекте, как семантика внешности – и динамическая, и статическая?

Мне представляется, что самое оптимальное в данном случае – это использовать достижения двух довольно-таки близких друг к другу аналитических дисциплин – кинесики и проксемики. Для исследования примеров статической семантики внешности следует обратиться к кинесике, которая как раз и занимается изучением коммуникации жестом и выражением лица. Ну а проксемика, исследующая в числе прочего так называемое «человеческое пространство», позволит приблизиться к пониманию образцов динамической семантики внешности. И не только. Именно проксемика, как представляется, должна стать одним из ключиков к анализу визуальной стороны рок-концерта в аспекте оформления сцены, расположения и качества света, цветовых решений, то есть всего того, что можно отнести к структурным особенностям пространственной организации. А самое выгодное – это объединить кинесику и проксемику визуальной составляющей рока как системы. Это позволит рассмотреть в системных отношениях относительно друг друга все названные элементы (и статические, и динамические): элементы внешности музыканта, его поведенческую модель с

характерными жестами и мимикой, расположение «тел» в пространствах кадра, клипа, сцены, вещественное, световое и цветовое оформление этих пространств. И на основе всего этого можно будет увидеть, как данная система функционирует в аспекте рецептивном, то есть в диалоге со зрительской аудиторией.

Всё сказанное, как мне кажется, позволяет сделать вывод, по крайней мере, о том, что визуальное в рок-поэзии во всех перечисленных аспектах нуждается в исследованиях филологов, поскольку лишь филология способна *системно* проанализировать эту грань рок-искусства.

Второй потенциальный приоритет филологического роковедения – автометапаратекст. Введённый некогда А.Н. Безруковой применительно к творчеству В.С. Высоцкого термин¹⁰ теперь вполне прижился и в исследованиях рока¹¹. Само слово «автометапаратекст» при всей своей громоздкости тем не менее достаточно точно характеризует то, что и призвано как термин характеризовать, – текст, принадлежащий автору, то есть произносимый тем, кто его придумал или же на ходу придумывает («авто»); текст, в той или иной степени рассказывающий о тексте, который последует следом, то есть о самой песне, текст о тексте («мета»); наконец, текст, расположенный около (до или после) текста, по отношению к которому он выполняет роль своего рода комментария («пара»). Последний момент всё же считаю нужным оговорить: хотя традиционно под паратекстом понимается явление сугубо графическое, письменное (ср. определение Ж.М. Томассо: это текст, «набранный курсивом или другим шрифтом, всегда *зрительно* отличающим его от другой части произведения»¹²), всё же и в нашем случае можно использовать данный термин, ведь во взаимоотношениях автометапаратекста и песни тоже можно увидеть противопоставления: текст произносимый / текст спетый; текст прозаический / текст стихотворный; текст в большей степени спонтанный и вариативный, в меньшей степени стабильный / текст в меньшей степени спонтанный, вариативный и в большей стабильный... Итак, автометапаратекст – это относительно спонтанный, в высокой степени вариативный, но в то же время и зачастую отличающийся несколько парадоксальной стабильностью текст, произносимый автором-исполнителем между песнями во время концерта, а порою и на студийной записи.

Общие выводы относительно автометапаратекста в роке на данный момент могут быть обозначены следующим образом. Содержание автометапаратекстов может быть весьма различно: от авторского комментария к только что прозвучавшей или следующей песне, который может сводиться, например, всего лишь к её номинации, до рассказов «из жизни» и пространных рассуждений на самые разные темы – искусство, политика, философия... Особого внимания заслуживает субъектная природа автометапаратекста при соотношении её с субъектной природой песни. Если в песне в качестве субъекта речи выступает лирический субъект в той или иной его разновидности¹³, но в любом случае довольно далёкий от биографиче-

ского автора, то в автометапаратексте субъектом речи, на первый взгляд, выступает как раз автор биографический. То есть в несколько утрированном виде пара автометапаратекст-песня в субъектном отношении выглядит как речь биографического автора (автометапаратекст), сменяющаяся речью «нераздельно-неслиянно» связанного с ним лирического субъекта. И всё же в данном аспекте всё далеко не так просто. Наблюдения показывают, что субъектом речи в автометапаратексте выступает не столько автор биографический, сколько своего рода образ автора биографического, мифологизированный рокер, зачастую ещё более далёкий от реального исполнителя, чем субъект в его песнях. Это происходит в тех автометапаратекстах, в которых высока доля стабильности, то есть таких, которые либо подготовлены заранее, либо, спонтанно возникнув однажды, оказались автору удачными, а потом стали повторяться из концерта в концерт без особых изменений около одной и той же песни. В этой связи нельзя рассматривать данные автометапаратексты как истину в последней инстанции, как прямую реализацию авторской интенции и уж тем более – как единственно возможный вариант интерпретации песни, к которой они относятся. Как же тогда рассматривать их? Я предлагаю видеть в них художественное начало, то есть оценивать и анализировать как произведения художественной словесности: в системе с песнями, к которым они относятся, в системе концертных контекстов, состоящих из песен и автометапаратекстов. Такой анализ поможет увидеть те смыслы творчества рокера, которые при иных подходах окажутся скрыты, то есть будут актуализированы лишь имплицитно представленные смысловые пласты, позволяющие увидеть новые грани художественного мира автора. Но, повторяю, такой подход будет работать только тогда, когда исследователь отрешится от идеи вспомогательного и документального характера автометапаратекста и признает его художественную природу. Кроме того, надо помнить и о значимости сбора и фиксации концертных автометапаратекстов – но это уже призыв ко всем неравнодушным, а не только к филологам-роковедам.

Несколько иное дело – те автометапаратексты, которые отличаются ярко выраженной спонтанностью, то есть со всей очевидностью появляются по ходу концерта и порождаются возникающими на концерте ситуациями. Здесь я отступлю от заданного самому себе в предыдущем пункте правила не приводить примеров. Первый из спонтанных автометапаратекстов, на который хочу обратить внимание, хорошо известен. Это финальная фраза, сказанная Александром Башлачёвым на так называемом «Таганском концерте», состоявшемся в московском Театре на Таганке 22 января 1986 года. Зрителями на этом концерте выступили актёры театра, что во многом определило концепцию поведения автора-исполнителя: по записи отчётливо чувствуется, что при произнесении автометапаратекстов Башлачёв, как заметила А.Н. Ярко, стесняется, будто даже принижая себя перед публикой, тогда как на большинстве концертов Башлачёв произносил автометапаратексты вполне уверенно¹⁴.

Ко всему этому следует ещё добавить саму ситуацию «Таганского концерта», а конкретно – по-своему неординарную реакцию зала на песни Башлачёва: зрители-актёры не аплодировали после песен; по всей вероятности, в театральной среде не очень принято хлопать собратям по подмосткам; и неизвестно, был ли знаком Башлачёв с этой традицией; по автометапаратекстам кажется только, что от отсутствия привычной реакции слушателей певец чувствовал себя несколько неуютно. Однако даже в этой сложной для исполнителя ситуации Башлачёв в ряде автометапаратекстов использует явные «домашние заготовки»; во всяком случае, некоторые автометапаратексты имеют аналоги в других башлачёвских концертах.

Финальный же автометапаратекст всего «Таганского концерта» Башлачёва оказался предельно спонтанным, ибо со всей очевидностью был порождён сложившейся на концерте ситуацией: зрители, как я уже сказал, не хлопали между песнями, но после последней песни, песни «Ванюша», точнее, тогда, когда стало ясно, что концерт окончен, раздались аплодисменты, то есть ситуация поменялась и потребовала от исполнителя комментария. И тогда Башлачёв произнёс: «Не надо, не надо, вам, наверное, очень непривычно это делать, так что не надо...» В этом спонтанном автометапаратексте, вызванном к жизни сложившейся в процессе концерта ситуацией взаимоотношения исполнителя и зала, сохранилась та самая стеснительная интонация, которая встречалась и в более ранних автометапаратекстах «Таганского концерта», однако тут эта интонация вступила в серьёзную конфронтацию с содержанием и структурой высказывания Башлачёва. Судите сами: трижды повторённое «не надо», несмотря на интонацию, звучит как чуть ли не приказ аудитории, а отнюдь не как «нижайшая просьба», то есть автор вознёсся над прочими и под конец, добившись от «толпы» признания, показал, что у него есть чувство собственного достоинства, дескать – *в таком признании я не нуждаюсь*. Таким образом, в приведённом примере спонтанный автометапаратекст реализовал, как представляется, важную грань мироощущения автора – желание сохранять чувство своей значимости даже тогда, когда по внутренним причинам сделать это бывает не просто; желание остаться собой и под маской «стесняющегося» и «извиняющегося».

Другой пример спонтанного автометапаратекста, который я хочу привести, зафиксирован на альбоме группы «Алиса» «Мы вместе 20 лет». Запись этого «живого» альбома была сделана 15 ноября 2003 года на концерте во Дворце спорта «Юбилейный» в Санкт-Петербурге. На альбоме интересующий меня автометапаратекст расположился в десятом треке, в конце песни «Ветер водит хоровод». Ситуация, происходящая в зале, становится ясна по произнесённому Кинчевым автометапаратексту: «Эй, уважаемые! Уважаемая милиция! Зачем это делать-то? Давайте проводить концерт спокойно, я к милиции сейчас обращаюсь в первую очередь. Послушайте просто песни сами, как бы песни-то о вас. А вас всех попрошу, то есть как бы, врага и так вокруг до фига, между собой-то не надо. Мы ж как бы

все... одни... мы в одной стране живём... Друг другу любить надо, а не рожи друг другу квасить... Врага найдётся. Ну, я смотрю, уже коридор какой пошёл, ё-моё... Уважаемый ОМОН, не надо с детьми воевать, врага и так много. И уважаемые дети, не надо с ОМОНОм воевать, это тоже ваши братья. Все мы... живём здесь. У нас одна родина, страна одна большая, которую надо защищать от внешнего, внеш-не-го врага». Уже то, что этот автометапаратекст оказался включён в альбом, – думается, по воле автора – указывает на важность данного элемента, на его концептуальность для художественного мира Константина Кинчева. Если совсем просто, то возникшая в зале по ходу исполнения песни «Ветер водит хоровод» ситуация позволила исполнителю выступить с прямой декларацией своей общественной позиции. Конечно, ничто не мешало Кинчеву просто изложить эти свои взгляды в заранее заготовленном автометапаратексте, однако в данном случае спонтанность порождения автометапаратекста сделала для аудитории декларацию внешне более искренней, чем это могло бы быть при запланированной речи к зрителю.

Приведённый кинчевский автометапаратекст отчётливо распадается на две части. Первая – это быстрая словесная реакция на сложившуюся ситуацию, призыв к милиции (кстати говоря, и на записях других музыкантов можно встретить подобные спонтанные реплики, прямо обращённые к находящимся в зале представителям правоохранительных органов). Но очень быстро Кинчев от этого прямого призыва переходит ко второй части своего высказывания, к изложению определённой грани своей общественной концепции, в основе которой лежит патриотизм, понимаемый как объединение всех соотечественников против внешнего врага. То есть исполнитель довольно-таки резко сориентировался и использовал незапланированную ситуацию, произошедшую по ходу концерта, для декларации своей точки зрения по важному для себя и для своей аудитории вопросу. Естественно, что подобные взгляды Кинчев излагает и, например, в интервью, художественно осмысливает в текстах своих песен, но тут перед нами – как раз в силу спонтанности – принципиально иное: интенционально искреннее и прямое обращение к своему слушателю, зрителю. Ситуация породила спонтанную искренность, вторая часть автометапаратекста стала декларацией автора. И автор, конечно, не преминул включить этот спонтанный автометапаратекст в свой альбом. Тем самым ещё более актуализировался концертный антураж альбома, но самое главное – автор смог прямо высказаться, прямо донести свои взгляды до аудитории, для которой спонтанность стала залогом искренности кумира. Ощувив это, кумир и включил данный автометапаратекст в состав альбома. Впрочем, автометапаратекст на записи и автометапаратекст по ходу концерта в семантическом плане довольно различные вещи; различные в той степени, в какой вообще различны запись и живое выступление, синхронная и диахронная коммуникации. Детальное филологическое описание этих различий тоже, смею надеяться, дело близкого будущего.

Пока же немного резюмирую. Я попробовал показать некоторые возможности так называемых спонтанных автометапаратекстов. Замечу, что стратегии обоих – и башлачёвского, и кинчевского – автометапаратекстов, несмотря на их спонтанное порождение (а, может быть, и благодаря ему), достаточно чётко оказались направлены на экспликацию жизненных концепций их субъектов; ещё точнее – представлений реципиентов об этих жизненных концепциях: рокеры показали себя такими, какими их хотела бы видеть наиболее идеальная для них аудитория, в итоге субъект и реципиент интенционально совпали в референтном поле высказывания; и не важно, что в случае Башлачёва реальная аудитория «Таганского концерта» вряд ли тянула на идеальность с креативной позиции; важно, что потом на записи башлачёвский автометапаратекст был адекватно воспринят настоящим поклонниками исполнителя. Разумеется, в мои задачи не входил глубокий анализ этих автометапаратекстов, не пытался я предложить множество примеров и дать их типологию. Я всего лишь хотел отметить важность любых автометапаратекстов для приближения к пониманию тех или иных аспектов художественного мира рока. Хочется верить, что большая работа по сбору, систематизации и анализу рокерских автометапаратекстов будет проведена в грядущем.

Я же пока опишу третий приоритетный аспект филологического роковедения – рок-кино. Здесь для филолога пока что просто, что называется, поле непаханое, то есть вопросов куда как больше чем ответов. И самый начальный из вопросов такого рода – а что считать этим самым рок-кино? Фильмы, где снимались рокеры? Фильмы, в саундтреки которых входили рок-композиции? Фильмы, где персонажи рокеры? Может быть, фильмы для рокеров? Пока что я несколько опасаясь давать хоть сколько-нибудь однозначный ответ на вопрос о том, что такое рок-кино. Я могу только назвать примеры, которые для меня являются как раз такими рок-фильмами в русской культуре.

К сожалению, классический рок восьмидесятых в игровом полнометражном кинематографе оказался задействован в очень малой степени. Первыми ласточками тут (хотя и с огромным количеством оговорок) следует признать фильмы режиссёра Александра Стефановича «Душа» (1981) и «Начни сначала» (1985). С точки зрения рок-культуры в обоих картинах ключевую позицию занимает фигура Андрея Макаревича. Часть песен в этих фильмах принадлежит именно ему (в том числе – в соавторстве с Александром Кутиковым), а в фильме «Начни сначала» они даже звучат в оригинальном исполнении. Правда, сами концепции картин Стефановича от рока довольно-таки далеки. Так, в «Душе» музыканты «Машины времени», включая и самого Макаревича, выполняют функцию группы сопровождения эстрадной певицы, роль которой исполняет София Ротару, да и роль лидера группы играет не Макаревич, а Михаил Боярский, поющий несколько песен «Машины» своим вполне узнаваемым голосом; а в «Нач-

ни сначала» главный герой Коля Ковалёв, роль которого исполнил Андрей Макаревич, представлен не как рокер, а как «бард».

Между тем для исследователя – и историка русского рока, и филолога, занятого изучением рок-кинематографа и, в частности, смыслообразующей роли саундтреков, фильмы Стефановича могут и должны стать благодатным материалом. К примеру, можно посмотреть на вариативные изменения текстов песен, происходящих при их попадании в эти кинотексты (вспоминаются, например, «Судьба хранит меня» вместо привычного «И Бог хранит меня» в песне Макаревича «Костёр», исполненной в «Душе Софией Ротару, или «антиалкогольный» вариант первой строфы «Вагонных споров» из «Начни сначала»). Не менее интересно увидеть те редукции и приращения смыслов, которые происходят, когда известные песни «Машины времени» в «Душе» исполняются голосами Боярского и Ротару (а ведь это довольно известные песни – Ротару поёт «Барьер», «Костёр», «За тех, кто в море», «Путь», а Боярский – «Право» и «Кого ты хотел удивить»¹⁵). Очевидно, что благодаря смене исполнителя происходит переход (возможно – частичный) рок-песен в иную сферу – в сферу музыки эстрадной, поп-музыки. И этот переход позволяет, как это ни странно, увидеть дополнительные смыслы этих песен, те смыслы, которые были скрыты, пока эти песни находились строго в сфере рок-культуры.

А вместе с тем применительно к фильму «Душа» можно увидеть и переход обратного свойства. Во всяком случае, такого рода переход имелся, по всей вероятности, в авторской задаче: героиня Ротару Виктория Свободина хочет доказать, что она может петь не только эстрадные песни, и к восхищению музыкантов исполняет вполне себе рокерскую песню «Барьер». В этом случае возможно понимание, согласно которому песня «Машины времени» выступает знаком перехода эстрады в сферу рока, точнее даже – средством, при помощи которого такой переход оказывается возможен. Однако три другие песни «Машины времени», исполненные в фильме Стефановича Софией Ротару («Костёр», «За тех, кто в море», «Путь»), в отличие от песни «Барьер», и на музыкальном уровне, и на уровне словесном в большей степени могут быть отнесены к эстраде и только в меньшей – к року. Потому в исполнении эстрадной певицы Виктории Свободиной они звучат вполне органично, а вот в оригинальном исполнении Макаревича сотоварищи, исполнении, известном по записям начала восьмидесятых, зачастую воспринимаются рок-аудиторией как знаки компромисса «Машины времени» и советской эстрады (особенно это применительно к песне «За тех, кто в море»). В целом же по данному аспекту можно говорить о разных гранях взаимодействия рок-музыки и эстрадной песни и о смысловых возможностях такого взаимодействия.

Ещё один аспект, на который стоит обратить внимание при анализе фильма «Душа», – сочетание в едином кинопространстве известных рок-песен и песен на музыку советского эстрадного композитора Александра Зацепина (одна песня на стихи Роберта Рождественского и две на стихи

Игоря Кохановского). Такой синтез видится продуктивным в семантическом плане, ибо порождает смыслы, кои вне данного контекста не только не могли бы актуализироваться, но попросту были бы невозможны.

Что же касается фильма «Начни сначала», то тут, в отличие от фильма «Душа», сближающего (и тем самым парадоксально разделяющего в сознании зрителей) рок и эстраду, можно исследовать соотношение рока и авторской песни, ведь, как уже было сказано, главный герой этого фильма Коля Ковалёв представлен не как рокер (что было бы закономерно, учитывая репутацию исполнителя этой роли Андрея Макаревича), а как «бард». Между тем песни, составившие большую часть весьма обширного саундтрека к фильму и предлагаемые зрителю как творчество Ковалёва, являются оригинальными песнями Макаревича и поются его голосом. Последнее очень важно: скажем, в фильме «Перекрёсток» (1998, режиссёр Дмитрий Астрахан) герой Леонида Ярмольника Алик поёт песни Макаревича голосом Юрия Ильченко, а некоторые песни Гребенщикова в «Ассе», о которой речь пойдёт ниже, Бананан в исполнении Сергея Бугаева поёт голосом Сергея Рыженко. И в обоих случаях такая смена голоса оправдана тем, что персонажи, согласно режиссёрским задумкам, не должны петь узнаваемыми голосами именитых рокеров – Макаревича и Гребенщикова, а должны петь как бы голосами своими; функцию таких «своих» голосов и выполнили в «Перекрёстке» Ильченко, а в «Ассе» Рыженко – исполнители, чьи голоса куда как менее знакомы слушателю, да и не обладают какими-либо яркими индивидуальными особенностями. Однако вернусь ко второму из названных фильмов Стефановича; применительно к «Начни сначала» можно, как представляется, исследовать смысловые редукции и приращения, происходящие в процессе своего рода культурного перехода песен из одной поэтической традиции (рок-поэзия) в другую (авторская песня).

Ещё один аспект исследования применительно к фильму «Начни сначала» может быть обозначен как изучение своего рода песенного минус-приёма. Дело в том, что в этой картине есть моменты, которые отчётливо соотносятся с конкретными песнями Макаревича середины восьмидесятых, но самих этих песен в фильме нет. Так, дважды по ходу фильма применительно к Коле Ковалёву звучит слово «верблюд». Сначала приятель Коли Холодков (Игорь Скляр) даёт ему газету с ругательной статьёй критика Зуева и говорит: «Теперь у тебя на всю оставшуюся жизнь есть занятие: доказывать, что ты не верблюд». А ближе к финалу режиссёр, рассердившись на отказ Ковалёва написать заказную песню, произносит: «Ты думаешь, для чего мы тебя пригласили? Для привлечения публики. Как верблюда из цирка». Обе эти реплики проецируются на песню Андрея Макаревича «Верблюд», начинающуюся словами:

Такое вы видали, ох, едва ли!
Стою, не чую под собой земли:
Меня вчера верблюдом обозвали
И выводы под это подвели.

Песня не звучит в картине, хотя, скорее всего, предполагалось, что в саундтрек она будет включена. Однако, несмотря на её отсутствие, знаток творчества исполнителя главной роли в «Начни сначала» при названных упоминаниях слова «верблюд» непременно вспомнит песню и соотнесёт сюжет песни, в которой субъект, названный верблюдом, так и не смог доказать, что он человек, и превратился в верблюда, с сюжетом фильма. Действительно, такое соотнесение выглядит более чем убедительно: благодаря смыслам отсутствующей песни в характере главного героя ещё более усиливается драматизм, актуализируется конфронтация человека и мира в конкретном проявлении противопоставления поэта и толпы.

Похожим образом к смыслам фильма может быть подключена очень популярная в середине восьмидесятых песня «Машины времени» «Скворец» – о птичке, которая пошла против самой Природы, продолжая петь и с наступлением зимы. Песня эта, как и песня «Верблюд», не звучит в фильме, но соотносится с одним из начальных эпизодов, в котором Коля Ковалёв вместе с другими актёрами записывает для радио музыкальную сказку; в этой сказке есть песенка про скворчонка, который «жил совершенно не так, как все». Вот слова этой песенки, спетой на несколько голо-

Я вопросом озабочен:
Отчего скворец свистит?
– Оттого, что лёгкий очень-очень
И летит, куда хотит. Хочет!

Оттого, что всё в природе
Предназначено ему,
Оттого, что он от всех свободен
И не должен никому.

Куры-дуры так устали
Яйца и цыплят считать,
Что давно про небо думать перестали,
Им уже не полетать.

А он своей лишь песне верен,
И пускай он прост на вид,
Но не окольцован, никому не вверен
И нигде не состоит.

И оттого с утра до ночи
Тут и там скворец свистит,
Оттого, что лёгкий очень-очень
И летит, куда хотит. Хочет!

Характер скворца из этой песни соотносится с характером скворца из песни, не вошедшей в фильм. Однако между двумя «Скворцами» есть существенная разница. В процитированных словах перед нами шуточный извод жизни свободной птицы, которая делает (в отличие от остальных) то, что хочет. В словах же песни, которой нет в картине, прочитывается драма того, кто пошёл вопреки существующим порядкам, противопоставил себя всем остальным. И в итоге получилось вот что:

Укрыты снегом аллеи,
И он не изменил ничего,
Быть может, стало лишь чуть-чуть теплее
От одинокой песни его...

Таким образом, песня, которой нет в фильме, но которая, благодаря другой песне, присутствует там имплицитно, может быть спроецирована на характер главного героя, который поёт вопреки всему и надеется своей песней сделать этот мир лучше.

Третий случай имплицитного присутствия в фильме Стефановича песни Макаревича связан с эпизодом, в котором к Коле приходят гости, приходят смотреть принесённую Холодковым диковинку – видеомагнитофон. Публике нет никакого дела до хозяина, все пришли, чтобы видеть запись выступления какой-то заграничной звезды. В этом эпизоде в киноряд фактически переводятся слова песни «Машины времени» «Видеомагнитофон», герой которой приобрёл дорогую и почти что недоступную по тем временам технику. И вот:

<...>
Две первых недели, как сон пролетели.
На деле оно тяжелей:
Не знал я, ей-Богу, что в мире так много
Далеких и близких друзей.

Идут, как на сходку, – кто с бабой, кто с водкой,
У каждого в мыслях одно:
Иль в шутку, иль строго спросить от порога:
«Какое сегодня кино?»

<...>

Сидят, как бараны, уткнувшись в экран,
Уходят не раньше шести.
Я утром проснулся, вокруг оглянулся –
И резкость не смог навести.
<...>

Песни «Видеомагнитофон» нет в фильме Стефановича, но она присутствует там скрыто, в подтексте. В результате перед зрителем возникает

весьма любопытная ситуация: сюжет песни переводится на язык кино, лиро-эпическое произведение (думается, слова «Видеомагнитофона» в родовом плане можно охарактеризовать так) нарративизируется средствами синтетического киноискусства. Две ситуации – песенная и киношная – соотносятся друг с другом, проецируются друг на друга, вступают друг с другом в диалог и, как результат, взаимообогащаются в плане смысловом: ироничная песня благодаря фильму может быть воспринята как более серьёзная, а драматизм сцены из кино несколько редуцируется ироничными словами песни.

Таким образом, в фильме «Начни сначала» можно увидеть несколько способов взаимодействия киноряда и песен, не вошедших в фильм. И во всех таких случаях киноряд будет прирастать смыслами песен, а песни – смыслами фильма; два вида искусства оказываются тут в отношениях диалога. (Конечно же, отношения такого рода можно увидеть не только между фильмом и песнями, не вошедшими в фильм, но и между фильмом и песнями, звучащими в нём.) И примечательно, что в эпизоде с видеомагнитофоном возникает ещё один очень важный подтекст, подтекст, связанный с творчеством и личностью Владимира Высоцкого. Высоцкий, согласно картине, является идеалом для Коли Ковалёва. И когда в квартире Коли случается напряжённая ситуация с гостями, которые не хотят слушать песни хозяина, а хотят смотреть видик, то товарищ Ковалёва Холодков, чтобы разрядить ситуацию, ставит кассету с записью выступления Высоцкого. Здесь используется приём «кадр в кадре»: на экране Колиного телевизора Высоцкий исполняет песню «Я не люблю». Гости Коли смотрят на экран, слушают песню, обсуждают Высоцкого. Не буду анализировать сейчас этот очень важный для понимания фильма эпизод – надеюсь сделать это в будущем. Пока же только укажу, что и здесь возникает диалог, в котором принимают участие сразу несколько коммуникантов, а точнее – коммуниканты разного уровня. С одной стороны – это Высоцкий, а с другой – и Коля Ковалёв с его оппонентами (в данной сцене Коля ссорится с одним из гостей, который сплетничает по поводу Высоцкого), и исполняющий роль Коли Андрей Макаревич, и зрители, которые смотрят и на кадр первичный, и на кадр вторичный, на кадр в кадре. Причём тут возможна и коммуникативная ситуация между, например, Макаревичем и Колей, то есть актёром и его ролью; между зрителями и персонажами... Но это уже совсем за пределами моих сегодняшних размышлений.

Разумеется, названными аспектами возможный анализ фильмов Стефановича не исчерпывается; уверен, что каждый рок-филолог найдёт в этих картинах что-то любопытное для себя. Я же только повторюсь, что и фильм «Душа», и фильм «Начни сначала» нельзя назвать в полной мере рок-фильмами. Обращение же отечественного кинематографа к року в концептуальном аспекте следует отнести к поперестроечному времени – ко второй половине восьмидесятых.

И имеющиеся образцы со всей очевидностью показывают, во-первых, сколь велик был кинематографический потенциал рок-героев той поры; во-вторых, сколь мало этот потенциал был использован. Под образцами я понимаю три фильма: «Асса» (1987, режиссёр Сергей Соловьёв), «Взломщик» (1987, режиссёр Валерий Огородников), «Игла» (1988, режиссёр Рашид Нугманов). В «Ассе» главный герой – рок-музыкант, а небольшую роль исполнил Виктор Цой; во «Взломщике» в главной роли задействован Константин Кинчев, а в небольшой роли – Олег Гаркуша; в «Игле» в главных ролях снялись Виктор Цой и Пётр Мамонов. Не менее важно, что во все три фильма были включены рок-песни: в «Ассе» песни «Аквариума», «Браво», «Кино» и других, во «Взломщике» – песни «Алисы», «Аукционна» и других, в «Игле» – песни «Кино». С моей точки зрения, ни один из этих фильмов нельзя назвать шедевром (разве что шедевром упущенных возможностей и нереализованных потенциалов). «Асса», пожалуй, более удачен и с интересом смотрится и теперь; «Игла» и особенно «Взломщик» менее удачны. А ещё все три фильма объединяет криминальная тема, что, как представляется, никак нельзя назвать сильным ходом в плане репутации рока в массовом сознании, то есть условный обыватель, посмотрев рок-фильмы 80-х годов, может для себя решать, что рок и криминал неразрывно связаны друг с другом. Но при всех своих недостатках рок-кино той поры – благодатный материал для исследователя.

Удобнее всего вести это изучение с позиций осознания того, что перед нами синтетический текст, инкорпорированный в другой синтетический текст, другой по природе, по сути своей. И тогда получается, что синтетический текст рок-песни, обладающий определёнными смыслами, при попадании в контекст синтетического текста фильма какие-то смыслы, возможно, утрачивает, но вместе с тем и приобретает смыслы, невозможные вне киноконтекста.

Вот простой пример такого смыслообразования. Песня группы «Браво» «Чудесная страна» (вокал – Жанна Агузарова) вне контекста фильма Соловьёва представляет из себя романтическую утопию, объединившую в себе воспоминание о прекрасном прошлом и, как следствие таких воспоминаний, мечты о прекрасном будущем. Однако в фильме песня звучит в эпизоде, отнюдь не располагающем к светлым мечтам: Алика только что совершила убийство Крымова и теперь под наблюдением сотрудников КГБ одевается и собирает вещи, чтобы ехать в тюрьму; девушка просит позволения поставить кассету – сборы сопровождаются песней «Браво». Здесь едва ли не полностью утрачиваются смыслы, связанные с мечтами, но в ещё большей степени, чем прежде, актуализируются смыслы, соотносимые с воспоминаниями, что усиливает и происхождение этой кассеты: Бананан отдал кассету Алике со словами: «Когда тебе станет окончательно плохо, поставь эту кассету». Воспоминания конкретизируются тем, что зритель под песню «Браво» может представлять, как хорошо было Алике с

Банананом в чудесной стране любви, и осознавать, что она потеряла, потеряла навсегда.

Особым образом функционируют и другие песни в контексте фильма «Асса»: например, заглавный герой знаменитой песни «Старик Козлодоев» «Аквариума» в «исполнении» Бананана со всей очевидностью процедируется на Крымова, а звучащая в финале песня «Перемен!» группы «Кино» соотносится с сюжетом уже хотя бы тем, что преподносится как гимн поколения Бананана, поколения тех, для кого рок-музыка стала лучом света в тёмном царстве. И сюжет фильма обретает дополнительные смыслы благодаря звучащим с экрана песням. Так, всё та же «Перемен!» превращает финал фильма из пессимистического (Бананан убит, Алика арестована за убийство Крымова) в оптимистический – на место Бананана в ресторан пришёл новый певец (Виктор Цой), который чудесным образом прямо из кабинета заведующей рестораном попадает на большую концертную площадку и поёт свою песню уже перед огромным скоплением поклонников. Таким образом, жизнь не просто продолжается, а ещё и несёт в себе большие позитивные перемены. Схожим образом можно рассматривать и включение рок-песен в фильмы «Взломщик» и «Игла». И каждый конкретный пример заслуживает отдельного рассмотрения.

Впрочем, российский рок-кинематограф не завершил своё существование в восьмидесятые годы, а продолжал активно развиваться, предлагая разнообразные формы своей реализации. Действительно, рок-кино может быть очень разным; точнее сказать, рок в кино может проявляться по-разному; возможны даже своего рода типологии такого проявления. И в этой связи хочу отметить статью А.В. Фадеевой, где рассматривается целая система фильмов, так или иначе соотносимых с личностью и творчеством Виктора Цоя¹⁶. Думаю, что работы такого рода позволяют увидеть в рок-культуре новые смыслы. Я же хочу указать на ещё один уровень рассмотрения рок-кино – проследить, как работают саундтреки в разных фильмах одного режиссёра. Можно здесь вспомнить названные выше два фильма Александра Стефановича или то, что соловьёвская «Асса» не только стала первой частью трилогии (вторая часть «Чёрна роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989), третья часть «Дом под звёздным небом» (1991)), но и получила в итоге авторский сиквел – «2-Асса-2» (2008); нельзя не упомянуть и проект «Игла Remix», осуществлённый режиссёром оригинальной «Иглы» Рашидом Нугмановым в 2010 году. Все названные фильмы не просто продолжают или развивают концепции образов рок-кино восьмидесятых, но и содержат саундтреки, созданные рокерами – Борисом Гребенщиковым, Сергеем Шнуровым, Виктором Цоем.

Самая же, на мой взгляд, репрезентативная фигура нашего кинематографа в аспекте его соотнесения с роком – режиссёр Алексей Балабанов. Практически в каждом его фильме саундтрек строится на композициях русского рока. И можно сказать, что Балабанов вырабатывает особую кон-

цепцию саундтрека, который зачастую не просто соотносится с содержанием фильма, а выступает в функции полноценной и фактически равной фильму системы, приёму своего рода. Приём этот был наглядно продемонстрирован режиссёром уже в первом «Брате» (1997). Практически весь саундтрек составили песни группы «Nautilus Pompilius» в оригинальном авторском исполнении. Каждая из песен, как показывают наблюдения, выступает в «Брате» в семантически значимой привязке к тому эпизоду картины, в котором она звучит. И получается, что герой песен Нау¹⁷ оказывается своего рода лирическим двойником героя фильма «Брат» Данилы Багрова. Вернее, двойничество – один из типов взаимодействия героев песен и картины, то есть формируется многоплановый диалог саундтрека и фильма; особенность же этого диалога заключается в том, что разные и даже автономные точки зрения лирического героя Нау и киноперсонажа воспринимаются как нераздельное (но и неслиянное) единство, обладающее совершенно особым, даже уникальным смысловым наполнением.

Несколько иная концепция функционирования саундтрека в «Брате 2». Рок-культура представлена тут многоголосым и разноплановым единством, вступающим в сложные диалогические отношения с персонажами фильма, с самим действием. Характеристика целых эпизодов строится на корреляции киноряда и сопровождающих его песен. Например, сцена обнаружения Данилой убитого друга сопровождается «Линией жизни» «Сплина», а знаменитый эпизод, в котором Данила, словно в компьютерной игре, расстреливает сотрудников «фирмы» Мениса – «Полковником» «Би-2». В первом случае песня «Сплина» подчёркивает драматизм эпизода, во втором же случае «Полковник» несколько парадоксальным образом переводит жестокую по сути своей сцену в игровую и даже ироничный, какой-то как бы тарантиновский план. И ведь сами по себе ни песня «Би-2», ни киноряд ироничными не являются (ну разве что таким образом может быть понята отсылка к компьютерной игре-стрелялке), однако в системе оба эти субтекста порождают эффект очень своеобразной иронии, такой иронии, когда зрителю разом и смешно, и страшно.

Похожий смысл можно увидеть и относительно тех песен, что становятся в «Брате 2» средством характеристики персонажа. Так, Виктора сопровождает «Вечно молодой» «Смысловых галлюцинаций»; текст этой песни без особых провалов проецируется на, мягко говоря, непростой характер героя Сухорукова. И всё было бы однозначно, если бы в сцене отправления из Шереметьево Витю (как, впрочем, вслед за тем и Данилу) не сопровождала прозвучавшая громко и полностью загадочная и знаменитая «Дорога» «Аукциона». Как представляется, подключение этого трека существенно корректирует, как-то даже углубляет характер старшего брата. Подчеркну, что сказанное здесь – не более чем общие и довольно внешние наблюдения, которые напрашиваются, но, вне сомнения, нуждаются в более пристальном исследовательском внимании.

Кроме того, при анализе рок-составляющей второго «Брата» нельзя забывать и о том, что после выхода фильма создатели его, помимо официального саундтрека, выпустили ещё и музыкальный проект «Брат 2 (За кадром)», куда были включены песни, которые либо не прозвучали в фильме, хотя и были запланированы (примерно тот же самый минус-приём я выше уже пытался немного показать на примере нескольких песен, не вошедших в «Начни сначала» Стефановича), либо прозвучали очень тихим фоном, как, например, «Розовые очки» «Смысловых галлюцинаций» (в картине эту песню можно расслышать в сцене в бане – когда Костя Громов с любовью рассказывает о своём брате хоккеисте Мите, играющем в НХЛ, и смысл диалога заглавного мотива песни и реплик персонажа тут вскоре становится очевиден зрителю, когда тот увидит, каким не очень хорошим человеком на самом деле является Митя).

Иные песни этого саундтрека дополняют смыслами те или иные эпизоды фильма. Например, реплика уводимого чикагского полицейского Вити «Я остаюсь, я буду здесь жить!» вступает в диалогическое взаимодействие с песней «Чёрного обелиска» «Я остаюсь», песней, не вошедшей в фильм, но обогащающей фильм дополнительными смыслами. Благодаря такому взаимодействию сам характер Вити становится сложнее, а ситуация переводится в более универсальный план. Впрочем, и известная песня через соотнесение с эпизодом фильма тоже обогащается смыслами, которые были бы просто невозможны вне диалога с кинорядом.

И ещё один момент, касающийся «Брата 2»: следует учитывать и то, что не все песни, звучащие в фильме, относятся к русскому року. Так, можно указать на песни в исполнении Ирины Салтыковой и на некогда популярную песню «Стюардесса по имени Жанна». В этом случае мы можем уже говорить о своеобразном конфронтационном диалоге рока и поп-музыки; и важно, что этот диалог ведётся в пределах единого саундтрека. Кстати, нечто подобное можно было наблюдать и в «Начни сначала», где герой Игоря Склера исполнял весьма популярную в середине восьмидесятых (кстати, именно в исполнении Склера и задолго до появления фильма) песню «Комарово» – лёгкую, эстрадную, совсем не роковую и не бардовскую¹⁸. «Комарово» в фильме Стефановича вступает в диалог с песнями Макаревича, и это диалог двух видов искусства – искусства ложного и искусства подлинного. Но вернусь к фильмам Балабанова.

Принцип не только персонального, но и стилевого многоголосия использован Балабановым в саундтреке к «Грузу 200» (2007). Что общего между «Травой у дома» группы «Земляне», «Хафананой» мозамбикского певца Африка Симона, «Плотом» Юрия Лозы, песней «В краю магнолий», исполненной группой «Ариэль», и грустной солдатской песней про «дембель в январе»? Все эти песни – очень разные относительно друг друга – объединяет то, что в сознании взрослого зрителя первого десятилетия XXI века они соотносятся с первой половиной восьмидесятых; таков общий знаменатель этой довольно разноплановой в стилевом аспекте парадигмы.

Очень разные песни создают музыкальную мозаику времени. Как и в более ранних балабановских фильмах, есть песни, сопровождающие конкретных героев (укажу, например, на то, что «В краю магнолий» звучит тогда, когда зритель видит эпизоды с участием Артёма – профессора из Ленинграда), есть песни, включённые в ключевые сцены (самая, пожалуй, запоминающаяся из таких сцен это та, где Журов свою жертву везёт на мотоцикле с коляской под песню «Плот»). И в саундтреке фильма, конечно же, нашлось место и року; причём – в сильной позиции, в самом финале картины. Молодые герои «Груза 200» волею случая встречаются на концерте группы «Кино», вдалеке видна сцена, на ней видны какие-то люди; звучит песня «Алюминевые огурцы». Тоже знак того времени, но и знак времени нового – того, что идёт следом... Для будущего исследования финала «Груза 200» несомненно будет важен и тот факт, что в сценарии фильма Славик и Валера находятся не на концерте «Кино», а на концерте другой ленинградской группы – «Аукцион»¹⁹. Важно, почему произошла данная замена, но не менее важно и то, что породила эта замена при последующей реценции, то есть какие смыслы появились в финале балабановского фильма с появлением группы «Кино», а какие с исчезновением «Аукциона» утратились.

Своя специфика у саундтреков в прочих фильмах Балабанова – в «Войне», в «Жмурках», в «Кочегаре»... И каждый раз режиссёр придумывает какой-то новый ход, новый приём включения рок-поэзии в кинотекст. И новый фильм Балабанова «Я тоже хочу» (2012) не будет здесь являться исключением. В саундтреке этой картины использован приём из первого «Брата» – все семь песен, составивших, согласно титрам, музыкальный ряд «Я тоже хочу», принадлежат одному исполнителю – Леониду Фёдорову, лидеру уже не раз мною упомянутой группы «Аукцион»: три песни («Жидоголонга», «Голова-нога» и «Зимы не будет») с альбома 2001 года «Анабэна» и четыре («Весна», «Душа», «Тетрадь», «Элегия») с совсем нового, вышедшего в 2012 году альбома «Весна». Добавлю так же, что автором большинства текстов традиционно для Фёдорова является Дмитрий Озерский, однако, согласно титрам фильма Балабанова, три из четырёх песен с альбома «Весна» – это «Тетрадь», «Элегия» и частично «Весна»²⁰ – написаны на стихи поэта-обэриута Александра Введенского.

Саундтрек в «Я тоже хочу», как я уже отметил, сделан по моноавторскому принципу саундтрека первого «Брата». Но если в «Брате» лирический рок-герой Nautilus'a вступал в диалогические отношения с главным героем фильма, благодаря чему два героя нераздельно-неслиянно взаимодополняли друг друга, то в «Я тоже хочу» отношения песен Фёдорова к системе персонажей строятся по-иному. В новом балабановском фильме нет ярко выраженного центрального героя – таковых, как минимум, сразу четверо. И лирический рок-герой Фёдорова ведёт диалог сразу со всеми ими. Однако дело даже не в этом, а в том, что в системе персонажей фильма есть один персонаж, который существенно корректирует представление

о специфике взаимодействия саундтрека и киноряда. Это музыкант, роль которого исполняет Олег Гаркуша – шоумен «Аукциона». На этом основании можно сделать весьма, как мне представляется, любопытные (пусть пока и предварительные) выводы: между лирическим рок-героем, представленным в фильме голосом Леонида Фёдорова, и персонажем с внешностью Олега Гаркуши формируются совершенно особые отношения, основанные на прежней культурной репутации Фёдорова и Гаркуши. Оба – участники «Аукциона»; один – его голос, второй, если можно так выразиться, его лицо. На основании этого дополнительные смыслы фильма «Я тоже хочу» рождаются не просто на стыке киноряда и саундтрека, а на вполне определенном стыке поведения, характеристики одного из персонажей и рок-композиций, сопровождающих действие фильма: получается, что эти песни поются как бы от лица персонажа, музыканта, который в этой связи может быть воспринят как реальная персонификация лирического рок-героя, ну а рок-герой в той же степени может быть воспринят как лирическая, музыкальная персонификация киногероя. Но полного слияния не происходит. В итоге видим, что лирический рок-герой Фёдорова и киноперсонаж Олега Гаркуши находятся относительно друг друга всё же в тех самых отношениях нераздельности-неслиянности. Из этого в полной мере можно исходить, исследуя взаимодействие саундтрека и киноряда в фильме Балабанова «Я тоже хочу». Но, разумеется, не только из этого.

Углубление диалогических отношений, характерных для саундтрека в этом фильме, происходит ещё по ряду моментов. Тут следует обратить внимание на специфику по крайней мере двух песен с альбома «Весна», песен на стихи Введенского. Примечательно, что фёдоровская «Элегия», в основу которой положено одноимённое стихотворение Введенского, не ограничивается только этим источником. Да, текст «Элегии» Введенского в песне воспроизводится полностью и без единого изменения по так называемому списку Н.И. Харджиева²¹, однако в начале песни звучат строки совсем не из названного стихотворения Введенского, а из его же пьесы «Ёлка у Ивановых». Начало песни выглядит так (я буду воспроизводить эти сегменты согласно принятой при публикации текстов Введенского пунктуации и орфографии²²):

Эй слуги, огня.
Эй слуги, огня.
Эй слуги, огня.
Я пред вами.
Вяжите меня.
Лежите меня.
И казните меня.

И только после этих слов в песне Фёдорова идёт полный текст собственно «Элегии». Начальный же сегмент являет собой инверсированный

диалог из уже названной пьесы Введенского. Вот как выглядит это в драме «Ёлка у Ивановых» (приведу и окружающий контекст):

Д е т и (*хором*)
Нянька топором
Сестрёнку нашу зарубила.
П о л и ц и я
А где же убийца?
Н я н ь к а
Я пред вами.
Вяжите меня.
Лежите меня.
И казните меня.
П о л и ц и я
Эй слуги, огня.
С л у г и
Мы плачем навзрыд,
А огонь горит.
Н я н ь к а (*плачет*).
Судите коня,
Пожалейте меня.

У Фёдорова получается, что драматургический диалог Няньки и Полиции не только инверсировался (реплика «Эй слуги, огня» звучит в песне раньше того, что у Введенского произносит Нянька), не только поставил в сильную позицию начала фигуру прибавления, трижды воспроизведя реплику Полиции, но, самое главное, стал лирическим высказыванием, принадлежащим одному субъекту. Однако такая нарочитая монологизация драмы, осуществлённая через слияние её сегмента с сугубо лирическим высказыванием «Элегии» Введенского, как это ни парадоксально, в результате усилила диалогическую природу в пределах одной песни. Драматургический диалог редуцировался, но актуализировался диалог двух различных в родовом плане произведений Введенского – драмы «Ёлка у Ивановых» и лирического стихотворения «Элегия». А в итоге этот межродовой диалог оказался инкорпорирован в диалог большего формата – уже названный диалог нераздельно-неслиянных фёдоровского лирического героя и балабановского персонажа в исполнении Олега Гракуши. Думается, что рассмотрение специфики такой диалогической инкорпорированности – дело близкого будущего. Пока же мне важно было продемонстрировать данный факт.

Второй пример из саундтрека к фильму Балабанова «Я тоже хочу» мне представляется ещё более интересным в плане экспликации диалогических отношений. Выше я указал, что заглавная песня альбома Фёдорова «Весна» написана на стихи Александра Введенского и Дмитрия Озерского. Вот текст песни целиком:

Горе выпил до дна,
Завтра будет война,
Отпевая весну,
Сын ушёл на войну.
Ночь над нами, как чай,
Чайкой в небе печаль,
...Ты не отвечай...
Звёзды с тысячью жал
Цепко в лапах держал,
Смерть над полем кружит,
Сын мой рядом лежит.
Ночь над ним – как река,
Чайкой в небе тоска,
...Подожди пока...

Вдруг музыка гремит
Как сабля о гранит,
Все открывают дверь
И мы въезжаем в Тверь.
Не в Тверь, а просто в зало,
Наполненное ёлкой.
Все прячут злобы жало,
Один летает пчёлкой,
Другая мотыльком
Над ёлки стебельком,
А третий камельком,
Четвёртая мелком,
А пятый лезет на свечу
Кричит, и я, и я рычу,
Кричит, и я рычу...

...Скоро будет весна...
...Вот и стала весна...

Первые четырнадцать стихов по приведённому тексту – оригинальное стихотворение Озерского. Далее от стиха «Вдруг музыка гремит» и до стиха «Кричит, и я рычу, и я рычу» – текст Введенского (нельзя не заметить, что текст Озерского почти весь написан двустопным анапестом, а текст Введенского – трёхстопным ямбом). После этого повтор «Кричит, и я рычу» и концовка, где отсутствующие у Введенского слова «...Скоро будет весна... // ...Вот и стала весна...» перемежаются с голосовыми звуками «на-на-на-на...»

Источником текста Введенского стала вновь пьеса «Ёлка у Ивановых». Вот как там выглядит «введенская часть» «Весны» (приведу её в некотором контексте):

Вдруг открывается дверь. В дверях стоят родители.

П у з ы р ё в - о т е ц . Ну веселитесь. Что мог то и сделал. Вот ель.
Сейчас и мама сыграет.

П у з ы р ё в а - м а т ь (*садится без обмана к роялю, играет и поёт*).

Вдруг музыка гремит
Как сабля о гранит,
Все открывают дверь
И мы въезжаем в Тверь.
Не в Тверь, а просто в зало
Наполненное ёлкой.
Все прячут злобы жало,
Один летает пчёлкой,
Другая мотыльком
Над ёлки стебельком,
А третий камельком,
Четвёртая мелком,
А пятый лезет на свечу

Кричит, и я, и я рычу.

П е т я П е р о в (*мальчик 1 года*). Ёлка я должен тебе сказать.
Какая ты красивая.

Здесь даже в сравнении с тем, что я обозначил применительно к песне «Элегия», диалогические отношения выглядят ещё более сложными. Прежде всего, следует указать на наличие коммуникативной ситуации в вербальном компоненте песни Фёдорова «Весна», где в диалог вступают последовательно сменяющие друг друга и фактически равные по объёму тексты Озерского и Введенского. Два поэта находятся в состоянии коммуникативной ситуации. Но благодаря единому контексту песни, единому вокалу, общей музыке реплики двух коммуникантов сливаются в единое высказывание, расчленив которое можно лишь актуализировав литературный источник второй части или же сосредоточившись на разнице в стихотворных размерах. И смыслы рождаются здесь как при слиянии двух голосов в один, так и при расчленении одного голоса на два. При этом в аспекте смыслопорождения следует учитывать и иные параметры. В частности, то, что текст Введенского изначально находился в произведении драматургического рода, строящегося на диалоге как таковом, то есть изначальная природа сегмента «Вдруг музыка гремит...» зиждется на том, что это реплика в драме. Кроме того, важным для характеристики данного сегмента у Введенского оказывается паратекстуальное указание на его презентацию – героиня «играет и поёт». Следовательно, и в сугубо литературном (пусть и драматургическом) источнике перед нами песня. Таким образом, при возможном в будущем уяснении смыслов, порождаемых песней «Весна» в составе саундтрека фильма «Я тоже хочу», надо учитывать не только диалогическую природу взаимодействия субъекта песни и героя фильма, но и диалогическую природу вербального субтекста, и драматургическую природу происхождения текста Введенского, и указание на то, что в дра-

ме-источнике этот текст, согласно ремарке, должен петься. Таковы лишь некоторые предварительные замечания относительно грядущего исследования песни «Весна» в недавнем балабановском фильме.

Пока же позволю себе обобщить: и в фильме «Я тоже хочу», и в других балабановских да и не только балабановских фильмах – тех фильмах, что в той или иной степени используют русский рок, – есть великое множество моментов, аспектов, уровней, которые могут и должны привлечь внимание рок-филологов.

Мне же сейчас предстоит хотя бы немножко подытожить всё сказанное. Что же объединяет между собой названные выше рок-маргиналии – визуальную составляющую рока, автометапаратексты и рок-кино? Помоему, ответ на это вопрос после всего сказанного очевиден. Дело в том, что все три названные элемента рок-культуры являют собой образцы диалогических отношений; на различных уровнях, в разной степени, но именно диалогических отношений. На это я и пытался всячески указать по ходу данной статьи. То есть, обращаясь к перечисленным рок-маргиналиям, мы должны помнить, что перед нами коммуникация в разных её проявлениях. Сами же рок-маргиналии являются образцами дискурсов, то есть таких коммуникативных событий, которые осуществляются между субъектом, референтом и адресатом высказывания.²³ Через призму коммуникации может быть рассмотрено взаимодействие визуального и звучащего субтекстов в пределах, например, рок-альбома. Не меньшего внимания заслуживает рассмотрение коммуникативной природы взаимодействия разноуровневых субтекстов в пределах только визуального элемента – обложки альбома, например: картинка, надпись, цвет... Наконец, следует обратить внимание на коммуникативное взаимодействие визуального субтекста с его референцией и креативной интенцией реципиента. И тут особенно важны будут коммуникативные потенции проксемики и кинесики: жесты, мимика, расположение музыкантов, их движения, грим, костюмы – всё это тоже элементы коммуникативного события.

Очевидна и коммуникативная природа автометапаратекста. Автометапаратекст может быть рассмотрен как коммуникативное событие в ракурсе коммуникативной ситуации, то есть проведён через все инстанции коммуникативного треугольника: исследователю предстоит определить креативную, референтную и рецептивную интенции субъекта, креативную, референтную и рецептивную функции текста, креативную, референтную и рецептивную интенции адресата; а после рассмотреть всё это в единстве, то есть проанализировать автометапаратекст как дискурс. Но, конечно, только этим анализ коммуникативной природы автометапаратекста ограничивать не стоит, ведь в свете теории коммуникации можно рассмотреть диалог автометапаратекста и песни – и в этой «паре» отношения между элементами строятся по модели коммуникативной ситуации.

Относительно рок-кино уместно рассматривать коммуникацию синтеза рока и кино с реципиентом. Но в то же время не менее интересно рас-

смотрение диалога рока и кино, саундтрека и киноряда, включающего в себя и сюжет, и систему персонажей, и детали, и многое другое. Особенно любопытной, как показывают предварительные наблюдения, оказывается коммуникативная ситуация, складывающаяся между героем фильма и лирическим рок-героем из песен саундтрека.

И, наверное, пока последнее здесь. Анализом коммуникативных ситуаций и событий, анализом дискурсов занимается филология. Следовательно, теперь вроде бы не должно вызывать возражений обращение не только к рок-композиции как синтетическому высказыванию, но и к так называемым рок-маргиналиям – визуальным элементам, автометапаратекстам, рок-кино – именно представителей филологии. Средства филологии как нельзя лучше подходят для анализа всего этого. Но не менее важно и то, что столь непривычный для традиционного филолога материал поможет науке выходить на новые высоты, не застаиваться на привычном и традиционном. То есть и филология будет способствовать пониманию рока, и рок будет способствовать развитию филологии. Во всяком случае, и в это тоже очень хочется верить.

¹ См.: *Добротворский С.* Рок-поэзия: текст и контекст // Молодёжь и культура. Л., 1990.

² Самой значительной среди работ С.В. Свиридова в заявленном плане мне здесь видится уже довольно давняя статья: *Свиридов С.В.* А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5.

³ См.: *Гавриков В.* Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011.

⁴ См.: *Матвеева Н.М.* Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11; *Матвеева Н.М.* Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана «Парикмахер / Наш марш» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12; *Матвеева Н.М.* Лирика русских поэтов XX века в творчестве рок-групп «Ночные снайперы» и «Сурганова и оркестр» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2013. – Вып. 14.

⁵ См.: *Войткевич Е.В.* Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5.

⁶ См.: *Левченко Я.С.* Заметки о тиражной графике в поп-музыке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5.

⁷ См.: *Плакущая А.Г.* Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2011. – Вып. 12.

⁸ См.: *Майорова Ю.М.* Обложки CD альбомов: уникальное в универсальном // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2011. – Вып. 12.

⁹ См.: *Скорлупкина Д.Г.* «Театр абсурда» группы «Пикник»: специфика рецепции сильных позиций // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2013. – Вып. 14.

¹⁰ См.: *Безрукова А.* Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово. Вып. 4: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2006.

¹¹ См., например, раздел «Вариативность автометапаратекста» с статье: *Ярко А.Н.* Способы вариантообразования в русском роке («Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» А. Башлачёва) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9.

¹² Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. – М., 1991. – С. 217.

¹³ См.: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. М., 2006. Впрочем, тут важна одна оговорка. Мы привыкли к тому, чтобы именовать субъекта речи в вербальном рок-тексте лирическим субъектом, а применительно к альбому – даже лирически

героем. Но вот правомерно ли это? Ведь говоря так, мы как бы однозначно атрибутируем рок-поэзию в родовом плане как поэзию лирическую. А если это не так или не всегда так, то как тогда называть того, от чьего лица звучит песня? И вопрос этот не только терминологического характера, ведь в данном случае через верно найденную номинацию мы можем прийти и к каким-то вещам смыслопорождающего характера.

¹⁴ Подробнее см.: *Ярко А.Н.* К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия»: «Таганский концерт» Александра Башлачёва // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007. – Воронеж, 2009.

¹⁵ В этих двух песнях голоса Макаревича и Кутикова звучат лишь фоном к голосу Боярского. Впрочем, одна песня «Машины» звучит в фильме в оригинальном исполнении; правда, звучит она не в «синхроне», а за кадром; это песня «Бег по кругу».

¹⁶ См.: *Фадеева А.В.* Эрзац-звезда: Цой и кинематограф // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2013. – Вып. 14.

¹⁷ О специфике этого героя на примере одного из альбомов Нау см.: *Селезова Е.А.* Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь; Екатеринбург, 2011. – Вып. 12.

¹⁸ Критик середины 1980-х годов эту ситуацию интерпретирует довольно-таки любопытно: «...достойно похвалы мужество Игоря Склера, с блеском сыгравшего колочую автопародию. Вернее, пародию на того рубаху-парня, певца обо всем и ни о чем, каким мог бы, наверное, стать актер, если бы продолжал обаятельно тиражировать найденное в мюзикле “Мы из джаза”. Нынешний герой И. Склера – элегантный красавец Холодков, готов спеть про что угодно, как угодно и кому угодно, лишь бы это понравилось “нужным” людям, способным лёгким росчерком пера послать своего фаворита в выгодный гастрольно-зарубежный вояж...» (*Фёдоров Александр.* Счастливые возможности качелей [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ru – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/419/> (Дата обращения 18.03.2013)).

¹⁹ См.: *Балабанов А.* Груз 200 [киносценарии]. – СПб., 2007. – С. 474.

²⁰ Про песню в «Весна» в титрах к фильму «Я тоже хочу» написано: «сл. А. Введенский, Дм. Озерский, музыка Л. Фёдоров».

²¹ Всего известно порядка пяти списков «Элегии» Александра Введенского, но тот, что поётся Леонидом Фёдоровым, принято считать самым авторитетным (см.: *Мейлах М.* Примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. Произведения 1938-1941. Приложения. – М., 1993. – С. 198).

²² Тексты А. Введенского здесь и далее привожу по изданию: *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. Произведения 1938-1941. Приложения. – М., 1993.

²³ См.: *Дейк ванн Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989; *Тюна В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь, 2001 и др.

© Ю.В. Доманский

Ю.Э. ПИЛЮТЕ

Калининград

К ВОПРОСУ О «ПЛОХОЙ» И «ХОРОШЕЙ» РОК-ПОЭЗИИ

В рокологии время от времени поднимается ряд проблемных вопросов, решение которых необходимо. Таков, например, вопрос об определении предмета исследования. Спор о самостоятельности рок-поэзии в отрыве от остальных субтекстов рока (синтетического вида искусства) спорадически возникает на страницах сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Обоснование объекта исследования становится отправной точкой диссертационных работ и монографий, посвященных рок-лирике.

Не менее важным, на наш взгляд, является определение предмета исследования, конкретно – его качества. На деле каждый филолог-роковед решает сам, что является рок-поэзией, а что нет. И в большинстве случаев он руководствуется интуицией. Такой подход приводит к тому, что предметом исследования авторы избирают узкий круг «проверенных» поэтов, в то время как большой массив рок-текстов и авторских идиостилей остаётся за бортом филологического исследования.

Теме качества рок-текста была посвящена первая статья первого выпуска сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст». В фокусе исследователей И. Кормильцева и О. Суровой оказывается «творчество крупнейших рок-поэтов, традиционно причисляемых к “мейнстриму”»¹. Соавторы добавляют: «...совсем немного внимания было уделено тем, кто располагается на маргиналии рок-поэзии как жанра»². Откуда взята эта иерархия, позволившая вывести большое количество современных рок-поэтов за скобки, авторы не разъяснили. Тем не менее такой подход стал самым популярным среди исследователей русского рока.

Так, во втором сборнике в статье С.Л. Константиновой и А.В. Константинова встречается следующее априорное высказывание: «...мы же, исходя из постулата, что рок, будучи по определению искусством наивным, наиболее полно являет свои признаки именно в произведениях “непрофессиональных”, нерафинированных, то есть произведениях “второго эшелона”»³. Здесь исследователи также не разъясняют, по какому принципу рок-поэзия была поделена на первый и второй сорт.

Тем не менее в этом же сборнике Е.А. Козицкая впервые задаётся вопросом о предмете исследования. Она справедливо указывает на то, что, определяя качество рок-текста, филологи сравнивают рок-лирику с поэзией классической, а это в корне неверно. Е.А. Козицкая отмечает: «...литературоведы, пытавшиеся анализировать рок-тексты с точки зрения канонов классической поэзии (т.е. с точки зрения соответствия рок-текстов классическим канонам), на самом деле ставили в глупое положение только самих себя. Ибо каждый жанр нужно судить по его собственным законам»⁴.

Мысль эта, хоть и была озвучена, но должного резонанса не получила.

Чаще всего, отделяя «хорошую» рок-поэзию от «плохой», учёные руководствуются пространственно-временным критерием. Подробно об этом было сказано в статье Ю.В. Доманского: «...уже сложился круг авторов, творчество которых принято <...> относить к рок-поэзии. Выделяется временной отрезок (1970-80-е гг. как время расцвета русского рока) и географические локусы (Ленинград, Москва, Свердловск, Новосибирск, Омск...), в которых рок-движение получило наибольшее распространение. <...> Исходя из этого назовём тех авторов, которых определяют как рок-поэтов – Гребенщиков, Башлачёв, Кинчев, Науменко, Шевчук, Цой, Макаревич, Романов, Градский, Кормильцев, Бутусов, Ревякин, Летов, Дягилева. Именно их творчество, за редким исключением, и является объ-

ектом большинства исследований»⁵. Автор также отмечает, что с таким подходом большая часть поэтов оказывается вне исследования.

Справедливости ради отметим, что вопросу качества рок-текста посвящено ещё несколько программных статей. И в них отражены иные подходы.

Так, А.Н. Черняков предлагает анализ рок-текста, лежащий в плоскости «объективации оценки». Он указывает на необходимость «поиска тех критериев, которые позволяют вынести изучение рок-поэзии за рамки разного рода проявления “научной сенсорики”»⁶. Исследователь отмечает, что «одним из основных критериев оценки может стать “языковая полноценность” текста, т.е. степень задействованности различных языковых уровней для формирования и выражения темы данного текста»⁷. В подтверждение автор приводит анализ альбома «Время не ждёт» группы «Чайф». Темой-доминантой здесь становится идея изменчивости, текучести времени. Исследователь отмечает, что в значительной степени в роли ведущего экспликатора заглавной темы альбома оказалась грамматическая категория времени. «Процентное соотношение форм настоящего, прошедшего и будущего времени выглядит как 69 % : 22 % : 9 % соответственно»⁸.

Другой калининградский исследователь, Т.В. Цвигун, также обращается к проблеме референтного статуса рок-текста. Впервые деление рок-поэзии на два класса получило научное обоснование. Исследовательница отмечает, что рок-лирика распадается на «нормативный» (текст события) и «анормативный» (текст языка) типы⁹. Нормативный тип преобладающий, он условно относится к мейнстриму рок-поэзии, в то время как логоцентрическая рок-лирика продолжает традиции авангардной поэзии XX века. В статье исследователь избегает оценки «хорошая» / «плохая» рок-поэзия, а лишь указывает на её неоднородность. Такой подход позволяет включать творчество большинства поэтов в поле исследования.

И Татьяна Валентиновна, и Алексей Николаевич настаивают в своих статьях на анализе ещё не изученной рок-лирики. Однако в исследованиях последних лет роковеды по-прежнему опираются на пространственно-временной критерий в определении качества рок-поэзии.

К примеру, исследователь Е. Ерёмин в своей монографии «Царская рыбалка, или Стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова» отмечает: «...русский рок, начиная с поколения Гребенщикова, и вырастая из поэзии таких “вийоновских” русских бардов, как, например, Алексей Хвостенко, уникально логоцентричен, а потому требует рассмотрения теми же методами, что и другие, более традиционные и “респектабельные” поэтические жанры русской культуры»¹⁰. Таким образом, перед нами опять та же интуитивная иерархия рок-лирики, где творчество Бориса Гребенщикова находится на вершине.

На таком подходе, по сути, настаивает и В. Гавриков. Исследователь посвящает проблеме художественности рок-текста отдельный параграф

монографии. В начале его он отмечает, «что песенная поэзия, по крайней мере, хронологически, вписана в рамки постмодернизма, субпарадигмального ответвления “парадигмы неклассической художественности”»¹¹. А далее приходит к выводу: «...художественность песенной поэзии в первую очередь – это художественность поэтическая, традиционная, только уточнённая синтетической природой звучащего произведения»¹². Таким образом, песенная поэзия фактически укладывается в прокрустово ложе классической парадигмы художественности. Отмеченная вначале параграфа неклассическая художественность рок-текста никак не учитывается при её анализе. Как мы помним, о нерациональности такого подхода говорила еще Е.А. Козицкая¹³.

Интуитивный подход определения качества творчества рок-поэтов, в основе которого лежит пространственно-временной критерий, делает невозможным изучение типологии рок-поэзии.

С нашей точки зрения, критерии художественности рок-лирики не могут лежать вне предмета исследования. То есть определение качественности рок-текста должно быть естественным следствием анализа большого пласта не только русской рок-поэзии, но и рок-поэзии других национальностей.

Рок-лирика принадлежит к современному искусству, а значит, для неё актуален неклассический тип художественности. Рок-поэты, выходя на диалог со своей аудиторией, стараются пробудить в каждом слушателе способность мыслить самостоятельно. Для этого они используют целый арсенал художественных средств и приёмов. В первую очередь они стремятся избежать однозначности и завершенности, используя ситуации лабиринта смыслов. На уровне аксиологии в рок-тексте можно встретить разрушение бинарных ценностных оппозиций. Изображаемый мир здесь свободен от правил и закономерностей, навязанных постигающим сознанием; чтобы подчеркнуть это, автор использует приём произвольного монтажа, отказывается от извечных принципов соразмерности и гармоничности. Парадокс – ведущий в рок-поэзии приём – сообщает изображаемому неоднозначность.

Самым важным критерием художественности рок-текста является сформированность идиостиля автора и цельность художественного мира. Последний должен быть оригинален, самостоятелен и обладать устойчивыми чертами. Но в тоже время пространственно-временной универсум не должен оставаться застывшей системой.

Если говорить о чертах, отличающих рок-поэзию от других разновидностей современной песенной поэзии, то главным *родовым признаком*¹⁴ рок-лирики является *двоёмирность авторского универсума (разделённость на предметный и не предметный миры)*. Она проявляет себя в творчестве рок-поэтов самых разных национальностей. Отметим, что локус ирреального не является искусственно созданным миром иллюзий. Практически каждый рок-поэт уверен в том, что не предметная реальность явля-

ется частью окружающей действительности. Примечательно, что эту черту роковеды выделяли неоднократно¹⁵. Но ни разу она не была названа определяющей.

Художественность рок-текста проявляется также на уровнях песни и альбома. В первом случае важно учитывать структурные особенности текста. От стихотворения рок-песню отличает иное композиционное построение (разделённость на куплет и припев). Как отмечает В.А. Васина-Гроссман¹⁶, в песенной поэзии обязательным является деление на соизмеримые разделы. Роль припева заключается в том, чтобы подчеркнуть законченность строфы, яснее отделив её от других строф. Припев объединяет куплеты в единый сюжет, заставляя слушателя сопоставлять строфы. Вслед за В.А. Васиной-Гроссман в рок-лирике мы выделяем припев завершающий и припев-кульминацию. Первый тип как бы договаривает строфу, не привнося в неё ничего нового, в то время как второй – наиболее подходящий раздел песни для того, чтобы провести через песню какой-либо значительный образ, слово.

Яркой особенностью рок-лирики является то, что в ней гармонично сосуществуют риторические и художественные приёмы. На идейном уровне это объясняется изначальной протестностью авторской мысли, двоемирностью художественного универсума.

Здесь мы выделяем три типа песен. Стандартным для данного поэтического течения является текст, в котором куплет реализует поэтику, а припев – риторику. Таким образом, в куплетной части излагается определённая история. Действие происходит в пространственно-временных координатах и описывается при помощи различных художественных средств, а припев являет собой непосредственное общение с публикой и лишен динамики. В краткой форме он передаёт основную мысль и эмоцию произведения, подытоживает или даёт оценку происходящему (песни такого типа чаще всего встречаются в творчестве рок-групп «Агата Кристи», «Ночные снайперы», «Би-2»; «Сплин»). Второй тип: риторическая рок-песня. Произведения такого рода – выражение авторской идеи в чистом виде. Они наиболее суггестивны, поскольку нацелены на общение с публикой (группа «Декабрь» песня «Без тебя»; группа «Алиса» песня «Мы вместе!»; группа «Кукрыниксы» песня «Кайф!»). Третий тип: лирическая рок-песня, которая близка по своему строению и передаче мысли к стихотворению. Такие песни как раз и преобладают в творчестве признанных рок-поэтов: Бориса Гребенщикова, Александра Башлачёва, Янки Дягилевой, Юрия Шевчука.

Художественность рок-лирики возможно определить через анализ поэтики рок-альбома. В рокологии западной¹⁷ и российской он считается аналогом лирического цикла. Ю.В. Доманский выделяет следующие средства циклизации: заглавие, композиция, причинно-следственные связи, субъектно-объектные отношения, изотопию, хронотоп, а также интертекстуальность¹⁸. Все они в системе должны выражать главную мысль альбома.

ма. А её репрезентативность и будет являться одним из показателей уровня мастерства того или иного рок-поэта.

¹ *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 1998. – Вып. 1. – С. 5.

² Там же.

³ См.: *Константинова С.Л., Константинов А.В.* Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 9-16.

⁴ См.: *Козицкая Е.А.* Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 21-26.

⁵ См.: *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 26-38.

⁶ *Черняков А.Н.* «Поэзия грамматики» и проблема Качественной оценки рок-текста // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 89.

⁷ Там же – С. 96.

⁸ Там же – С. 94.

⁹ *Цвигун Т.В.* Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста). // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 110.

¹⁰ *Ерёмин Е.М.* Царская рыбалка, или Стратегия освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова. – Благовещенск, 2011. – С. 5.

¹¹ *Гавриков В.А.* Русская песенная поэзия как текст. – Брянск, 2011. – С. 235.

¹² Там же. – С. 240.

¹³ См.: *Козицкая Е.А.* Указ. соч.

¹⁴ Рок зародился в США в пятидесятые годы из музыкального течения «ритм-энд-блюз». Взаимодействие африканской и европейской культур нашли своё отражение не только в рок-музыке, но и в рок-лирике. В творчестве первых поэтов этого течения можно встретить особое отношение ко времени (примат настоящего над прошлым и будущим), иерофанию (веру в возможность проявления божественного в реальном мире).

¹⁵ См., например: *Шакулина П.С.* Русский рок и русский фольклор // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 1999. – Вып. 2 – С. 38-42; *Козицкая Е.А.* Рецепции традиционных культурных мифов, «вечных образов» и сюжетов в современной русской рок-поэзии (на материале текстов группы «NAUTILUS POMPIIUS») // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2000. – Вып. 3 – С. 184-193; *Шогенукова Н.А.* Миры за гранью тайных сфер // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2000. – Вып. 4 – С. 86-97; *Толоконникова С.Ю.* Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2000. – Вып. 4 – С. 154-161; *Никитина Е.Э.* Мотив барокко «жизнь есть сон» в русской рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2000. – Вып. 4 – С. 161-167; *Ворошилова М.Б.* Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Тверь, 2008. – Вып. 10 – С. 57-71; *Курская В.А.* Пророк и шаман: к проблеме героя в художественном мире Эдмунда Шклярского // *Русская рок-поэзия: Текст и контекст.* – Екатеринбург, Тверь, 2010 – Вып. 11 – С. 215-219.

¹⁶ См.: *Васина-Гроссман В.А.* Музыка и поэтическое слово. – М., 1978.

¹⁷ См.: *Konzeptalbum.* [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.studentenpilot.de/studieninhalte/onlinelexikon/ko/Konzeptalbum>; *Concept-album* [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>

¹⁸ См.: *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010.

© Ю.Э. Пилотте

А.В. ЛЕКСИНА

Коломна

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАДИГМЫ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ: «ЭВОЛЮЦИЯ НАОБОРОТ»

Мой поезд едет не туда
Куда отправили его,
Но я не нажму на тормоза
И даже не прикрою окно.
Я выбрал звуки вместо слов,
Я заменил огонь на дым.
Мой поезд едет не туда,
Я вместе с ним.
Кто из нас прав –
Не нам решать.
Я еду в обратную сторону,
А ты ложись спать.

«Алиса» «Поезд»

Русская рок-поэзия, пройдя уже более чем солидный отрезок жизненного пути, приостановилась, как витязь на распутье. И как у младенцев, так и у поэтов, независимо от их воли, в стихах нет-нет, да и проглядывает истина. Не претендуя на полноценное постижение этой истины в объёме небольшой статьи, попробуем наметить некоторые направления возможной дискуссии исследователей.

Прежде всего необходимо определиться с терминологией. Содержание работы будет концентрироваться, во-первых, вокруг такого смыслового ядра, как социокультурные парадигмы, то есть системы идей и ценностей, доминирующих в общественной среде, которая непосредственно связана с русской рок-поэзией, и, во-вторых, вокруг трактовки понятия «эволюция» применительно к русской рок-культуре. Начнём со второго понятия, чтобы приблизиться к первому.

Эволюция – процесс **развития**, состоящий из постепенных качественных изменений, без резких скачков (в противовес революции).

Развитие – процесс, направленный на изменение материальных и духовных объектов с целью их усовершенствования. Изменение материи и сознания, их универсальное свойство, всеобщий принцип объяснения истории природы, общества и познания.

Под **развитием** обычно понимают:

- 1) увеличение сложности системы;
- 2) улучшение приспособленности к внешним условиям (например, развитие организма);
- 3) увеличение масштабов явления (например, развитие вредной привычки, стихийного бедствия);
- 4) количественный рост экономики и качественное улучшение её структуры;

5) социальный прогресс¹.

Мы не будем отдельно рассматривать понятие прогресса, поскольку этот термин не является бесспорным для всего научного сообщества, да и в нашей работе он только будет уводить от сути исследования. Последнее определение, которое хотелось бы привести, это эволюционизм, поскольку отдельные аспекты данной научной теории мы будем рассматривать.

Эволюционизм (эволюционная школа) – направление в антропологии и этнографии, сторонники которого предполагали существование универсального закона общественного развития, заключающегося в эволюции культуры от низших форм к высшим, от дикости к цивилизации и т. д. Главная идея эволюционистов заключалась в убеждении о полном тождестве исторических путей разных народов. Историю эволюционисты рассматривали как сумму независимых эволюций единичных элементов культуры и социальной структуры².

Употребление данных терминов применительно к истории общества уже неоспоримый научный факт, судя по формулировке самих энциклопедических статей. Применение же этих терминов к истории литературы, а конкретно – к истории русской рок-поэзии, как нам кажется, вполне логичная исследовательская задача. Тем более что попытки подобного применения к отдельным аспектам исследования русской рок-поэзии уже осуществлялись в рамках данного исследовательского проекта³.

Рассмотрение русской рок-поэзии в рамках эволюционного подхода предусматривает выделение центральных ценностных ориентиров⁴, которые в названии темы мы позволили себе обозначить как социокультурные парадигмы. Рассматривая социокультурные парадигмы как ключевые системы идей, доминирующих в определённый период времени в обществе в целом, либо в отдельной общественной структуре (например, субкультуре), хотелось бы отметить именно ценностный потенциал⁵ данных парадигм, ведущий общество либо по пути конструктивному, либо деструктивному. Следует уточнить: ценностные установки, на которых строится модель общественного устройства, могут иметь как созидательный характер, так и разрушительный, но в последнем случае общественная система менее жизнеспособна и долговечна и может существовать лишь за счёт паразитирования на других жизнеспособных системах, манипулируя ими, эксплуатируя их ресурсы и маскируясь под их ценностные идеалы⁶.

Рок-культура, заимствовавшая социокультурные парадигмы из западной культурной традиции, переняла и деструктивную направленность её ценностных установок. Например, отношение к смерти, которое на западе стало навязчивой идеей. С.Г. Кара-Мурза, известный исследователь в области различных общественных наук (политология, социология, философия и др.), в своих книгах даёт исчерпывающий анализ такому разрушительному мироощущению представителей западного мира, отмечая его содержательные доминанты: «Насколько западная “культура страха” необычна для нас, видно даже сегодня. Сейчас, когда мы интенсивно позна-

ем Запад, нам открывается картина существования поистине несчастного. Прямо “Вий” Гоголя – такие демоны и привидения мучают душу западного обывателя. Не случайно тема страха с таким успехом обыгрывается в искусстве. Спрос на “фильмы ужасов” на Западе феноменален, и фильмы А. Хичкока выражают глубинное качество культуры»⁷.

В данном контексте очень интересными становятся суждения о процессах эволюционного развития общества и человека, связанных с ценностными идеалами, которые высказывает философ Павел Верисаг (псевдоним Г.С. Андрухова, Украина, г. Николаев, (1929-1996)). Согласно его онтологическим представлениям, сущее выступает как взаимосвязанная триада: идеальный мир (Абсолютный Разум) – материальный мир – человек, причём: «Абсолютный Разум воссоздаёт материю и пополняет ею материальный мир; материальный мир создаёт (путём эволюции) человека, а человек пополняет Абсолютный Разум своим разумом... Стремление материального мира к саморазрушению, самораспылению есть абсолютное зло»⁸. Что интересно – цивилизации, отказавшиеся от ценностей духовного самосовершенствования, направившие все свои усилия на конкурентную борьбу в накопления материальных ценностей, как раз и выполняют главную задачу материального мира – саморазрушение, так как сдерживающий фактор мира идеального они отвергли. А отсюда и стремление западного общества к эстетизации смерти, поклонение смерти и, в современную эпоху, даже вульгаризация и снятие со смерти ореола сакральности⁹. Таким образом, заимствуя ценностные установки у западного общества, русская рок-поэзия неминуемо должна была попасть в это поле саморазрушения, о чём свидетельствуют как песни рокеров, так и уже названные статьи исследователей творчества авторов русского рока.

Нужно отметить, что разрушение какой-либо живой системы, будь то общество или человек, влечёт за собой и «конец истории». Наиболее последовательные рок-музыканты уже завершили свой жизненный путь, создав свой «текст смерти»¹⁰, но те, кто выжил и даже «пережил рок-н-ролл», могут рассматриваться как продолжатели этого эволюционного процесса. И тут мы возвращаемся к странной формулировке темы статьи. К указанному выше термину «эволюция» мы добавили слово «наоборот» не из озорства и не из-за желания эпатировать читателя непонятным словосочетанием. На наш взгляд, состояние, соответствующее настоящему положению рок-культуры (которая, по мнению исследователей, разделилась на элитарный «ареопаг», становящийся «баснословно богатым», и андеграундных аутсайдеров, не успевших завоевать аудиторию и эфир)¹¹, свидетельствует о кризисе развития, эволюции, направленной внутрь самой системы, а не вперёд и вверх, как предполагает эволюционный процесс. Однако, при наличии молодых (хотя и непризнанных пока) последователей рок-движения и при имеющемся в

их творчестве желанием достигнуть гармонии¹², назвать данный процесс «деградацией», язык не поворачивается.

Однако данное состояние уже было охарактеризовано замечательным мыслителем Константином Николаевичем Леонтьевым (1831-1891), который в своём труде «Византизм и славянство» определяет три стадии развития как неорганических, так и органических систем: «период первоначальной простоты ... период цветущей сложности ... и период вторичного смесительного упрощения». Автор полагал, что «этот триединый процесс свойствен не только тому миру, который зовётся собственно органическим, но, может быть, и всему существующему в пространстве и времени. Может быть, он свойствен и небесным телам, и истории развития их минеральной коры, и характерам человеческим; он ясен в ходе развития искусств, школ живописи, музыкальных и архитектурных стилей, в философских системах, в истории религии и, наконец, *в жизни племён, государственных организмов и целых культурных миров*»¹³.

Современный исследователь творчества К.Н. Леонтьева Е.С. Гревцова отмечает важный, в рамках постановки данной темы, факт: «Леонтьев неоднократно и с разных сторон обосновывает глубокую мысль, заключающуюся в том, что культура существует дольше, чем народы, – без народа ... она может ещё долго существовать, но народ без собственной культуры жить долго не может, он обречён на ассимиляцию. Экспансия европейской культуры в России ... снижает её самобытность, увлекает русский народ на путь кризиса, вызываемого утратой собственной культурной основы»¹⁴.

Самое удивительное и печальное, что не только Герцен, Леонтьев, Достоевский и многие другие писатели¹⁵ и философы предостерегали от губительного заимствования чужеродной европейской культуры, однако и через сто лет мы видим, изучая развитие русской рок-поэзии, всё тот же неотвратимый «эффект» мотылька, летящего на горящий красный фонарь.

В тексте песни «Поезд» Константина Кинчева, вынесенной в эпиграф этой статьи, можно увидеть всё то, что является причиной кризиса не только русской рок-поэзии, но и всего современного русского общества: социальная пассивность, отсутствие желания и воли к развитию, некритичность мышления, допускающая манипулирование своими интересами и использование себя в чьих-то целях, и в итоге вместо «огня» божественного «глагола» остаётся «дым», «дым коромыслом», а поезд «едет в обратную сторону» (то есть под откос) и вместе с ним...

Остаётся надеяться, что «эволюция наоборот» при смене ценностного вектора наших социокультурных парадигм может вновь превратиться в «эволюцию вперёд», что и является нашим горячим желанием.

¹ Социальная эволюция [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Социальная_эволюция.

² Прогресс [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Прогресс>.

³ См.: *Кормильцев И., Сурова О.* Русская рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. – Вып. 1. – С.5-33; *Прохоров Г.С.* Эволюция системы «певец-слушатель» в альбомах группы «Новый Иерусалим» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 87-93; *Радке Э.* Русская рок-музыка и её функция в культурном советском пространстве // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 249-257 (в названии данной статьи термин не упомянут, а в тексте самой работы идёт речь об эволюции «русского рока в период до начала 1990-х») и др.

⁴ Нам близка и понятна попытка Д.И. Иванова рассмотреть русскую рок-поэзию через призму проблемы «эволюции русской языковой личности» (курсив автора – А.Л.), на становление и развитие которой влияют в первую очередь идеальные установки, формирующие определённую «картину мира». Ср.: «Отметим, что принцип *открытости* (курсив автора – А.Л.) органически связан с синтетическими особенностями рок-культуры, что, в свою очередь, указывает на потенциальное стремление рока к эволюции, точнее к изменению культурного статуса под воздействием обновляющейся реальности» (*Иванов Д.И.* Проблема изучения русской языковой личности в контексте рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 13-19).

⁵ Ср.: «...рок также представляет собой сложившуюся систему ценностей и координат во взаимоотношениях человека с окружающим миром, с другими людьми, с Абсолютным началом.» (*Поитберг Н.В.* Что есть «рок», или экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок-жанра // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 7-13).

⁶ Ср.: «Как и все крупные цивилизации, западноевропейская в процессе своей консолидации активно использовала религиозный фактор. Евроцентризм как идеология включает в свою структуру миф христианства Запада как той матрицы, которая предопределила социальный порядок, тип рациональности и культуру Запада в целом. В зависимости от исторической конъюнктуры этот миф подавался в самых различных вариациях или вообще приглушался (во время Французской революции отношение к церкви определялось лозунгом “Раздавить гадину!”), а сегодня говорится, что Запад – иудео-христианская цивилизация). <...> Нынешний этап евроцентризма характеризуется внутренней противоречивостью трактовки христианского мифа. С одной стороны, потребность в консолидирующих мифах возросла. В то же время, сам тип современной цивилизации, ее этика и остальные основополагающие мифы все более несовместимы с постулатами христианства. Поэтому уже сорок лет назад теолог и историк культуры Романо Гвардини предупреждал, что паразитированию Запада на христианских ценностях приходит конец» (*Кара-Мурза С.Г.* Манипуляция сознанием. – М., 2000. Электронная версия книги взята с сайта автора. – Режим доступа: <http://www.tuad.nsk.ru/~history>).

⁷ См.: там же. О саморазрушительных тенденциях, заимствованных русским роком у западного см.: *Кипелова И.В.* Проблема разрушения личности в отечественной рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 34-38; *Авилова Е.Р.* Телесность как основная универсалия авангардной модели мира (на примере творчества Егора Летова) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 168-173; *Пилоте Ю.Э.* Идеальные установки и идеалы рок-поэзии (на примере творчества русскоязычных и немецкоязычных авторов) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 40-46 и др.

⁸ *Павел Верисаг.* Всеобщий мир и личность. Рукопись. – Николаев, 1996.; *Митина В.И.* Онтология Павла Верисага // Исследование биографии и творчества философа Павла Верисага (к 80-летию со дня рождения): материалы юбилейных Верисаговских чтений. – Николаев, 2009.

⁹ См. об этом также: *Кара-Мурза С.Г.* Россия и Запад: Парадигмы цивилизаций. – М., 2011. – С. 98-120. Как пример вульгаризованного отношения к смерти можно вспомнить произведение Терри Пратчета, а пример эстетизации и вульгаризации смерти одновременно – мультипликационный фильм Тима Бартона «Мёртвая невеста». Кстати, об одноности этого пути

саморазрушения общества уже в начале XX в. предупреждал соотечественников В.В. Розанов в книге «Люди лунного света».

¹⁰ См. об этом: *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока. – Тверь, 2000.

¹¹ См.: *Стейнхольц И., Гололобов И.* Танец для мёртвых? Институционализация русского рока в эпоху Единой России // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 32-40.

¹² См.: *Шостак Г.В.* Циклообразующие мотивы в альбоме Жели «Underground» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 227-233.

¹³ *Леонтьев К.Н.* Избранное. – М., 1993. – С. 73.

¹⁴ *Гревцова Е.С.* Философия культуры А.И. Герцена и К.Н. Леонтьева (Сравнительный анализ). – М., 2002. С. 92.

¹⁵ Хочется обратить внимание читателей на концепцию пассионарных циклов Л.Н. Гумилёва: если рассматривать «героический период русской рок-поэзии» (*Кормильцев И., Сурова О.* Указ. соч.) как фазу подъёма культуры с появлением героев-пассионариев, то современный период ближе к инерционной фазе или фазе обскурации, когда культура из последних сил пытается сохранить остатки былого величия, но не справляется с энтропийными процессами, погружающими её в хаос. По словам Гумилёва, «эволюция как вектор группы процессов играет заметную роль в жизни всей планеты, с той обязательной оговоркой, что существуют два направления развития системных целостностей. Система может стремиться либо к усложнению, либо к упрощению, в последнем случае её можно назвать антисистемой. И что замечательно: выбор направления лежит в полосе свободы, а значит, зависит от решения людей, т.е. элементов системы» (*Гумилёв Л.Н.* Древняя Русь и Великая степь. – М., 1989. – С. 757–758).

© А.В. Лексина

М.А. БЕРДНИКОВА

Тверь

ПОСВЯЩЕНИЕ В РОК-ПОЭЗИИ

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» посвящение определяется как указание лица, которому предназначается или в честь которого написано данное произведение. Возникнув в эпоху античности, посвящение на протяжении многих столетий было почти обязательным «украшением» первого листа любой книги. Торжественные и многословные восхваления важного лица являлись своеобразной данью, которую автор платил своим меценатам и покровителям. На рубеже XVII–XVIII вв. в литературный обиход входят посвящения, носящие предельно обобщенный, символический характер. Теоретики классицизма используют текст посвящения для изложения своих литературных взглядов (в посвящении к «Дону Санчо Арагонскому» (1650) Корнель излагает читателям особенности изобретенного им жанра «героической комедии»). Со временем посвящения приобретают более интимный характер, становятся выражением искренней дружбы и сердечной привязанности, нередко – особым знаком литературной преемственности (Тургенев посвящает «Песнь торжествующей любви» (1881) Флоберу)¹.

Мы рассмотрим посвящение в русской рок-поэзии, понимаемой нами как синтетическое искусство, образцы которого имеют полисубтекстуальную природу. Именно эта природа отличает посвящение в роке от посвя-

щения в письменной литературе: в литературе в большинстве случаев посвящение того или иного произведения закреплено на бумаге, в то время как в рок-поэзии каждое новое исполнение может предваряться новым посвящением. Так, своего рода выход за рамки чистой словесности можно увидеть в посвящении-песне, посвящении-альбоме (юбилею «NautilusPompilius» – альбом «НауБум»), посвящении-видео (С. Бодров-мл. – клип «Эхоллов»), посвящении-фильме (рок-музыке как таковой – «Рок» А. Учителя, 1987), посвящении-концерте (концерт «20 лет без Кино», 2010), посвящении-книге, посвящении в рок-сборнике (девятый выпуск научного издания «Русская рок-поэзия: текст и контекст» (2007) посвящен *Памяти Ильи Кормильцева*); в этом списке находит себе место и массовая культура Интернета, к которой относим стихи, каверы на песни, видеоролики, посвященные любимым рок-исполнителям и группам².

В традиционной письменной литературе адресат посвящения может эксплицироваться в заглавии (например, стихотворение «Сергею Есенину» В.В. Маяковского), может в специальной записи, расположенной в правом верхнем углу листа (надпись «*Посвящается Анне Григорьевне Достоевской*» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»), а может на отдельном листе (примером могут служить посвящения в «Цветях зла» Бодлера или в «Дон Кихоте» Сервантеса). Этот же прием используется и при публикации песенных текстов русского рока («Песня невеселая – Посвящение С. Есенину» Ю. Шевчука, надпись «*Посвящается Т. Кибирову*» в правом верхнем углу при публикации песни «Петербургская свадьба» А. Башлачёва³). Наряду с этим посвящение в русском роке может выражаться в автометапаратексте, то есть устном предисловии или послесловии к исполняемым песням, содержащимся на концертных записях тех или иных авторов-исполнителей. Так, в автометапаратексте перед исполнением собственной песни «Группа крови» Сергей Шнуров посвящает ее Цюю; на записи, известной под названием «Тагансий концерт» А. Башлачёв перед исполнением «Триптиха памяти В.С. Высоцкого» произносит следующее: «...Я не знаю, как назвать... памяти друга, вашего больше, наверное, в тысячу раз, Владимира Семеновича Высоцкого...».

Любое посвящение имеет адресата. Адресатами посвящений в рок-поэзии могут быть живые или умершие люди («Посвящение А. Градскому», «Памяти Бродского» А. Макаревича), поэты или рок-исполнители («Слыша В.С. Высоцкого» А. Башлачёва, «Песня невеселая – Посвящение С. Есенину» Ю. Шевчука и «До скорого, брат. Памяти Майка Науменко» А. Макаревича), различные «персонажи» или явления культуры («Моим друзьям», «Посвящение театру», «Посвящение советским рок-группам» А. Макаревича⁴). В данной работе рассматриваются адресаты живые и умершие: посвящение живому (А. Башлачёву – песня «Солнце за нас!» К. Кинчева) и умершим (В. Цюю – песня «Все в наших руках» из альбома «Шабаш», А. Башлачёву – альбом «Шабаш» группы «Алиса», С. Бодров-мл. – видеоролик «Эхоллов» В. Бутусова).

Оговорим, что тексты, взятые как материал исследования, – оригинальные, характерные для рок-искусства как искусства полисубтекстуального. Это не типичные случаи, не универсалии, а такие примеры, которые не имеют аналогов ни в контексте рок-культуры, ни в других культурных контекстах.

Начнём с посвящений умершим поэтам. Такие посвящения имеют давнюю традицию, еще с античных времен, а «в русской поэзии есть особый цикл “Смерть поэта”, цикл надындивидуальный, который существует не у одного поэта, а в русской поэзии как едином целом»⁵. В случае «посвящения-памяти» между поэтом и адресатом посвящения существует глубокая духовная связь. Это и влияние одного на другого, и признание родства душ, и своего рода исповедь. Возможно, такие посвящения в своей основе сосредотачивают идею бессмертия души, стирая границу между миром живых и миром мертвых. Как следствие – развитие диалога и размышления автора о своей судьбе, судьбе каждого или всеобщей судьбе.

1. Альбом «Шабаш» и песня «Все в наших руках» группы Алиса

«Шабаш» – пятый студийный альбом «Алисы» (1991), посвящённый другу Кинчева Александру Башлачёву, который погиб 17 февраля 1988 года. Само название альбома состоит из двух слогов его имени и фамилии (СаШАБАШлачёв, по созвучию с прозвищем СашБаш). Песню «Всё в наших руках» из этого альбома Константин Кинчев посвятил Виктору Цою⁶. В песне нет собственно обращения к Цою как к адресату, как нет и эксплицированного лирического субъекта. Он растворен в местоимении *наших*. Подобное неразделение может означать наличие мотива единения всех людей, кроме того за этим местоимением можно увидеть реминисценции из многих песен самого Цоя. Песня Кинчева построена на повторе, антитезе, синтаксическом параллелизме, что по своей структуре очень напоминает песню «В наших глазах» В. Цоя, где весь мир – выражение *нашего* выбора, за исключением первого обращения лирического субъекта в этой песне («Постой, не уходи»), последних строк («Что тебе нужно? Выбирай!») и строк, где говорится о столкновении желаний и их реализации («Мы хотели пить, не было воды. / Мы хотели света, не было звезды»). Кинчев, используя схожие по структуре фигуры речи, вслед за лидером группы «Кино» использует мотив выбора, который и становится связующим звеном двух песен. Именно этот мотив, а также структура и многочисленные реминисценции позволяют говорить о посвящении этой песни Цою на уровне текста, а не прямо эксплицированного указания, расположенного вне текста⁷.

2. «Эхолов» В. Бутусова. Посвящение Сергею Бодрову-младшему

Одной из первых песен-посвящений В. Бутусова в составе группы «Ю-Питер» стала песня «Эхолов» (2003). Она была написана ко дню рождения С. Бодрова-младшего, пропавшего без вести в Кармадонском ущелье Северной Осетии вместе со съёмочной группой фильма «Связной». Видеоряд к песне подготовил Алексей Балабанов, режиссер «Брата».

«Эхолов» – часть трилогии, две другие части которой музыкант посвятил С. Курехину («Птица Каратель») и В. Цою («Из реки»). Слово «эхолов», вынесенное в название, – окказионализм С. Бодрова. Впоследствии Бутусов напишет книгу «Виргостан», в которой персонаж Герральдий – «профессиональный житейский эхолов». Это важно учитывать при анализе песни.

Лирический субъект песни Бутусова – Эхолов. В первом куплете выражена негасимая вера Эхолова в то, что он, несмотря ни на что, в любом из миров узнает того, к кому обращается, к «потерявшемуся». Очевидна не только способность лирического субъекта воспарить ввысь, в небо, причем с помощью «железного сердца», но и увидеть там «невидимую». В следующей строфе, с одной стороны, сам тип условного предложения («Мне бы на миг от земли оторваться») говорит о сожалении и невозможности «вмешаться» в деятельность небесных сил, «попросить не теряться на небе». Но с другой стороны, условное предложение может быть рассмотрено и как возможность ближайшего будущего, реализации которого однако что-то мешает (ср.: «мне бы уйти, мне бы позвонить»). Настоячиво звучит мотив не только узнавания «потерянного», но и его нахождения: «я **отыщу** тебя, где бы ты не был». В припеве война с самим собой происходит из-за *этой* вины, то есть вины Эхолова перед «потерянным»: он не успел вмешаться «в силы небесные» и не предотвратил случившегося, ведь «в жизни есть только два пути, в смерти нет даже пропасти». В следующем куплете есть строки: «На время забыть и не помнить про время». Если исключить время вообще («не помнить про время»), то остается только пространство, в котором возможно все, и Эхолов отрывается от земли – об этом последние строки песни. На пути к тому самому «потерянному на небе» Эхолову грозит опасность (метит орлица), и в то же время «ищущий» созерцает все вокруг, его зрение универсально. Видит и сбитых (быть может, орлицей, таких же, как он, но тех, кто не долетел), и светлоликих – светлых существ или души, что находятся на небе.

Песня Бутусова не одномерна: вместе с «видеооткрыткой» она создает особый тип посвящения (памяти ушедшего Бодрова). С другой стороны, в отрыве от видеоряда песня может быть посвящена любому, каждому «потерянному», которого Эхолов не может найти.

Среди песен-памяти бывают и такие случаи, когда лирический субъект предчувствует собственный возможный скорый уход, представляя своего рода пророчество, примером которого может служить финал песни «Памяти В. Цоя» И. Талькова:

А может быть, сегодня или завтра,
Уйду и я таинственным гонцом.
Туда, куда ушел, ушел от нас внезапно
Поэт и композитор Виктор Цой...

Как известно, сам Тальков погиб в 1991 году. Можно сказать, что отчасти здесь реализуется «высокая» традиция *in memoriam*, где автор рассуждает о своей грядущей судьбе на примере судьбы умершего поэта.

3. «Солнце за нас» К. Кинчева. Посвящение-предостережение А. Башлачеву

Как пример посвящения-предостережения от смерти мы рассмотрим текст песни К. Кинчева «Солнце за нас» (входит в альбом «Шестой лесничий», запись которого началась зимой 1987 года, а закончилась в 1989 году), песни, адресованный А. Башлачеву в период его душевного кризиса.

Здесь, как и в песне «Все в наших руках», лирический субъект выступает в единстве со всеми: используются местоимения *мы, нас*. Предложения начинаются со слова *пока* – показателя придаточного времени, что говорит об относительности времени и его зыбкости («Пока в разорванном сердце ждешь новых рубцов / Ты на коне»). В первых двух куплетах на разных уровнях показана сила человеческого духа. В первом – это естественная идея жизни как таковой, реализуемая за счет повтора глагола «мы будем», в результате чего создается сама вера в возможность жизни, в ее парадоксальную свободную легкость («Пока земля не заставит нас спать, / Мы будем босиком танцевать по углям, / Но всё же летать»). Во втором куплете видим мотив трудного пути, страданий, причем к этому мотиву можно применить фразу «что нас не убивает, делает нас сильнее»: «Пока крапивою выслан путь, / Пока в разорванном сердце ждешь новых рубцов – / Ты на коне». Строки «Пока егеря не заманят в сеть, / Пока размалеванный цирк не научит скулить, / Ты будешь петь» создают ситуацию «ловушка – жертва»; через неё воспроизводится идея, что, будучи несвободным, Поэт петь не может. Заключительная часть – это напутствие, слова предостережения: **«Но если всё же в одну из ночей / Кто-то из тех, кто в огне, поманит петлей, / Пой!»** Пение в данном контексте и есть спасение. Последние строки кажутся на первый взгляд достаточно мрачными, однако и в них содержится мысль о спасении: **«Пой до рассвета, до бурных лучей, / Пой, пока утро не вытянет душу из дыр, / Этих мертвых очей»**. Спасение от тех, кто в огне, от себя самого происходит в длительном пении, таком пении, в котором можно выстрадать душу, излить ее всю. За этим своеобразным рождением души – рождение новой жизни, потому что «из мертвых очей» утро не сможет вытянуть душу. В мертвом души уже нет. С другой стороны, если «мертвые очи» принадлежат не адресату, а тем, кто «из огня», то получается, что с таким выстрадавшим пением даже у таких «злых сил» может проснуться самое дорогое, самое сокровенное – душа. Наконец, настойчивым, всё обобщающим повторением фразы «Солнце за нас!» вселяется вера в торжество *нашей* правды, торжество света над тьмой, жизни над смертью.

Таким образом, мы рассмотрели три текста двух типов посвящений: посвящения-памяти (умершему) и предостережения (живущему человеку). В результате можно выделить некоторые особенности отмеченных типов

посвящений. В посвящении-памяти текст и внешне, и по своему внутреннему построению связан с адресатом⁸. Связь может быть на основе реминисценций и цитат («Все в наших руках» группы «Алиса»), и на основе ввода в речь нового слова, субъект которого наделяется фантастическими характеристиками (способностью летать, перемещаться во времени и пространстве) уже после смерти адресата и перерастает даже в одного из героев книги В. Бутусова «Виргостан». Другой тип – посвящение-предостережение («Солнце за нас» группы «Алиса»), песня как попытка спасти от смерти, лирика прямого речевого воздействия.

Подводя итог, можно сказать, что, несмотря на уникальность рассмотренных текстов, будь то вид бытования посвящения (просто песня – «Солнце за нас!», видеоролик – «Эхолов», песня в альбоме – «Все в наших руках» и альбом – «Шабаш»), специфика адресатов (умершие – В. Цой, С. Бодров, А. Башлачёв, живые – А. Башлачёв), система персонажей, мотивная структура, цитата и реминисценция, тип посвящения (памяти, предостережения), в этих текстах есть и общее. Данные посвящения выходят за рамки чистой словесности, имеют схожую коммуникативную структуру, выражающуюся в специфических субъектно-объектных отношениях, они также порождают тот или иной элемент потенциально возможной типологии посвящений в рок-поэзии.

¹ См.: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук, ИНИОН, [Федер. прогр. книгоизд. России]; гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001.

² В столь же широком смысле к посвящению помимо целых песен и альбомов так или иначе относятся отдельные строчки в текстах с упоминанием ушедшего человека или с цитатами из его песен, при этом текст не маркирован как посвящение и даже имя посвящаемого в тексте может отсутствовать. В этом случае всё: аллюзии, реминисценции, автоцитация, перепевки, ремиксы – будет показателем посвящения в широком смысле этого слова. Вот несколько примеров самого разного свойства: в песне «Афанасий Никитин Буги или Хождение за три моря-2» группы «Аквариум» есть строчка «Я перевёл все песни Цоя с урду на латынь»; в песне «Пусть сегодня никто не умрёт» группы «Разные Люди» и «Чиж & Со» каждый куплет посвящен музыканту, в конце – цитата из песни этого музыканта (В. Цой, А. Башлачёв, Янка Дягилева, С. Щелкановцев, В. Высоцкий); Paul Oakenfold «We Want Changes» – ремикс на песню Виктора Цоя «Мы ждём перемен»; песня «Про чертиков» из альбома Янки Дягилевой «Стыд и срам» посвящена Башлачёву. Наконец, уникальный случай – песня «Атаман» В. Цоя в его исполнении, но с современной аранжировкой стала посвящением-подарком от Н. Разлоговой на пятидесятилетие давно ушедшего музыканта.

³ См.: *Башлачев А.* Посошок. – Л., Лира, 1990. – С. 26.

⁴ Такой тип посвящений можно рассматривать как посвящения группе людей. В этом отношении также возможна типология, в которую войдут посвящения конкретным лицам и обобщенной группе. К последней можем отнести песню «На жизнь поэтов» А. Башлачёва, название которой – антонимичная аллюзия на стихотворение М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта», противопоставлением усиливающая значение слов «жизнь поэтов» и цитатностью соединяющая современный текст со стихотворением XIX века. Собственно, само посвящение здесь не маркировано, однако оно есть и в заглавии. В тексте Башлачёва наряду с цитатами, фразеологизмами, символами возникают вещественно-конкретные образы; речь в песне идет не о бытии, но о бытовании поэзии, хотя и на высоком уровне художественного обобщения. С.С. Шаулов пишет: «Жизнь поэтов замкнута в круг: “свой вечный допрос они снова выводят к колышу”; “Короткую жизнь неспящих кругов беспокойного лада / Поэты идут – И уходят от нас на восьмой”. Добровольное принятие на себя общего страдания, вечно повторяющееся воз-

рождение мира собственной смертью, действие поэта на бытовом уровне парадоксально выглядит как подчинение ходу событий: “Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта. / И за семерых отмеряет. И режет. Эх, раз, еще раз”. “Не верьте концу. Но не ждите иного расклада”, – в этой фразе за бытовой неизбежностью (и окончательностью) конца проглядывает (“за Лихом – Лик”), просвечивает грядущее воскресение, отрицающее смерть. Самое же главное, что в бытовой, “действительно” жизни не существует оправдания поэзии (Бог не дает объяснений, “он не врет”, “не мутит воду в речах”). Поэзия в миру, в жизни не завершена: “Поэты в миру после строк ставят знак кровоточия...”, – единственно возможное объяснение таково: “Не жалко распять для того, чтоб вернуться к Пилату” (то есть к вопросу “что есть истина?”). Поэзия только ставит вопрос, разрешением которого может быть только действие, подчиняющее себе уже не только текст, но и жизнь поэта; духовное действие» (*Шаулов С.С.* «Вечный пост» Александра Башлачёва. Опыт истолкования поэтического мифа // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 83.*)

⁵*Левинтон Г.А.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трёх конф. – СПб., 1998. – С. 193. Выдел. авт. цит.

⁶Песня была написана 23 сентября 1990 года, а её первое исполнение состоялось на следующий день, 24 сентября в СКК им. Ленина на концерте памяти Виктора Цоя.

⁷Такие многоплановые посвящения (когда альбом посвящен одному адресату, а песня в альбоме – другому или нескольким) встречаются не только в рок-поэзии, но и в литературе, когда отдельное стихотворение из цикла имеет адресата, отличного от адресата цикла в целом. Например, в правом верхнем углу сборника Н.С. Гумилёва «Жемчуга» есть надпись: «Посвящается моему учителю Валерию Брюсову». Однако отдельные стихотворения из сборника имеют других адресатов: «Камень» посвящен А.И. Гумилёвой, «В библиотеке» – М. Кузьмину, стихотворение «Семирамида» посвящено светлой памяти И.Ф. Анненского. То же имеем со сборником «Колчан», посвящённым Татiane Викторовне Адамович: стихотворение «Пятистопные ямбы» посвящено М.Л. Лозинскому, «Возвращение» – Анне Ахматовой. (См.: *Гумилёв Н.С.* Огненный столп: Стихи и проза. – Ижевск, 1991.) Также можно вспомнить «Цветы зла» Шарля Бодлера: вся книга посвящена Теофилю Готье, но специальные «подциклы» – Жанне Дюваль, Аполлонии Сабатье и Мари Добрен.

⁸Лирика, имеющая посвящения, несмотря на наличие адресата, тем не менее остаётся лирикой, поэтому главное внимание обращено не к адресату посвящения, а к субъекту, то есть к лирическому герою, а через него – к автору. В посвящениях адресат (кому?) и референт (о чём?) сближаются иногда до полного отождествления, однако главная направленность – всё же на субъекта, так как это лирика преимущественно медитативная.

© М.А. Бердникова

Е.Р. АВИЛОВА, Е.О. ВАСИЛЬЧУК

Нерюнгри, Черкаassy

КАТЕГОРИЯ АБСУРДА

В ИДЕЙНОМ БАЗИСЕ ПАНК-СУБКУЛЬТУРЫ

Изучение русской рок-поэзии занимает уже отдельное литературоведческое направление. На сегодняшний день поэтический рок исследуется в контексте довольно широкого круга подходов. Так, например, один из самых авторитетных исследователей рок-поэзии Ю.В. Доманский рассматривает феномен поэтического рока во взаимосвязи с русской классической литературой (А.С. Пушкин, А.П. Чехов, А. Блок, Вен. Ерофеев и др.)¹.

Е.А. Козицкая, говоря о литературных традициях в роке, замечает: «В настоящее время перед академической наукой стоит серьёзная задача: вы-

явить конструктивные принципы, по которым строится рок-текст, определить, в каком отношении к отечественной литературной традиции находится поэзия русского рока»². Таким образом, русский поэтический рок – явление синтетическое и может рассматриваться в контексте различных литературоведческих подходов.

На сегодняшний день существует ряд исследований, в которых рок-поэзию рассматривают в рамках романтизма (Е.Г. Милюгина, Ю.А. Чумакова, А.В. Лексина-Цыдендамбаева). Известны работы, где рок-поэзия изучается в контексте модернистского (О.Р. Темиршина, М.Н. Капрусова) и постмодернистского (С.С. Жогов, Д.М. Давыдов) дискурсов.

В.А. Гавриков в монографии «Песенная поэзия XX века как текст» создал особую работающую методологию для литературоведческого анализа в контексте взаимодействия поэтического (литературного) текста песенных образований с экстрапоэтическими их составляющими³.

В целом литературоведческий интерес к поэтическому року на сегодняшний день очевиден.

В данной работе мы остановимся на исследовании онтологического ракурса русского рока, в частности, обратимся к категории абсурда, так как, на наш взгляд, именно названная категория уже на художественном уровне задаёт ряд устойчивых, свойственных субкультурному типу мышления, мотивно-образных и идейно-тематических комплексов.

Абсурд как онтологическая категория, как правило, находится в фокусе философского рассмотрения. В частности О.В. Вдовиченко, осуществляя культурфилософский анализ феномена абсурда в художественном сознании, дифференцирует его специфику по трём уровням: онтологическому (изображением фантазмагорической реальности), гносеологическому (познание современного мира) и аксиологическому (способ самоосмысления героя-маргинала)⁴.

Но заметим, что категория абсурдности – это не только способ познания внехудожественной реальности, абсурд выступает как своего рода способ влияния на нее, «переконструирования». В одном из печатных интервью Егора Летова читаем: «Я вообще считаю, что не занимаюсь искусством. Для меня то, что я делаю - некоторая форма действия. Мы - деятели, в определённом смысле концептуалисты. То, что мы делали в “Гражданской Обороне” - агрессивное вмешательство в окружающую среду»⁵.

В политизированных формах социальных практик молодежных субкультур и одного из её наиболее радикальных и нонконформистских ответвлений – панк-субкультуры - абсурд становится нормой существования, которое преследует цель не только отрицания реальности, но и её преодоления и разрушения.

Как отмечает О.А. Аксютин в исследовании «Панк как феномен молодежной контркультуры в постсоветском пространстве»: «Панк является чрезвычайно сложным культурным явлением, главным императивом кото-

рого сначала было разрушение всевозможных стереотипов и рамок. Он является не просто музыкальным стилем панк-роком, а разнородной культурой со своими системами ценностей, определёнными типами поведения, эстетическими программами и внутренними противоречиями»⁶.

Абсурдное восприятие реальности, характерное для мировоззрения представителей панк-субкультуры, имеет особый трагедийный характер и подчёркивает распад предлагаемых обществом духовных ориентиров и нравственных ценностей и отсутствие новых, еще не сформированных.

Субкультурное стремление занять маргинальное положение в социуме, в искусстве формирует специфическую картину мира, основой которой становится ведущая этическая установка – неприятие любой кодификации. Подобного рода контркультурность подводит рок с одной стороны – к иным культурным системам (мифология, фантазмагория), с другой – к переосмыслению традиционных социальных стереотипов, что во втором случае и объясняет наличие абсурда в субкультурном типе мышления.

Таким образом, в самом общем смысле, абсурд здесь как альтернативная система ценностей, как способ неприятия традиции в её культурном и социальном изводе. Именно поэтому абсурд (в определённом смысле слова) становится не только формой постижения действительности, а своеобразной идеологией, отправной точкой субкультуры.

Вспомним слова Егора Летова: «Когда мы начинали играть, эпатаж носил характер чисто футуристический. В первых двух альбомах группа исповедовала чистый абсурд и футуризм. Абсурд, как принцип максимального бунта по отношению к логической реальности»⁷. Ср.: «Меня тошнит от вашей логики / Меня тошнит от вашей логики / Кто ищет смысл, пусть глядит на небеса»⁸.

Панк как социокультурный феномен появляется как раз в эпоху жёсткой социально-политической поляризации, и абсурд является здесь не только эпатажным и гротескным отрицанием и отбрасыванием человеческой сущности, но и попыткой философски постигнуть глубинные принципы своего существования с принципиально иных мировоззренческих позиций в пограничных состояниях.

В определённой степени абсурд в контркультурном сознании становится нормой существования, которое преследует цель не только отрицания реальности, но и ее преодоления и разрушения. Появляется своеобразная карнавальная замена норм, ценностей, мировоззренческих доминант и т.д. В качестве частного примера можно привести ряд мортальных мотивов и образов в поэзии Егора Летова, где (если говорить условно) в рамках онтологической абсурдности переосмысливаются все общепринятые аксиологические и онтологические категории: «А мир был чудесный, как сопля на стене / А город был хороший, словно крест на спине / А день был счастливый – как слепая кишка».

Абсурд у Егора Летова по своей сути является карнавальным, где все оппозиции не только снимаются, а заменяют друг друга. Обратимся к хре-

стоматийной работе М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья», где читаем: «Столкновение и взаимодействие двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о “столичной жизни”, и мира, где всё смешно и несерьёзно, где серьёзен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего»⁹.

Аналогичная ситуация появляется и в панк-субкультуре, представители которой обращаются к разным приёмам и формам гротесковой карнализации: кукол, игрушек, тем безумия, уродства и т.д. Например, мотив сна является любимым способом создания эффекта двойственности мира, параллельной реальности, например, у Егора Летова: «Сон наоборот / Я спотыкаюсь на ровном месте / Сон наоборот / Волос в чашке моей воды»; «Ангел в небе, гроб в могилке, дверь за дверью, сон во сне».

Таким образом, абсурд помогает не только преодолеть нормированную и кодифицированную систему, но и создать ситуацию преднамеренной замены, где жизнь становится смертью, добро злом, красивое безобразным: «Смерть – это место для тех, кто жив» (Егор Летов).

Следовательно, абсурд в определенной степени коррелирует с игрой, карнавальным действием.

Вспомним, что рок как социокультурный феномен берет своё начало из древнейших культовых, зрелищных и обрядовых форм, что до сих пор отражается на самобытности звучания, исполнении произведений рока, сопровождается специфическими духовными мистически-шаманскими практиками, которые находят свое проявление во время осуществления концертной деятельности¹⁰.

В качестве примера приведем (ставшее уже хрестоматийным) высказывание Егора Летова: «Рок – по сути, не музыка и не искусство, а некоторое религиозное действо – по типу шаманизма. Шаманство здесь ритм, на который накладывается импровизация»¹¹.

Т.Н. Шеметова в исследовании «Панк-хардкор субкультура: эстетика и идеология» отмечает, что в панк-субкультуре уже на начальном этапе её развития наблюдалась тенденция к стиранию граней между собственно искусством и жизнью: имидж и эпатажное самовыражение на сцене во время концерта практически не отличались от экстремального внешнего вида и поведения в бытовой реальности. Расшатывать традиционные принципы жизненного уклада стало для представителей этой субкультуры нормой, как в искусстве, так и в жизни¹². Отсюда ведущее свойство панк-субкультуры – прагматичность (поём, как живём, живём, как поём).

Это предопределяло обращение представителей панк-субкультуры к низовой культуре народного смеха, парадоксальным явлениям и процессам, чья алогичность и абсурдность должна была конкурировать с рациональными ценностями и нормами официальной культуры. Соответственно,

выстраивалось противостояние между культурой «взрослых» и ценностной системой представителей молодежных субкультур, которые демонстративно обращались к детской непосредственности, абсурду, безумию как средствам предельного эпатажа и протеста.

«Безумие и его знаки, отмечает Т.Б. Щепанская, культивируются также как разновидность «отхода» от регламентных действий со стороны социума: сумасшедший означает неуправляемый, свободный. Безумие (а точнее, игра в безумие) – знак неуправляемости: отказ или отход от восприятия сигналов (программ поведения, команд), которые приходят от общества с его «нормальной» логикой. Символическое безумие - одна из форм обозначения пределов молодежной культуры, её противостояния культуре господствующей»¹³.

Важным средством противостояния официальной культуре в арсенале панка является сознательная абсурдизация социальной действительности, что позволяет показать условность и необязательность всех социальных норм, фальшь официального мира культуры и предлагает выход за её пределы, иногда ценой собственной жизни. Гротескность, карнавальность абсурда здесь очевидны. М.М. Бахтин в вышеназванной работе пишет: «Материально-телесный низ и вся система снижений, перевертываний, травестирований получали существенное отношение к времени и к социально-исторической смене»¹⁴. Поэтому важной категорией в идейном базисе панк-субкультуры является анархия, представляющая собой хаос, который, смешивая грани прекрасного и уродливого, призван разрушить упорядоченный мир.

Соответственно, абсурдность существования осознаётся и оценивается ими как результат парадоксальной, противоречивой действительности, лишённой однозначной оценки. В этом контексте обращает на себя внимание антигосударственный пафос творчества многих панк-коллективов. Как правило, в субкультурном сознании государство – это аллегория системности, упорядоченности, строгой кодифицированности, и лишь восприятие реальности сквозь призму абсурда нацелено на разрушение этой системы. Отсюда обилие деструктивных образов, так или иначе, связанных с государством. Ср.: «Орденоносный Господь победоносного мира / Заслуженный Господь краснознамённого страха / Праведный праздник для правильных граждан / Отточенный серп для созревших колосьев» (Егор Летов).

С этой точки зрения субкультурный бунт абсурдизма получает экзистенциальное наполнение: ощущение дисгармоничности мира и тотального одиночества: «Мне придётся променять / Осточертевший обряд на смертоносный снаряд, / скрипучий стул за столом на детский крик за углом, / Венок из спутанных роз на депрессивный психоз, / Психоделический рай на три засова в сарай» (Янка Дягилева).

Абсурд панк-субкультуры на самом глубинном уровне является не только эпатажем, гротескным отрицанием и отбрасыванием человеческой

сущности, а попыткой философски постигнуть глубинные принципы своего существования из принципиально и радикально других мировоззренческих позиций в пограничных состояниях человеческого существования.

Заметим, что в панк-субкультуре абсурд становится нормой существования, которое преследует цель не только отрицания реальности, но и её преодоления и разрушения. Как правило, названное разрушение не преодолевается, и мир субкультурным сознанием воспринимается как деструктивный, хаотичный: «На переломанных кустах - ключья флагов / На перебитых фонарях - обрывки петель / На обесцвеченных глазах - мутные стёкла / На обмороженной земле - белые камни» (Янка Дягилева).

Внешняя абсурдность панк-творчества является не тотальной «борьбой со смыслом», как это может показаться при поверхностном ознакомлении с ней. А наоборот, это противостояние с «зараженным логикой миром» направляется на формирование собственных смыслов как результат специфического освоения реальности путем перемещения привычных вещей в фантазмагорический, иллюзорный контекст, предоставление ему предельно чувственного вида, открытого для сознания, способного его воспринимать.

Алогизм и эклектичность взглядов на мир представителей панк-субкультуры проявляются через трагические противоречия и парадоксы окружающей реальности, а потому отмечаются наличием зашифрованных « посланий », глубинных философских подтекстов, внутренней логики, выступая в качестве формы максимального приближения к истине, обнажения её экзистенциальных принципов¹⁵.

И.В. Лисица, анализируя концепт абсурда в рок-поэзии, отмечает, что «классическая рок-лирика лишь на первый взгляд неподготовленного читателя может показаться набором беспорядочных фраз, в чем её так легко обвиняют. С помощью лингвокультурологического анализа можно выявить огромное количество случаев псевдоабсурда (использование аллюзий, фразеологизмов, ономастических реалий, описание внеэквивалентных ситуаций), который раскрывает настоящий смысл, вложенный автором в произведение»¹⁶.

Таким образом, абсурд в панк-субкультуре берёт на себя некую онтологическую цель – дескарализировать существующие культурные нормы и идеалы. Неслучайно, что феномен панка появлялся в самую идеологически жёсткую эпоху (1970-80-е гг.).

Культовость, прагматичность панк-культуры нацелена через названную деструкцию создать принципиально иную, диаметрально противоположную идеологию, в которой абсурд становится своеобразным средством её создания и формой бытования.

При поверхностном рассмотрении идейных продуктов панк-субкультуры прежде всего внимание привлекает их откровенная эпатажность, которая скрывает цитаты из философских и художественных произ-

ведений, а также философские символы и аллюзии, которые затрагивают классические вопросы смерти, бессмертия и смысла жизни.

Поэтому значительное количество цитат и аллюзий из массовых песен, перемещение их в ироничный контекст, пародирование распространённых социально-культурных кодов стало ещё одним средством абсурдистского протеста представителей панк-субкультуры¹⁷.

Пародийность, сатира или так называемый «стёб» обеспечили творчеству представителей панк-субкультуры специфический характер, позволяя, по мнению А.В. Цукер, через разнообразные формы смеха «... реализовать свою раскрепощённость, нонконформизм и антидогматизм, отношение к официально одобренным социальным и культурным ценностям»¹⁸. Ср.: «Местами возникали толчки / А в целом было превосходно. / По-прежнему ползли червячки / Лишь холмик на кладбище просел».

Поэтому клоунские маски, гротескное преувеличение, которое граничит с идиотизмом, образы «шизонутых» стали способами отстранения от реальности, пародирования её официальных кодов, обнажения её абсурдистской сущности, которая связывается с традициями славянского скомошества и юродства¹⁹.

Абсурд панк-субкультуры реализуется и на лингвистическом уровне. Например, доминантным фактором в лексиконе панк-субкультуры является демонстративное употребление обценных языковых практик, что, по мнению её представителей, обеспечивает разрушение культурного языкового пространства лексическими средствами. Как отмечает Т.Н. Шеметова, такие специфические языковые практики «является не коммуникативной избыточностью, традиционной русской бранью или своеобразным стилистическим катализатором, который усиливает “сочность” высказывания. Здесь это необходимая и естественная форма прямого эстетического бунта, который задевает идеологическую сферу субкультуры»²⁰.

Дополнительным средством подчеркивания абсурдности существования является использование слов-фобий с экспрессивно-негативной эмоциональной нагрузкой. Например, такие существительные, как «насилие», «ад», «порча», «грех», «смерть», «безумие», «гроб», «палач», «эшафот», «безумие», «хаос», «кровь», «мрак»; глаголы «убивать», «уничтожать», «резать», «истреблять», «терзать», «гнить», «расчленять»; словосочетания «массовый психоз», «атомный взрыв», «конец света», «вскрытые вены», «электрический шок»²¹.

Таким образом, абсурд панк-субкультуры является формой освоения реальности и означает не отсутствие смысла, а попытку конструировать альтернативные смысловые системы, которые принципиально иначе трактуют содержание существования как совокупности соотношений норм и аномалий, логического и алогичного. Это достигается с помощью массивного использования иронии, гротеска, «стёба», благодаря которым обеспечивается манифестация идейных взглядов представителей панк-

субкультуры как результат своеобразной карнавальной игры с имеющимися социальными нормами.

Абсурдистские элементы идейного базиса панк-субкультуры основываются на онтологических (смыслотрата), гносеологических (уничтожение смысла), аксиологических принципах (проблема «инаковости»), которые связываются с феноменом абсурдного сознания. Такие выстроенные идеологами панк-субкультуры фантазмагорически-абсурдные принципы её идейного базиса не являются отклонением от нормы. Они приобретают статус норм и ценностей, на которые ориентируются представители этого молодежного течения.

Мы считаем, что идейный базис панк-субкультуры появляется не только как альтернативное мировоззрение, а как социально-эстетская революционная доктрина, направленная на подрыв традиционных принципов конкретно исторического общества. В свою очередь, это предопределяет специфические особенности политизации субкультуры, склонной к заимствованию политизированных идеологием, которые обосновывают революционные методы борьбы с политическим строем, расшатывания и подрыв доктринальных принципов общественного сознания.

Как правило, наличие таких идеологием, по большей части иррациональных по содержанию, является характерным признаком для разных версий социалистической, анархистской и националистической идеологий, что в реальной жизни обеспечивает результативное взаимодействие и идейно-мировоззренческие взаимовлияния представителей панк-субкультуры и разнообразных политизированных и политических радикальных объединений.

¹См.: *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. - М., 2010.

²*Козицкая Е.А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – С. 49–56.

³См.: *Гавриков В.А.* Песенная поэзия XX века как текст. - Брянск, 2011.

⁴*Вдовиченко О.В.* Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX – XXI вв. (на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскеров) : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. культ.: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». – Саранск, 2009. – С. 9.

⁵Гражданская оборона: интервью [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://letovinil.tripod.com/egorinter.html/> Интервью взято у Егора Летова и директора группы «Гражданская Оборона» Сергея Попкова Мухом и Анатолием Моткиным в Нетании 15 марта 2000 г.

⁶*Аксютин О.А.* Панк как феномен контркультуры в постсоветском пространстве: дисс. ... канд. культ.: спец. 24.00.01. – М., 2003. – С. 3.

⁷*Летов Е.* Именно так все и было (творческо-политическая автобиография) // Лимонка. – 1994. – № 2. – С. 2.

⁸Здесь и далее тексты *Е. Летова* и *Я. Дягилевой* цитируются по: «Русское поле экспериментов»: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов. – М., 1994. – С. 7-162.

⁹*Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990. - С. 472.

¹⁰См.: *Никитина О.Э.* Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, Екатеринбург, 2008. – Вып. 10. – С. 48–57.

¹¹*Летов Е.* Я не верю в анархию : сборник статей – М., 2001. – С. 3.

¹² Шеметова Т.Н. Панк-хардкор субкультура: эстетика и идеология : дисс. ... канд. культ. : спец. 24.00.01. – М., 2007. – С. 30.

¹³ Щепанская Т.Б. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 83.

¹⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 463.

¹⁵ Цукер А. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южнороссийский музыкальный альманах. – № 2. – 2011. – С. 10.

¹⁶ Лисица И.В. Абсурд реальный и мнимый в английской рок-поэзии 60 – 70 годов XX в. // Лисица И.В. Образование и культура России в изменяющемся мире. – Новосибирск, 2007. – С. 94.

¹⁷ Цукер А. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южнороссийский музыкальный альманах. – № 2. – 2011. – С. 15.

¹⁸ Там же. С. 123.

¹⁹ Там же. С. 13.

²⁰ Шеметова Т.Н. Панк-хардкор субкультура: эстетика и идеология : дисс. ... канд. культ. : спец. 24.00.01. – М., 2007. – С. 122.

²¹ Там же. С. 123.

© Е.Р. Авилова, Е.О. Васильчук

Т.Н. КИЖЕВАТОВА

Тверь

СКАЗКА В РУССКОМ РОКЕ: ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ ТИПОЛОГИИ

Как известно, рок бытует на обложках музыкальных альбомов, в книгах, на страницах Интернета, в оформлении сцены, в одежде исполнителя. Но всё же ведущим способом бытования рока вполне обоснованно принято считать песню. Основным же способом бытования песни является рок-альбом. Однако в роке, помимо песенных альбомов, существуют и более жёсткие единства, строящиеся по законам своего рода театральных представлений. Например, альбом группы «Водопад им. Вахтанга Кикабидзе» «Первый всесоюзный панк-съезд». Данный альбом, по мнению историка рока Кушнира, «представлял собой спектакль, максимально приближенный по форме к радио-спектаклю». Также в русском роке существует и такое явление, как «рок-опера». Примером может служить альбом группы «Эпидемия» «Эльфийская рукопись», а также всем известные рок-оперы Алексея Рыбникова «Юнона и Авось» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Не менее строгим образованием, на наш взгляд, является сказка в русском роке или рок-сказка. В нашем распоряжении на данный момент исследования есть порядка 70 рок-сказок. Мы учитывали тут и собственно сказки – бóльшие, нежели песня, контексты, построенные на соединении различных текстов, (такие как «Свинопас» Арбенина, «Тае Зори» Вени Д'ркина, «Сказка о прыгуне и скользящем» Ильи Чёрта) и песни-сказки (например, «Сказка о Карле» Юрия Наумова, «Страшная сказка» Майи Котовской, «Снежной королевы сказки» группы «Рада и Терновник»). Хотя очевидна важность разграничения этих двух видов сказок.

Нужно пояснить, что рок-сказка – это и жанр (сказка) и жанровое образование или, если понимать чуть шире, полижанровый контекст (песни разных жанров, объединённые в сказку). Но при любом из подходов рок-сказка обладает памятью жанра. Известно, что установка на вымысел является в народной и литературной сказке ведущим сюжетообразующим элементом. Что, несомненно, сохраняется и в рок-сказке. Также нужно отметить, что не всегда можно строго разграничить народную сказку и литературную. Достаточно вспомнить знаменитые сказки братьев Гримм и Шарля Перро, которые являются не строго авторскими, будучи переработкой народных сюжетов. А рок-сказка берёт от того и от другого вида предшествующей жанровой традиции.

Главное отличие литературной сказки от народной в бытовании литературной сказки в письменном виде¹. Отсюда рок-сказка обнаруживает большую близость к народной сказке, нежели к литературной, ведь ведущий способ бытования рок-сказки – это способ устный. Однако ярко выраженное авторское начало сближает рок-сказку уже со сказкой литературной. Мы при анализе рок-сказок попытаемся учитывать оба фактора. Рассмотрим рок-сказку по четырём компонентам, характерным для предшествующей жанровой традиции сказки: 1. Устность; 2. Структура; 3. Событийный ряд; 4. Система персонажей.

1. Устность.

Как мы уже говорили, рок-сказке присуще использование традиционного приёма народной сказки – устного характера исполнения. Но нужно отметить, что в рок-сказке не редкими являются такие явления, как редукция характерных для народной сказки особенностей исполнения. Народной сказке присуща напевная лёгкая манера исполнения, располагающие к себе, радостные, зачастую спокойные интонации, особенно в конце сказки². В рок-сказке же, напротив, происходит «огрубление» интонации, иногда это напрямую связано с изменениями в тексте, по сравнению с оригиналом. Тут надо оговориться, что мы имеем в виду под словом «оригинал». Большинство текстов рок-сказок создаётся на основе как народной, так и литературной сказки. Теперь приведём пример редукции в песне «Страшная сказка» Майи Котовской, основой для которой стала известная сказка Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». В начале песни интонация грубая, но не жёсткая, иногда ироничная, голос тихий, тембр голоса низкий, темп медленный, неспешный, далее интонация становится жёстче, громкость голоса увеличивается, тембр становится высоким, а темп убыстряется. Потом интонация и тембр несколько раз меняются по нарастающей, а в самом конце песни слышатся уже явные ироничные ноты. Это поддерживается и собственно текстом – мрачным, безрадостным, то есть нет контраста интонации и значения слов:

Ты последнюю ставишь точку,
Вытрав сказку при лунном свете.
Ты счастливо её окончил –

Чтоб не плакали ночью дети,
Только кто-то свечу уронит
И десяток страниц забелит:
Есть такие, кто точно помнит,
Как всё было на самом деле³.

Редукция особенностей исполнения сказки народной достаточно распространена в рок-сказке, так как с помощью неё эксплицируется новая точка зрения на старые всем известные сюжеты. Появляется диалог с народной или литературной (как в данном примере) сказкой. Майя Котовская, выдвигая свой вариант окончания известной сказки Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», использует приём редукции для разрушения привычной сказочно-новогодней атмосферы сказки, внесения апокалиптической ноты, ощущения неизбежности катастрофы. Сюжетно сказка у Канцлера Ги заканчивается гибелью главного персонажа – Щелкунчика. Нужно заметить, что категория устности в данном случае подкрепляется изменением событийного ряда. Об окончании песни, где, как уже говорилось, появляются ироничные ноты, нужно сказать отдельно. Использование редукции в данном случае приводит к переосмыслению веры первичного автора (Гофмана) в счастливый сказочный конец, а вместе с тем – и в счастье, как таковое.

Ты изгрызен и переломан,
Перемешан в кровавом меле...
Крысы помнят, о Мастер Гофман,
Как всё было на самом деле...⁴

2. Структура.

Структура народной сказки, как правило, линейна, то есть событийный ряд располагается по хронологии, фабула совпадает с сюжетом. Народная сказка имеет достаточно устойчивую структуру, в пределах которой, впрочем, одни события от варианта к варианту могут сменяться другими, однако при этом нарушения фабульной последовательности в сюжете не будет. Существуют, кроме того, клишированные присказки, зачины и концовки, которые, как правило, остаются неизменными⁵. Литературная сказка письменно зафиксирована, а значит, не обладает вариативностью в строгом смысле; однако композиция здесь по сравнению со сказкой народной усложняется: сюжет может не совпадать с фабулой. И в рок-сказке мы наблюдаем разрушение линейной структуры текста (то есть тут рок-сказка уходит от фольклора): классические сказочные зачины и концовки используются только для придания сказкам внешней схожести с народными, тогда как сам сюжет структурно усложняется. В качестве примера нужно сказать о сказочных песнях Высоцкого. Нарушение фабульной последовательности мы видим в «Сказке о несчастных лесных жителях». В самом начале песни описывается здание, в котором томится царица, её

охраняет дракон, поставленный на стражу влюблённым в царицу Кошеем Бессмертным. Иван, ещё один персонаж сказки, приходит спасти царицу. И здесь появляется рассказ о прежних похождениях Ивана, то есть возникает временная инверсия, ретроспекция, позволяющая говорить о нарушении фабулы в сюжете:

То ли выпь захохотала,
То ли филин заикал, –
На душе тоскливо стало
У Ивана-дурака.

И начались его подвиги напрасные,
С Баб-Ягами никчемушная борьба –
Тоже ведь она по-своему несчастная
Эта самая лесная гольтьба.

Сколько ведьмочек пришибнул!
Двух молоденьких, в соку...
Как увидел утром – всхлипнул,
Жалко стало дураку⁶.

Эти события хронологически происходят до событий, которым посвящена песня. Похожий приём может использовать и рок-сказка.

Нарушение фабульной структуры нередко может достигаться и таким приёмом как текст в тексте (рассказ в рассказе). В песне Александра Васильева (группа «Сплин») «Сказка» рассказчик повествует забредшим странникам сказочную историю, случившуюся много лет назад:

Мы шли дорогой горемык искать свою судьбу,
В одной деревне на ночлег старик пустил в избу.
Мы пили крепкий самогон – хозяин был к нам добр,
Река бежала за окном, шумел сосновый бор.

Я пью чуть больше чем могу, но меньше, чем хочу.
Когда я пью, я не пою – я не пою, кричу.
Никто мне глотку не заткнёт, не запретит мой пляс,
Но тут старик сказал: «Дай я» и начал свой рассказ...⁷

Рассказ, поведанный стариком, случился 12 лет назад, о чём говорится в конце песни. Из чего следует вывод, что структура данной рок-сказки усложнена, здесь фабула не совпадает с сюжетом, структура текста усложнена, она уже не является линейной.

Как видим, говоря о специфике сказочной структуры, следует сказать и об эксплицированном рассказчике, о его роли и месте в сюжете сказок. Как мы знаем, рассказчик / сказитель в народной сказке является всего лишь транслятором, медиатором, а в литературной и рок-сказке – он своего рода альтер-эго автора-творца, хозяин внутреннего мира произведения.

В рок-сказках это особенно актуализируется. Так, например, в песне «Несмеянин день» рок-барда Олега Медведева вводится рассказчик, повествующий обо всем известной истории любви царевны-несмеяны и Ивана-дурака. При этом привычный ход повествования нарушается вставками-речью рассказчика, его рассуждениями и выводами. К тому же меняется даже сам сюжет. Дистанция между рассказчиком и описываемыми им событиями существует, но, в отличие от сказки народной, рассказчик в рок-сказке – личность, полностью подчиняющая себе события и героев:

На календаре – Несмеянин день,
Всё грустит царевна у окна.
Только лёд в воде, только снег везде,
Да вращение её веретена.
Царевна грустит, вот опять в стекло
Заскреблись метели,
И белым-бело, даже зайки серые побелели.

Держи меня ночь, качай меня,
Неси меня вверх⁸.

3. Событийный ряд.

Все народные сказки принято разделять на три вида: волшебные, бытовые, сказки о животных⁹. Для каждого вида сказок набор событий различен. Мы приведём пример для волшебных сказок, поскольку рок-сказка в большей степени по набору характеристик всё же близка именно этому виду: трагическая завязка, поиск решения конфликта (иногда многократный), счастливый конец¹⁰. Такой «традиционный» ряд событий не сохраняется в рок-сказке. В рок-сказке мы наблюдаем явление инверсии известных сказочных сюжетов. Для начала вспомним текст Янки Дягилевой «Выше ноги от земли», где автор, говоря о неправильности сказки, приводит такие слова: «Только сказочка ... И конец у ней не сказочный – Змей Горыныч всех убил и съел». Можно тут вспомнить и хрестоматийное цоевское: «На экране окна Сказка с несчастливом концом». В данном контексте интересен текст Э. Шклярского «Золушка», где происходит редукция привычного счастливого финала сказки, где «голубой король», заплолучив у Золушки хрустальную туфельку, прогоняет её:

У Золушки много забот
Ей что-то никак не везёт,
Кто б знал, что король, кто знал
Позарится на хрусталь¹¹.

Но бывают и случаи иного толка. Так, в сказке «Свинопас» Арбенина финал совпадает с оригинальным финалом одноименной сказки Андерсена. И там и там финал нельзя назвать в строгом сказочном смысле счастливым, но мотивировка финала у Андерсена и Арбенина различна. Отсюда

мы можем сделать вывод, что не всегда существуют строгие инверсии событийного ряда.

Также примером разрушения привычного для традиционной сказки событийного ряда можно считать коллаж из событий и персонажей разных сказок, когда персонажи народных и литературных сказок встречаются в одном тексте, как это сделано в «Лукоморья больше нет...» Высоцкого, как было, кстати, и в пушкинском вступлении к «Руслану и Людмиле». Так происходит и в песне Александра Непомнящего «Сказка»:

Как мышки охамели и поймали кота,
Разбили табло да намяли бока.
Как чёрт с перепоя решил попасть в рай,
Почти уже дошёл, но упал под трамвай.
Как Золушка танцует в придорожном снегу,
И тувельки месяц соленую грязь.
А ей плевать, что нет билета на бал к королю –
Короля побил туз, и фея умерла¹².

4. Система персонажей.

Система персонажей народной сказки тоже имеет определённый набор характеристик, но сугубо внутри типов сказок: волшебных, бытовых, сказок о животных. Поэтому мы приведём признаки персонажей волшебных сказок, которые даёт Никифоров в статье «Сказка, её бытование и носители»¹³:

- чёткое разграничение на положительных и отрицательных героев;
- положительный герой всегда идеализирован;
- отсутствует детальное описание внешности героев;
- конкретные персонажи устойчивы в действиях и функциях
- основной закон сказочного сюжетосложения состоит в группировке различных действий главного персонажа (биографических действий) с действиями второстепенных персонажей (авантюжными действиями) в некоторые сочетания, более или менее мощные на данной территории.

Опираясь на данные признаки, мы попробуем показать отличительные черты персонажей рок-сказок.

Персонажи, взятые из известных сказок, могут иметь совершенно иной набор характеристик. Например, Свинопас из одноименной сказки К. Арбенина уже не просто обыкновенный парень с чистой душой. Он превращается в философа, рассуждающего о судьбах мира, но, и это важно, в своих действиях не выходит за рамки сюжета известной сказки. «Свинопас», впрочем, как и большинство сказок Андерсена, изначально подходит современному миру своей нестандартностью, отходом от привычных сказочных клише в сюжете (например, отсутствие счастливого конца):

Не говори мне мудрых слов о том, что было,

Не обещаай, не навешай во снах под утро.
Мое неведение надежней, чем могила,
В нём все застыло так легко и так уютно¹⁴.

Отсюда мы делаем вывод, что авторы рок-сказок нередко, не меняя функций героев, наделяют их иными чертами характера, нежели классические персонажи народной или литературной сказки.

Также часто меняются и сами функции персонажей. Это было уже в песне В. Высоцкого «Лукоморья больше нет...», где знаменитый учёный кот, например, не просто «ходит по цепи кругом», а «учёный сукин сын – цепь золотую снёс в торгсин, / И на выручку один – в магазин». Это встречается и в роке. Текст песни группы «Рада и Терновник» «Я расскажу тебе» (который мы уже приводили в качестве примера изменения сюжета) также может послужить примером изменений функций всех сказочных персонажей:

я расскажу тебе...
...про то, как добрый домовый
дита своё берег
чёрный кот колдовской
клад охранял¹⁵.

В данном случае инверсия на уровне характеристик персонажей является основным приёмом в построении текста. В песне меняются события и функции персонажей, в результате чего выстраивается уже отличная от сказочной реальность. Здесь традиционно отрицательные персонажи становятся положительными. Отсюда мы делаем вывод о расширении границ понимания персонажей, внесении совершенно иных характеристик.

Нередко в рок-сказках меняются не только функции, но и мотивы поступков героев. Примером таких изменений может служить текст Арбенина «Свинопас», где сюжет сохранён, но мотивы поступков главных персонажей совершенно меняются. Достаточно рассмотреть финал сказки. Поскольку Августина в рок-сказке заранее знает, что Свинопас – принц маленького королевства, её мотивы совершенно меняются. Она выбирает между рутинной и любовью, прекрасно осознавая последствия своего выбора. Отсюда – незначительные изменения в финале: вместо разоблачения принцессы в фальши, Свинопас просто уходит под звуки свадебного пира:

Грейте ваши пухленькие спинки,
Жмурьте ваши маленькие глазки.
Я пошёл искать другую пёсую.
Не будите спящую Принцессу¹⁶.

Последние строчки речи Свинопаса иллюстрируют изменённую мотивировку персонажа. Он прекрасно понимает, что ничего не может поделать с выбором принцессы, не обвиняет её, а просто уходит. Уходит так,

как уходили от ненавистных людей не способные на иной вид протеста домашние животные в знаменитом сказочном народном сюжете «Зимовье зверей». Напомним тут, что такое название у группы Константина Арбекина.

Итак, выделив несколько признаков народной, литературной и рок-сказки, мы обнаружили некоторые черты, характеризующие рок-сказку.

Во-первых, это устный характер бытования с присущей интонационной редуцией относительно привычного исполнения сказки народной; интонация делается более жёсткой, даже грубой, резкой, что связано со спецификой событий большинства рок-сказок.

Во-вторых, нарушение линейной структуры текста относительно традиционной структуры народной сказки, нарушение фабульной структуры и последовательности, что позволяет говорить о более сложной композиции, представляющей и события более сложными, нежели принято в сказке народной.

В-третьих, инверсия характерных для сказки событий, изменение всего событийного ряда или только его финала; события начинают носить более трагичный характер, что указывает на углубление трагизма по сравнению с предшествующей сказочной традицией, на более драматичное понимание человека и его места в мире.

В-четвёртых, изменение функций, мотивировок поступков, характеристик персонажей, зачастую в сторону усложнения.

Объединяя всё сказанное, мы можем подвести итог. С изменением мира менялся и усложнялся сам человек. Если раньше сказка почти всегда была тем жанром, который нёс в себе свет, радость, счастье, сказка народная всегда хорошо заканчивалась (поскольку счастливый конец был своего рода воплощением веры в светлое будущее), теперь же сказка больше не может являться способом побега от тяжёлых будней, нет в ней и веры в светлое будущее. Можно, конечно, сказать, что современных авторов толкает на сочинение сказок своего рода вера во что-то хорошее, возможно, какая-то детская память. Только вот нынешняя жизнь – отнюдь не сказочна, иллюзиям, даже светлым, в этом мире нет места. Мир изменился, изменился человек. Да, к сказке вернулась устная форма бытования, но в силу того, что человек изменился и изменился мир, в силу того, что жизнь стала сложнее, усложнилась и структура сказочного текста, изменились персонажи, иными стали мотивировки их поступков. И потом более чем законсервированы слова Дианы Коденко:

Время сыплет байками мудрыми,
Некому остаться за старшего.
Так что – засыпай, Илья Муромец,
А что стало с нами – не спрашивай...¹⁷

Впрочем, радует то, что довольно-таки архаический жанр не застыл, не законсервировался, а продолжает не только жить, но и развиваться.

¹ См., например: *Пропн В.Я.* Русская сказка. – Л., 1984.

² Там же.

³ *Кацлер Ги.* Страшная сказка [Электронный ресурс] // Megalyrics.ru: музыкальный портал. – Режим доступа:

<http://megalyrics.ru/lyric/%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%BB%D0%B5%D1%80-%D0%B3%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%88%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0.htm>.

⁴ Там же.

⁵ См.: *Пропн В.Я.* Морфология волшебной сказки. – М., 1998.

⁶ *Высоцкий В.С.* Сказка о несчастных лесных жителях [Электронный ресурс] // Владимир Высоцкий: официальный сайт Фонда В.С. Высоцкого – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/vv/pesni/na-krayu-kraya-zemli.html>.

⁷ *Сплин.* Сказка [Электронный ресурс] // LYRICSWORLD.RU: тексты песен, аккорды – Режим доступа: <http://www.lyricsworld.ru/lyrics/Splin/Skazka-60973.html>.

⁸ *Медведев О.В.* Несмеянин день. [Электронный ресурс] // Олег Медведев: официальный сайт. Полное собрание сочинений – Режим доступа: http://olegmedvedev.com/?page_id=92.htm#Nesmeyana.

⁹ *Ведерникова Н.М.* Русская народная сказка. – М., 1975 – С. 7–15.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Пикник.* Золушка [Электронный ресурс] // Пикник: официальный сайт группы. – Режим доступа: <http://www.piknik.info/lyrics/index/song/7>.

¹² *Непомнящий А.Е.* Сказка [Электронный ресурс] // Александр Непомнящий: официальный сайт. – Режим доступа: http://www.nepomn.ru/song.php?variant_id=245.

¹³ *Никифоров А.И.* Сказка, её бытование и носители // Никифоров А.И. Сказка и сказочник. – М. 2008. – С. 20–69.

¹⁴ *Зимовье Зверей.* Свинопас [Электронный ресурс] // Зимовье Зверей: сайт. – Режим доступа: <http://www.altruist.ru/zzvrey/alboms/pigleader.htm>.

¹⁵ *Рада и терновник.* Я расскажу тебе [Электронный ресурс] // Рада и терновник: официальный сайт группы. – Режим доступа: http://rada.rinet.ru/new_txt.html.

¹⁶ *Зимовье Зверей.* Свинопас [Электронный ресурс] // Зимовье Зверей: сайт. – Режим доступа: <http://www.altruist.ru/zzvrey/alboms/pigleader.htm>.

¹⁷ *Коденко Д.В.* Колыбельная [Электронный ресурс] // Megalyrics.ru: музыкальный портал. – Режим доступа: <http://megalyrics.ru/lyric/%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8B%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F.htm>.

© Т.Н. Кижеватова

С.Н. ХОХЛОВА

ОМСК

КОНЦЕПТ «РОК» В СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ СМИ

Рок-культура, изначально полностью заимствованная, быстро видоизменилась и адаптировалась на русской почве, приобрела национально-специфические черты. Концепт «рок», возникший в рамках музыкального явления, перерос его, и сейчас он охватывает многие сферы жизни: от искусства до lifestyle, от социального протеста до христианской философии.

Под *концептом* будем понимать «единицу коллективного знания / сознания (отправляющую к высшим духовным ценностям), имею-

щую языковое выражение и отмеченную этнокультурной спецификой»¹. Структуру концепта рассмотрим как полевую модель – в терминах ядра и периферии, где принадлежность концептуального дифференциального признака к той или иной зоне определяется его яркостью в сознании носителя концепта². Кроме того, остановимся подробнее на ценностном компоненте концепта, так как, по мнению В.И. Карасика, «центром концепта всегда является именно ценность, поскольку концепт служит исследованию культуры, а в основе культуры лежит именно ценностный принцип»³.

Ориентируясь на определённого читателя, авторы воссоздают в тексте картину мира, соответствующую потребностям и ожиданиям конкретного адресата. По определению Ю.М. Лотмана «текст как бы включает в себя образ “своей” аудитории, а аудитория – “своего” текста»⁴. В зависимости от «фактора адресата» в концепте актуализируются, наводятся, уходят на периферию разные (нередко противоположные) дифференциальные концептуальные признаки.

В данной работе мы исследуем особенности репрезентации концепта «рок» в медиатекстах, адресованных православным христианам. Для анализа было отобрано свыше 500 контекстов употребления имени концепта «рок» в современных (вышедших после 2000 года) русских православных средствах массовой информации (печатных и сетевых) – «Церковный вестник», «Собрание», «Фома», «Православие и мир», «Наша вера», «Русская народная линия» и др.

Публикации на тему «Рок-музыка и православие» всё чаще появляются на страницах заявленных изданий. Не последнюю роль в этом сыграло так называемое «рок-миссионерство» – проповеди православного духовенства на рок-концертах (диакон Андрей Кураев, игумен Сергей (Рыбко)), а также то, что многие известные рок-музыканты стали открыто говорить о своей конфессиональной принадлежности (К. Кинчев, Ю. Шевчук и другие). Возникло даже понятие «православный рок», и отношение к нему у представителей православного сообщества неоднозначное. Одни называют рок-концерты «рок-шабашом» и инкриминируют рокерам все смертные грехи, а другие («рок-батюшки») сами играют на электрогитарах и слушают «ДДТ».

Для удобства описания разделим выбранные медиатексты по аксиологическому модулю.

1. Резко негативное отношение к року («рок – неоспоримое зло»)

«Я не специалист по рок-музыке, но, тем не менее, безусловно, могу чётко сказать, что рок-музыка влияет на психику человека в разрушительном смысле. Она вызывает в душе человека какие-то страсти, например, желание блудить или даже предаваться противоестественным страстям, например, содомскому греху. Часто сами рок-музыканты предаются блуду, пропагандируют противоестественные отношения с представителями своего пола, употребляют наркотики. Все это далеко не случайно. Может ли существовать рок-музыка без этих негативных моментов? Трудно сказать»

(Сатанизм под прикрытием Православия: Протоиерей Георгий Городенцев о сатанинской природе рок-музыки // Русская народная линия. 22.02.2011). Эта цитата ярко высвечивает ценностный компонент концепта «рок», каким он актуализирован в большей части православных изданий. Концепт «рок» репрезентируется здесь как разрушительная музыка, которая «направляет короткой дорогой огромные толпы молодых людей в кромешный ад», и путь этот «покрыт срамом самых гнусных, самых страшных смертных грехов» (Православие и рок-музыка: возможен ли человеческий и человеческий разговор? // Собрание. Декабрь 2004), а «содержанием сегоднешнего рока стали в основном мир наркотических иллюзий, стихия разрушения, секс и эротика, плотская развязанность и вседозволенность, - иными словами, мир сатанинских вожделений и бесовских потуг» (Музыка среди нас... // Русская народная линия. 24.01.2012).

Перечислим актуализированные здесь дифференциальные концептуальные признаки, двигаясь от ядра к периферии концепта. Это *'сатанизм'*, *'молодежь'* (рок – «язык молодого поколения»), *'протест'* («Рок-музыка – это всегда протест. Протест против Бога, против страны, против родителей, и не надо приписывать року не свойственные ему положительные качества» («Православный рок» – вымысел врагов Церкви // Русская народная линия. 20.06.2010)), *'сильная энергетика'*, *'грех'*, *'наркомания'* («Смешно, когда проводятся фестивали под девизом “Рок против наркотиков”. Это то же самое, как “собака против сосисок”. Абсурд!» (Отец Божидар Главев: Православие скандальнее для современного человека, чем рок // Православие и мир. 29.10.2009), причём иногда сама рок-музыка становится наркотиком, и рокеры «охотятся» за новой дозой), *'алкоголизм'*, *'секс'*, *'блуд'*, *'разврат'*, *'содомия'*, *'убийство'*, *'самоубийство'*, *'разрушение'*, *'язычество'*, *'окультизм'*, *'идолопоклонство'*, *'духовная гибель'*, *'отчуждение'*, *'болезнь'* («Однако случается, что в православных семьях ребенок заболевает пристрастием к рок-музыке» (Вопросы священнику, отвечает иеромонах Адриан (Пашин) // Православие.Ru. 19.11.2004), *'воздействие на подсознание'* (в частности, с помощью «перевернутых сообщений» – «Говорят, будто бы, если прокручивать записи рок-музыки в обратную сторону, там содержатся богохульства и обращения к сатане. В частности, это все время приписывают уже упомянутой нами песне “Лестница на небеса” группы “Led Zeppelin”. Мои знакомые на профессиональной аппаратуре неоднократно проигрывали её назад, пытаясь обнаружить эту зашифрованную запись, и ничего не находили» (Антиподы ли православие и рок-культура? // Наша вера. 2002). Те же свойства приписывают некоторым песням “The Beatles”), *'нечисть'*. Рок-концерт репрезентируется как шабаш, «колдовской обряд», «шаманское действие», вакханалия, «разгул дионисийской стихии», беснование, «музыкальная оргия» и «надругательство над божественной сутью человека». Рокеров ставят в один ряд с убийцами и блудницами («Православный рокер» – каково это? Убеждают: любая профессия хороша. Однако суще-

ствуют такие профессии, как проститутка, вор-карманник, наркоторговец, наёмный убийца. От Бога ли они?» (Алисомания в «церковном дворике» или о «православном роке» // Русская народная линия. 10.08.2010)).

Наводятся когнитивные оппозиции *'рок vs классическая культура'* («Рок-культура – это контркультура, а контркультура враждебна собственно культуре, упадочна, деструктивна, способствует всеобщему одичанию и падению нравов. И еще художественно ущербна» (Фатум, он же рок // Фома. № 9. Сентябрь 2011)), *'рок-музыка vs православие'*, *'рок vs Бог'*. Рок возводится в статус религии, поэтому перед читателем неумолимо встаёт выбор: рок-музыка или церковь («...рок – это и есть та религия, которая пытается подменить истинную религию – Христианство. Это религия бунтаря и завистника от века – сатаны. И значит правы те, кто утверждает, что рок концерты – это современные церкви» («Православный рок» – вымысел врагов Церкви // Русская народная линия. 20.06.2010), «В России в последние годы всё больше людей сознательно отрекается от христианства именно через рок-музыку», «...если православные верят, что их учение есть единственно возможный путь к спасению, то с рок-духовностью им придется рано или поздно разойтись в разные стороны» (Православие.Ru. 02.02.2007)), над верующими нависает «рок-угроза».

Что касается проповедей на рок-концертах, этот вид миссионерства расценивается как «дискредитация Церкви в глазах многих людей» (Православие.Ru. 02.02.2007) и едва ли не сделка с дьяволом («Один мой знакомый сравнил деятельность этих проповедников с попыткой внедрить троянского коня в Ноев ковчег Церкви» (Христианство и рок-музыка. Протоиерей Александр Шаргунов // Русский дом. № 8. 2005)), а «православный рок» – это замаскированный сатанизм («православный сатанизм»), который пытается проникнуть в Церковь и совратить верующих («“Православный рок”, по сути, это нонсенс, абсурд! Точно так же, как и словосочетания “женатый монах” и “православный атеист”» («Православный рок» – вымысел врагов Церкви // Русская народная линия. 20.06.2010), «Так называемая “православная рок-музыка” – это та же вакханалия, где возглас “Эвое, Эрос” заменен словами “Браво Тебе, Иисус”. По-моему мнению, так называемый “православный рок” скрывает под благочестивыми афишами свою языческо-демоническую сущность» (Ответы архимандрита Рафаила (Карелина) на вопросы по современным проблемам Церкви. Часть I // Русская народная линия. 23.12.2011)).

На периферии концепта можно также отметить признаки *'страдание'*, *'душевная боль'*, *'пограничные состояния'*, *'проклятые вопросы'*. Они имеют негативные коннотации, так как «православный должен отказываться от самовольных, безблагодатных страданий, которые ведут человека к духовной гибели» (Православие.Ru. 02.02.2007). Иногда появляется снисходительное и даже сочувственное отношение к рокерам – как к незрелым, заблудшим душам, несчастным, которых стоит пожалеть и которым нужно помочь отречься от своего греховного увлечения и встать на

путь истинный («В роке, да и в другой “субкультуре” больше душ, алчущих правды, которые своими чувствами чаще (не разумом) пытаются вылезти на свет Божий, и наша задача им в этом честно помогать, не чураясь их, и не радуясь, что “я совсем уже, или вообще – не такой, как они”, ведь они братья и сестры наши, такие же, но обманутые. Им мешают привычки и пристрастия к табаку, алкоголю, блуду, но это все мы такие» (Православие.Ru. 28.03.2006)). В связи с этим интересен образ «*покаявшегося рок-музыканта*» («Человек этот был бесноватым и не выносил близости евхаристической Чаши и других святынь. Но подобной силы покаяния я не встречал ни в ком. В свои светлые минуты, когда отпускала его эта напасть, он, грустно глядя, говорил, что бес мучит его заслуженно, поскольку он слишком много ему послужил, будучи рок-музыкантом» (Шаг за оградой храма // Правая.ру. 24.03.2008)).

2. Положительная оценка рока («рок – путь к Богу»)

Далее рассмотрим медиатексты, в которых рок-н-ролл трактуется не как «sex, drugs, rock'n'roll», а как «To be Rock and not to Roll» («Быть скалой и не скатиться») (Русский рок никогда не был безбожным // Церковный вестник. 18.09.2006). Структура концепта в них несколько иная.

Стоит отметить, что, если в предыдущей подборке контекстов рок-музыка рассматривалась как единое, неделимое явление (а за основу был взят западный рок, так как авторство лозунгов «рок от сатаны» изначально принадлежит протестантским священникам), то здесь русский рок и зарубежный четко разграничены. «На встрече в ОВЦС все отметили, что рок-музыка на Западе и у нас – это две разные вещи, два совершенно разных культурных явления. Если на Западе рок – это чисто эстрадное явление, сценически развлекательное, то у нас он в лучших своих проявлениях приобрёл ярко выраженный миссионерский характер, испытал тяготение к высокой поэзии, объявил приматом слово над музыкальной формой. И в этой области слова и нравственности, безусловно, есть смычка с тем, к чему призывает Церковь» («Рок-музыка – это слишком активная трата собственных сил», интервью с Романом Неумоевым // Русская народная линия. 22.02.2007).

Так, большинство актуализированных здесь концептуальных признаков описывают именно «русский рок». В ядре концепта выделим признаки ‘*молодежь*’ («Более того, рок, говорят они, особенно русский рок, способен стать позитивным связующим звеном между современной молодежью и христианством» (Рок-группа на клиресе? // Православие и современность. № 8. 2008)), ‘*протест*’ («А протест – да, он был и есть. Но только он не политический (то есть не событийный), а бытийный. Это протест против лжи, против лицемерия, против насилия, против воинствующей тупости, против подмены понятий, против грязи и смрада. Короче, против всего того, что делает наш прекрасный спасённый мир преимущественно падшим. И главным образом – против нелюбви» (Фатум, он же рок // Фома. № 9. Сентябрь 2011)), ‘*сильная энергетика*’, ‘*искренность*’, ‘*эмоцио-*

нальность, *'правдивость'* («Вообще, рок-музыке свойственна глубокая правдивость. В ней боль и страдание, поиск истины молодым поколением, желание высшего и светлого. Рок-музыка по сути своей драматична и трагична. Это отнюдь не лёгкий жанр. Как никакое другое направление в искусстве, она отражает трагедию жизни, особенно острую для молодого поколения» (Антиподы ли православие и рок-культура? // Наша вера. 2002)), *'честность*', *'поиск истины*', *'братство'* («В рок-коммунах никто не руководит, там просто есть некое чувство того, что все люди братья, но ведь так получается, что ни одна из подобного рода коммун долго не живёт, в отличие от Церкви, которая будет существовать вечно» (Рок-приход // Фома. 23.06.2004)), *'серьёзные тексты*', *'музыка*', *'свобода*', *'богоискательство'* («Поколение русских рок-музыкантов, которое начинало, когда я ещё был молодым, сейчас почти все – верующие православные люди; они открыто говорят, что их музыка являлась поиском Бога, и они нашли Его» (Антиподы ли православие и рок-культура? // Наша вера. 2002)) , *'патриотизм'* («Последний всплеск патриотического андеграундного панк-рока наблюдался в 1996-98 годах» (Милое дурацкое сердце // Правая.ру. 31.05.2007)).

На периферии отметим такие признаки, как *'электргитара*', *'профессия*', *'некоммерческое искусство*', *'жанр*', *'пророческое служение*' («Всё, что сделало стихийно сформировавшееся мировоззрение Русского Рока «суицидного» - вернуло Поэта от нехороших поз сибарита на диване в деревне Маниловка с пером в барской руке, эстета эротомана и несчастного существа «на приработках» в литжурнале или «союзе» каких-то там «писателей» в то место, где он и должен быть – на «Вечный Пост» ПРОРОЧЕСКОГО служения в центр мира, где отвечаешь перед Вечностью за всё» (Православие и рок-музыка: возможен ли человеческий и человеческий разговор? // Собрание. Декабрь 2004)), *'уход из мира*', *'культ'* («Рок-музыка – это изначально культовое явление, она изначально религиозна» («Рок-музыка – это слишком активная трата собственных сил», интервью с Романом Неумовым // Русская народная линия. 22.02.2007), *'путь'* («рок-путь»), *'пацифизм*', *'начало покаяния*', *'ступень к богопознанию*', *'устремленность к Иному*', *'классика*' (рок-музыка не противоположна классике, а органично продолжает её традиции), *'развлечение*', *'проповедь'* («рок – это уже проповедь в своём роде» (Православие.ру. 02.02.2007)), *'байкеры*'. Актуализируется когнитивная оппозиция *'музыка для души vs музыка для тела'*.

Частотны когнитивные метафоры *'рок – это нож'*, *'рок – это молоток'* (Рок-музыка что молоток: можно дом построить, а можно голову сломать // Православие.ру. 02.02.2007), то есть самой рок-музыке даётся нейтральная оценка, это орудие, а как его использовать и зачем – это уже решение конкретного человека, который этим орудием пользуется. И для многих людей рок стал дорогой к Богу («Рок-музыка заставила задуматься и в итоге привела к вере в Бога. Движение хиппи, рок-музыка», «Но самое

интересное, что копнёшь клириков наших сейчас, выяснится, что каждый третий где-то играл в какой-то группе. Слушали рок-музыку все. Где-то 1% из семей духовенства, которые были воспитаны в православной культуре. Остальные все шли какими-то запутанными кругами. Но и опыта у таких священников больше. Тот, кто с большим трудом насобирает, тот и рассказать может больше» («Рок – музыка думающих людей», интервью с игуменом Сергием (Рыбко) // Русская народная линия. 07.02.2006)). При этом не отрицается амбивалентность рока, признаётся тот факт, что он может увести и в противоположную от Бога сторону («Далеко не все люди, которые увлекаются рок-музыкой, становятся христианами – большинство-то как раз не становится. Человек либо ищет Бога и находит Его вне зависимости от того, занимается он рок-музыкой или нет, либо он идёт в другую сторону или же вовсе никуда не идёт, пребывая в безразличном состоянии» (Рок-приход // Фома. 23.06.2004), «Несомненно, рок-музыка обладает огромным психоэмоциональным зарядом, который в равной степени может быть направлен как на разрушение, так и на созидание. Сама по себе рок-музыка духовно и нравственно амбивалентна» (Бывшие рокеры и хиппи становятся активными миссионерами // Церковный вестник. 18.09.2006)).

Проповедь на рок-концерте оценивается как благое деяние, совершает ли его священник («Рок-музыка ставит перед молодым человеком вопрос о смысле жизни. Кто как не священник должен дать ему ответ?» (Рок и Бог // Русская народная линия. 20.09.2004)) или рок-музыкант («Если сам легендарный рок-музыкант признаётся, что он православный и рассказывает, какие перемены произошли в нем – это, наверное, лучшая проповедь, на порядок более эффективная, чем если перед толпой молодежи на сцену выйдет священник и начнет что-то говорить людям, пришедшим на рок-концерт» (Православие.ru. 28.03.2006)), – и вот уже «поклонники “Алисы” потихонечку вслед за Костей начинают робко переступать порог храма» (Антиподы ли православие и рок-культура? // Наша вера. 2002). В рамках миссионерской деятельности открываются рок-клубы при храмах («Слава Богу, нашёлся священник, которому идея рок-клуба понравилась. Он дал ребятам помещение, гитары они сами привезли. В результате коллектив разросся до 20 человек и где только их не находили. Кто-то сидел в каких-то кустах, репетировал чуть ли не на коробках. Кстати, первые две группы сложились из детдомовцев: одна из мальчиков, другая – из девочек. Они пришли, стали помогать храм строить своими руками – батюшка до этого не знал, что делать, кого в помощники звать» (Неформалы и монахи, или Евангелие на рок-концерте // Православие и мир. 04.08.2011)), издаются миссионерские журналы для панков («Братство, возглавляемое знаменитым отцом Серафимом Роузом, издавало миссионерский журнал для “панков” (представителей радикального крыла рок-культуры), который назывался “Смерть миру”» (Бывшие рокеры и хиппи становятся активными миссионерами // Церковный вестник. 18.09.2006)), а православные рокеры

устраивают благотворительные концерты в защиту Байкала, против СПИДа и наркотиков, для сбора средств на восстановление храма.

Итак, модель концепта «рок» в современных русских православных изданиях такова. В ядре концепта – дифференциальные концептуальные признаки ‘протест’, ‘молодежь’ и ‘сильная энергетика’. Далее, от приядерной зоны к периферии концепта, в зависимости от аксиологического модуля медиатекста актуализируются признаки ‘сатанизм’, ‘наркомания’, ‘алкоголизм’, ‘треховность’, ‘извращённость’, ‘разврат’, ‘окультизм’, ‘идолопоклонство’, ‘искренность’, ‘эмоциональность’, ‘правдивость’, ‘поиск истины’, ‘братство’ (рок-коммуна), ‘электрогитара’, ‘музыка’, ‘серьёзные тексты’, ‘пацифизм’, ‘проповедь’. Наводятся когнитивные оппозиции ‘культура vs контркультура’, ‘путь к богу vs путь к дьяволу’ (‘богоискательство vs демонопоклонство’, ‘духовная гибель vs ступень к богопознанию’), ‘западный рок vs русский рок’, ‘разрушение vs созидание’, ‘рок vs Бог’, ‘коммерческое vs некоммерческое искусство’, ‘музыка для души vs музыка для тела’.

Здесь ярко проявляется амбивалентность концепта «рок». Ряд когнитивных оппозиций (и сам факт их наличия) иллюстрирует ядерный концептуальный признак ‘протест’: «рок» противоречив даже на структурном уровне. Кроме того, на первый план выходит ценностный компонент концепта, и актуализация одного из взаимоисключающих концептуальных признаков в каждом случае зависит от аксиологического модуля текста.

¹ Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки - 2001 - № 1. - С. 64-72.

² Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – Воронеж, 2006. – С. 81.

³ Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. - Воронеж, 2001. - С. 76.

⁴ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст - семиосфера – история // Лотман Ю.М. Семиосфера. - СПб., 2001. – С. 203.

© С.Н. Хохлова

Н.К. ДАНИЛОВА

Санкт-Петербург

ПАРАДОКСЫ «СЕМИ КРУГОВ»

БЕСПОКОЙНОГО ЛАДА А. БАШЛАЧЁВА

Наиболее важным аспектом тематики и проблематики произведений А. Башлачёва, по мнению исследователей, является определение места и роли «человека в бытии», «поэт находит, что человек причастен абсолюту (или может стать), а роль его активна (или может стать). Причём, в реализации этих потенций огромная роль принадлежит слову, а значит, поэту, творцу»¹. Действительно, многие его тексты являются собой мучительные и горестные раздумья о сущности творчества, о призвании поэта, а также

поиски слова, того неповторимого поэтического слова, которое адекватно высшей истине.

К числу подобных произведений принадлежит и известная композиция «На жизнь поэтов». Уже в названии читается традиционное для Башлачёва обращение к русской классике, в данном случае, к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта». Вернее, к сегодняшнему восприятию лермонтовского текста: среди нынешних школьников оно именуется часто «На смерть поэта». Обратим внимание на скрытое противопоставление: «на жизнь» (А. Башлачёва) – «на смерть» (М. Лермонтова), подобные антонимы являются характерной чертой поэтики автора. Но в данном тексте противопоставление будет неоднократно обыгрываться и прирастать до полных, подчас парадоксальными смыслами.

Итак, с самого начала заявлена важная для русской лирики тема: Поэт, Творчество, Судьба, Смерть. Отправной точкой развития художественного образа является феномен Пушкина, его знаменитое «весь я не умру», а также размышления русского поэта о том, что остаётся в мире после смерти творческой личности. Стихотворение А. Башлачёва начинается с утверждения: «Поэты живут». Первая строфа (и только она в стихотворении) говорит о жизни:

Поэты живут. И должны оставаться живыми.
Пусть верит перу жизнь, как истина в черновике.
Поэты в миру оставляют великое имя.
Затем, что у всех на уме – у них на языке.
Но им всё трудней быть иконой в размере оклада.
Там, где, судя по паспортам – все по местам.
Дай Бог им пройти семь кругов беспокойного лада,
По чистым листам, где до времени – все по устам².

Здесь трижды повторяются слова с корнем, производным от «жить»: живут, живыми, жизнь. Жизнь должна верить поэту, потому что именно он способен проговорить ту правду, о которой, может быть, догадываются многие, но словами может выразить только поэт. Заметим, А. Башлачёв перефразирует известную поговорку: что у трезвого на уме, то у пьяного на языке – но смысл получается иным. Поэт не в пьяном угаре говорит правду, такому толкованию противоречат предыдущие строки: «истина в черновике», «оставляют великое имя». Поэт как будто изначально причастен сокровенному знанию о сущем, поэтому остаётся в миру его великое имя, поэтому закономерно возникает образ поэта как иконы. Одновременно ему «всё трудней быть иконой в размере оклада», то есть вписываться в заранее определенные рамки, соответствовать ожидаемым представлениям.

Но главное – «пройти семь кругов беспокойного лада», тем самым осуществить своё поэтическое предназначение. «Беспокойный лад» – своеобразный синоним трудно обретаемой гармонии. «Беспокойный лад»

рефреном повторяется в каждой строфе, и «далее эти “семь кругов” беспкойного поэтического лада варьируются в песне, обретая очертания символического образа, зыбкого вместилища духа»³. По мнению П. Вайля и А. Гениса, «тут семь кругов ада <...> превращаются в круги лада, в семь нот, в которых обречен существовать поэт»⁴. «Круги лада» действительно вызывают в памяти дантовские круги ада. Муки творчества сродни мукам адовым.

Во второй строфе авторские размышления переходят в иную тональность, начинает звучать тема смерти.

Поэт умывает слова, возводя их в приметы,
Подняв свои полные вёдра внимательных глаз.
Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта.
И за семерых отмеряет. И режет, – эх, раз, ещё раз!
Как вольно им петь. И дышать полной грудью на ладан...
Святая вода на пустом киселе неживой.
Не плачьте, когда семь кругов беспкойного лада
Пойдут по воде над прекрасной шальной головой.

Сначала речь идёт об особом бережном отношении поэта к слову, именно поэт возвращает захватанному слову полноту смысла, чистоту и красоту. Метафора «умывает слова» вызывает в сознании образ воды, который несколько раз повторится в строфе. «Полные вёдра внимательных глаз» – это и широко распахнутые на мир бездонные глаза, и наполненные слезами, готовыми из глаз пролиться, что в целом знаменует эмоциональную реакцию поэта на жизнь. А далее следует парадоксальное соединение жизни и смерти: «Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта. И за семерых отмеряет. И режет». А. Башлачёв соединит две идиомы, снимая их переносное значение. Идиома «любить до смерти» значит любить очень сильно, но здесь прочитывается иной её смысл: лишать жизни. Затем переиначивается пословица: семь раз отмерь, один – отрежь. В тексте стихотворения получается, что поэту жизнь предъявляет особые требования: отмеряет за семерых и режет по живому.

Подобные черты поэтики текстов Башлачёва охарактеризовал В.В. Лосев, он отметил, что его идиомы «как правило, выполняют функцию не фиксирования (подтверждения, усиления) старых значений, а продуцирования новых. <...> Когда же поэт заставляет идиомы взаимопроникать или ставит их в “смежное” положение, к уже названным эффектам добавляется заметное возрастание многозначности (символичности) поэтического высказывания. <...> Можно предположить, что неким пиком, эстетическим идеалом, на который ориентируется речевой строй башлачёвских песен, и является создание новых идиом»⁵.

В следующей строке опять парадокс: «дышать полной грудью на ладан». В одной фразе соединены два противоположных по смыслу выражения. «Дышать полной грудью», то есть жить полноценной жизнью и уметь

радоваться ей. И «дышать на ладан», то есть стоять одной ногой в могиле. «Дышать полной грудью на ладан» – очевидно, поэт обязан безоглядно, всем своим существом, принимать смерть, так же, как он принимает полноту бытия.

В конце строфы опять возникает образ воды: «святая вода», по воде пойдут круги над прекрасной шальной головой (очевидно, над головой сгнувшего в пучине поэта). И опять возникает ассоциация со слезами («не плачьте»).

В третьей строфе поэтическое творчество ассоциируется с тяжелым трудом, который имеет непосредственное отношение к Божьей воле.

Пусть не ко двору эти ангелы чернорабочие.
Прорвётся к перу то, что долго рубить и рубить топором.
Поэты в миру после строк ставят знак кровотечения.
К ним Бог на порог. Но они верно имут свой срам.
Поэты идут до конца. И не смейте кричать им: «Не надо!»
Ведь Бог... Он не врёт, разбивая свои зеркала.
И вновь семь кругов беспокойного, звонкого лада
Глядят ему в рот, разбегаюсь калибром ствола.

Неожиданная рифма чернорабочие – кровотечения усиливает ощущение тяжести труда: этот труд до крови, до смерти. И в прямом, и в переносном смысле кровью исходит душа. Но только так прорывается истина, которую «долго рубить и рубить топором». Подобное напряжение не знает никакого другого исхода, кроме смерти. Творческий акт завершается рождением стиха, кровью и гибелью. «Поэт, “зеркало Бога”, разбивается, отразив его»⁶, и трагического финала ничем предотвратить невозможно: «...не смейте кричать им: “Не надо!”». Очевидно, что автор принимает происходящее как неотвратимость. Исследователи не раз указывали, что в этих строчках предreshена гибель самого А. Башлачёва⁷.

В этой строфе первый и единственный раз в стихотворении к беспокойному ладу добавляется определение «звонкий», которое наполнено антонимичным смыслом. Это и «звонкий лад» – радостная песня, и звон разбившегося зеркала-поэта; в одну точку сведены рождённая гармония и гибель.

Также здесь впервые в тексте жизнь поэта приобретает значение пути и в прямом и в метафорическом смысле: «К ним Бог на порог», «Поэты идут до конца». Значение это в русской лирике не новое; новизна в том, как определяется место поэта по завершении этого пути, после смерти. «Но они верно имут свой срам» – о чём идёт речь? Мёртвые, известно, сраму не имут. Очевидно, справедливость пословицы не распространяется на поэтов, которые и после смерти несут нравственную ответственность перед миром за слово, потому что оно продолжает жить за пределами их земного бытия.

Эта мысль получает развитие в следующей строфе:

Шатаясь от слёз и от счастья смеясь под сурдинку,
Свой вечный допрос они снова выводят к кольцу.
В быту тяжелы. Но, однако, легки на поминках.
Вот тогда и поймём, что цветы им, конечно, к лицу.
Не верьте концу. Но не ждите иного расклада.
А что там было в пути? Метры, рубли...
Не важно, когда семь кругов беспокойного лада
Позволят идти, наконец, не касаясь земли.

Значение всего, что поэт принёс с собой в мир, открывается тогда, когда творец уходит. Тогда отступают земные измерения, в которых важно было, каков человек в общении, каковы материальные атрибуты его бытия: метры, рубли. Вдруг оказывается, что поэты «легки на поминках». Опять неожиданный образ, способный остановить слушателя, читателя. «Лёгок на помине» тот, кто появляется сразу, как о нём вспомнят. А на поминках? Может, здесь речь идёт о том, что в тот момент, когда мир начал узнавать, принимать поэта, вспоминать о нём, вдруг обнаруживается, что его уже нет, земной путь завершился. Но путь творчества этим не заканчивается. Напротив, открывается возможность жизни в иной ипостаси: «идти, наконец, не касаясь земли». Этого движения не отягощают больше ни метры, ни рубли, ни неудобства общения в быту, а значит, открывается истинный, незамутнённый смысл его поприща, поэтического слова и самой личности поэта.

Пятая строфа, завершая стихотворение, отсылает нас к его началу. Там было: «Поэты живут», здесь они «уходят», пройдя короткий жизненный путь.

Ну вот, ты – поэт... Еле-еле душа в чёрном теле.
Ты принял обет сделать выбор, ломая печать.
Мы можем забыть всех, что пели не так как умели.
Но тех, кто молчал, давайте не будем прощать.
Не жалко распять, для того, чтоб вернуться к Пилату.
Поэта не взять всё одно ни тюрьмой, ни сумой.
Короткую жизнь, – семь кругов беспокойного лада
Поэты идут. И уходят от нас на восьмой.

В этой строфе несколько иначе реализуется противопоставление земного и горнего. Парадоксально соединены жалкая материальная оболочка поэта («еле-еле душа в чёрном теле») и обет, подвижническое служение, которое он принял. Сделанный благодаря обету выбор позволяет выстоять в любых испытаниях: не испугаться ни суммы, ни тюрьмы, не отказываться от Слова, потому что тех, кто молчит, не прощают. В большинстве толкований последняя строчка: «Поэты идут. И уходят от нас на восьмой» – трактуется как переход поэта в бессмертие. Может, не только бессмертие. Если круги лада ассоциировались с кругами дантовского ада, то переход

на восьмой круг (а это страшное место в преисподней под названием Злые Щели) несёт новые непредсказуемые страдания.

Несколько иначе об этом пишет С. Шаулов: «Смерть поэта – не просто природный феномен, но завершение текста, творимого им при жизни, последняя точка»⁸. По его мнению, в текстах А. Башлачёва «вся жизнь – непрерывный поиск смысла бытия, <...> смерть воспринимается не как обрыв и катастрофа, но как обретение утраченного смысла, восстановление целостности мира, как воскресение и открывает возможности для осмысления и познания мира»⁹.

Как и всякое талантливое произведение, эта песня допускает самые разные прочтения и толкования; благодаря им мы можем приблизиться к миру высших смыслов художественного текста. А. Житинский писал, что смысловые «круги поэзии Александра Башлачёва служат лишь основанием для построения двух последних, сущностных “кругов беспокойного лада”, которые я бы назвал кругом Любви и кругом Смерти. Всё, попадающее в поле зрения поэта, <...> рассматривается с запредельной высоты этих вечных понятий. Любовь “идёт горлом” и тянет за собою смерть. Настоящего поэта легко распознать по бесстрашию, за каким он говорит о любви и смерти, и бесстрашие это всегда оплачивается судьбой»¹⁰.

Талантливое стихотворение А. Башлачёва, как и следовало предполагать, стало отправной точкой для творчества других поэтов. Новые тексты не только продолжают прерванные размышления о поэзии, но и стараются постичь феномен творчества и судьбы самого Александра Башлачёва. Так, поэт Павел Малов посвятил стихотворение его памяти. Этот текст по построению абсолютно повторяет оригинал, в нём тоже пять строф и также рефреном звучат «круги беспокойного лада». Но, в отличие от Башлачёва, Малов начинает со смерти поэта (конкретного факта гибели) «Бог дал и взял». А завершает утверждением жизни, предрекая воскресение и бесстрашие:

Время поэта воскреснет вселенской весной,
И, отыграв семь кругов беспокойного лада,
Жить продолжает поэт, уходя на восьмой¹¹.

¹ Свиридов С.В. Поэзия Александра Башлачёва [Электронный ресурс] // KM.RU: мультипортал. – Режим доступа: <http://sashbash.km.ru/interview/index.htm>.

² Башлачёв А. На жизнь поэтов // Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачев, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машнин. – СПб., 2004. – С. 214-215.

³ Вайль П., Генис А. Семь кругов лада // Известия Уральского государственного университета. – 2008. – № 56 – С. 121.

⁴ Там же.

⁵ Лосев В.В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачёва // Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сб. науч. трудов. – М., 1995. – С. 104-105.

⁶ Шаулов С. А.С. Пушкин и А.Н. Башлачёв. Этика слова [Электронный ресурс] // KM.RU: мультипортал. – Режим доступа: <http://sashbash.km.ru/interview/index.htm>.

⁷ Вайль П., Генис А. Указ. соч.; Житинский А. Семь кругов беспокойного лада. Вступительная статья из сборника стихов «Посошок». [Электронный ресурс] // Йя-Хха: Официальный сайт

Рашида Нугманова. – Режим доступа: <http://www.yahha.com/article.php?sid=256>; Шаулов С. Указ. соч.

⁸ Шаулов С. Указ. соч.

⁹ Там же.

¹⁰ Житинский А. Указ. соч.

¹¹ Малов П. Памяти Александра Башлачёва [Электронный ресурс] // Rocklab.ru: музыкальное сообщество. – Режим доступа: <http://www.rocklab.ru/view/songs/%20103244.html>

© Н.К. Данилова

А.С. ИВАНОВ

Химки

О ВЛИЯНИИ ПОЭЗИИ А.Н. ВЕРТИНСКОГО НА ТВОРЧЕСТВО А.Н. БАШЛАЧЁВА: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Представление о том, что Вертинский оказался предтечей авторской песни, довольно устойчиво в литературоведении и принимается как верное¹. Сами авторы-исполнители тоже считали так: Галич назвал Вертинского «родоначальником русского шансоньерства», а Окуджава (выслушавший в начале пути немало тех же упреков, что выпали на долю Вертинского, – в отсутствии композиторского мастерства, профессионального вокала и т. п.) – «создателем жанра современной авторской песни». Нам данное понимание роли Вертинского представляется справедливым, однако недостаточно аргументированным с научной точки зрения в силу малой изученности. Назовем прежде всего статью Е.Я. Лианской², нацеленную в основном на музыковедческий аспект проблемы. Ряд интересных наблюдений о традиции Вертинского в авторской песне есть в монографии И.А. Соколовой. Она отмечает, в частности, что Вертинский предвосхитил и так называемую «композиторскую ветвь» авторской песни, то есть создание и исполнение бардами произведений на чужие стихи³. Наиболее полно влияние Вертинского на творчество трёх крупнейших представителей авторской песни – Окуджавы, Галича, Высоцкого – рассмотрено в статье А.В. Кулагина «“Сначала он, а потом мы...” Крупнейшие барды и наследие Вертинского».

Выводы, сделанные исследователем, кажутся нам убедительными и точными. Действительно, творческое восприятие наследия Вертинского тремя крупнейшими бардами очень индивидуально, продиктовано особенностями их поэтического склада. Каждый нашёл у классика близкое себе: Галич – ощущение трагической русской истории и трагической судьбы расколотой русской культуры, Высоцкий – предмет для богатой стилиевой игры, Окуджава – возможность поэтизации «маленького человека» и суггестивный стиль. При этом каждый из них не раз вступал в прямой творческий диалог с предтечей, заимствуя у него отдельные мотивы и образы⁴.

Но если влияние Вертинского на авторскую песню уже стало объектом научного осмысления, то его влияние на поэзию русского рока не исследовано вовсе. Между тем необходимость в таком исследовании давно назрела. Приведем лишь некоторые аргументы, подтверждающие наш тезис.

Во-первых, на Вертинского как на «предшественника» указывали сами рокеры: «Я очень люблю авторскую песню и считаю, что Высоцкий, Галич, Окуджава, Вертинский и многие другие наши старшие братья и отцы – тоже в какой-то степени являются отцами русского рока. Ведь именно у них мы черпали свои вдохновения и поэзию» (Ю. Шевчук)⁵; «Я уверен в том, что многие его песни абсолютно актуальны в наше время, в веке XXI. Равно как и мысли, которые Вертинский высказывал в письмах и дневниках. <...> И Вертинский... большой поэт, к тому же еще и уникальный, поэт поющий. В этом смысле он сродни Высоцкому» (А.Ф. Скляр)⁶.

Во-вторых, включение его произведений в концертную программу («Ва-банк»), а также создание альбома, целиком состоящего из песен Вертинского (БГ, «Песни А. Вертинского»). Второй случай требует более пристального внимания, поскольку, как верно заметил Ю. Доманский, альбом в рок-культуре обладает всеми основными особенностями, присущими лирическому циклу: это в подавляющем большинстве случаев авторские контексты; единство композиций, входящих в альбом, обусловлено авторским замыслом; отношения между отдельными композициями и альбомом можно рассматривать как отношения между элементом и системой; альбом озаглавлен самим автором⁷. Кроме того, в тех случаях, когда альбом составляется из чужих песен, важна не только композиция, то есть порядок, в котором песни располагаются в альбоме, но и своеобразный культурный переход, совершаемый «чужими» песнями: попадая в контекст всего остального творчества их нового исполнителя, даже без роковой обработки они становятся фактом рок-культуры, то есть обретают новый культурный статус. Следовательно, теперь их можно рассматривать не только с точки зрения той системы ценностей, в которой они существовали прежде, но и в новой системе координат, системе координат рок-культуры⁸.

Таким образом, наиболее продуктивным путем осмысления творческого наследия Александра Вертинского рок-культурой является путь «поглощения».

Влияние Вертинского обнаруживается и в творчестве Башлачёва, однако оно происходит на иных уровнях.

На раннем этапе (до осени 1984 года) это влияние на уровне мотива и темы, из которых «вырастает» параллель начала творческого пути: «Певец богемы, Вертинский в начале своего пути, может быть, именно тем особенно сильно тронул и взволновал сердца своих слушателей, что вполне откровенно высказал уверенность в эмоциональном и духовном бессилии

богема»⁹. Это прежде всего такие песни, как «Я сегодня смеюсь над собой...» и «Дым без огня»: «Я устал от белил и румян / И от вечной трагической маски, / Я хочу хоть немножечко ласки, / Чтоб забыть этот дикий обман» («Я сегодня смеюсь над собой...», 1915); «Всем понятно, что я куда не уйду, что сейчас у меня / Есть обиды, долги, есть собака, любовница, муки / И что всё это – так... пустяки... просто дым без огня!» («Дым без огня», 1916). Эта «масочность», лживость, отсутствие истины в окружающем мире и «мирке» в ещё более резкой форме отражена в стихотворении-песне Башлачёва «Мы льем свое больное семя...» (1982): «Шуты, фигляры и пророки / Сегодня носят «Фендера». / Чтобы воспеть в тяжелом роке / Интриги скотного двора. // И каждый вечер в ресторанах / Мы все встречаемся и пьём. / И ищем истину в стаканах, / И этой истиной блюем».

Важное место в творчестве обоих поэтов занимает тема женской судьбы. При этом, создавая женские образы, Вертинский активно использует обрядово-церковный антураж: «руки усталые, / Как у только что снятых с креста»; «В этот вечер Вы были особенно нежною, / Как лампадка у старых икон». Тем самым подчёркивается трепетное отношение к Женщине, дается намек на её «возвышенную» (близкую к «божественной») сущность.

Но если А. Вертинский лишь намекает, то А. Башлачёв прямо говорит об особой сущности женщины. Именно она в понимании поэта – носитель истинной веры («Перекрестившись *истинным крестом*, / Ты молча мне подвинешь табуретку»); с женским образом у Башлачёва связаны мотивы чистоты, «небесного» («небо пахнет запахом твоих волос»). Кстати, особое отношение к женщине – неотъемлемая часть не только творческой, но и жизненной философии А.Н. Башлачёва. В одном из интервью он говорил: «Что такое женщина? Женщина – не человек! Вообще не человек! Это гораздо выше, чем человек! Это ещё один из языков, на котором с нами говорит... Не будем называть... “Мировая душа” некая». Пожалуй, наиболее полно – во всей сложности – понимание поэтом Женщины нашло отражение в песне «Я тебя люблю...»: «Я тебя люблю. / Я тебя хочу. / Да истоптали пол в избе. / Я верую тебе».

Многие детали, относящиеся к облику женщины, у Вертинского утончённо эстетизированы, подчёркивают аристократическое совершенство: «Я влюблен в Ваши гордые польские руки, / В эту кровь голубых королей»; «Я люблю Ваши пальцы старинные / Католических строгих мадонн»; «Вы – старых мастеров божественная форма».

Женщина у Башлачёва – одновременно и «проще», и сложнее. Это хозяйка, которая ловко управляется «с ухватом длинным»; и та, которая «ломила хребты с недоноскою ношей». Нам известно, что это не «Варвара-краса, да не курица-Ряба. / Не артистка, конечно, но тоже совсем не проста. / Да Яга не Яга, лишь бы только хорошая баба». Она сходит «на бранное ложе, как на пьедестал».

Впрочем, есть у А. Башлачёва и женские образы, напрямую восходящие к поэзии Вертинского. Так, у «старшего» поэта есть следующая строка: «Я люблю из горничных – делать королев» («Полукровка»). Думается, именно она подтолкнула Башлачёва к созданию «Королевы бутербродов».

Важно, на наш взгляд, заметить, что оба произведения ироничны, однако объект иронии – отличен: у Вертинского это сам лирический герой, у Башлачёва – персонаж. Кроме того, можно говорить о сочувствии автора «королеве бутербродов», поскольку «в ней не хватает перца» и «соль на её губах», видимо, оттого, что «никто с королевой бутербродов <...> никогда не останется до утра».

Обратим внимание и на механизм создания образа. В данном случае имеет место так называемый «межтекстовый импульс»: какое-либо произведение или его фрагмент, даже отдельное предложение, стихотворная строчка даёт толчок к созданию другого произведения. При этом созданное в результате такого импульса произведение может быть мало связано сюжетно и тематически с произведением-источником.

Интересно, что подобный механизм создания образов (как и произведений в целом) был характерен для Вертинского. На это, в частности, указывает М.Г. Лежнева¹⁰.

На этапе «новой поэтики» Башлачёва (осень 1984 – январь 1986) влияние Вертинского обнаруживается на уровне реминисценций. Оно отчётливо явлено в песне «Рождественская», которая «отсылает» к «Рождеству» А. Вертинского. Приведем некоторые примеры: «Крутит вьюга фонари на реке Фонтанке. / Спите, дети... до зари с вами добрый ангел» (Башлачёв) – «Где на паперти церковей в метели / Вихри стелют ангелам постели» (Вертинский); «Будем весело делить дольки мандаринов. / Будет радостно кружить елка-балерина» (Башлачёв) – «Пахнет мандаринами и ёлкой» (Вертинский).

Кроме того, оба стихотворения пронизаны ощущением «отстранённости» лирического героя от праздника. Но если у Вертинского это прямо заявлено («Детский праздник, а когда-то мой»), то Башлачёв, напротив, прибегает к недоговоренности, синтаксически выраженной многоточием: «Спите, дети... до зари с вами добрый ангел»; «То-то будет хорошо...».

«Отстраненность», иначе – одиночество – сопрягается с чувством тревоги, которое Башлачёв передает прежде всего обилием уже названных многоточий, а Вертинский – ещё и лексически: «Мёртвый месяц щерит рот кривой»; «стынут ели». Но если у «старшего» поэта тревога сменяется светлой грустью («Кто-то близкий, тёплый и родной / Тихо гладит ласковой рукой» и последующие «отточия»), то лирический герой «младшего» именно в конце оказывается один на один с тревогой, причём чувство это названо: «Спите, дети, я пошёл. Скатертью тревога...». Думается, направленность «вектора чувств» позволяет увидеть уникальность и «отдельность» обоих поэтов; а сближает их, на наш взгляд, трактовка рождественской темы в минорном ключе.

Однако нам представляется, что основное влияние Вертинского проявилось на уровне поэтической философии.

Каждый из двух художников слова в интервью обозначил своё понимание творчества и выделил наиболее важные аспекты этого процесса. Так, Башлачёв утверждал: «Я подхожу к музыке, безусловно, с литературной точки зрения, с точки зрения текста, с точки зрения идеи, цели, прежде всего. <...> Песню надо «жить», её нельзя просто «петь», её нужно обязательно прожить». Сравним с высказыванием А. Вертинского: «К своему творчеству я подхожу не с точки зрения артиста, а с точки зрения поэта. Меня привлекает не только одно исполнение, а подыскание соответствующих слов и одевание их в мои собственные мотивы. <...> Каждая песенка связана с каким-нибудь переживанием».

Нам представляется важным привести ещё ряд тезисов обоих поэтов и проиллюстрировать их воплощение на практике. Так, А.Н. Вертинский в своих «Размышлениях» говорил, что стихи должны быть «интересные по содержанию, радостные по ощущению, умные и неожиданные в смысле оборотов речи». Сразу же вспоминаются его «снеговые улыбки», «имя – горькое на вкус», «надменно-печальные плутья» и другие строки.

Ещё одно замечание Вертинского касалось восприятия его произведений. По его мнению, «они должны быть впору каждому, то есть каждый, примерив их на себя, должен быть уверен, что они написаны о нём и про него». Действительно, в стихах и песнях Александра Вертинского каждый найдёт созвучное себе: кому-то в жизни также хочется «глупенькой сказки», кто-то поймёт, что в семейной жизни «много не нравится, но зато в ней столько раз весна», для кого-то «нестерпимым светом» засияет «невидимая» Родина... Это близко и понятно.

К пониманию стремился и Александр Башлачёв: «Я хочу, я стараюсь, чтобы все поняли». Основную же задачу своих песен он формулировал так: «Понимаете, самое главное, когда человек скажет: “Ты спел, и мне хочется жить”, – мне после этого тоже хочется жить».

Это фрагменты из интервью, которое он дал Андрею Кнышеву для передачи «Веселые ребята» в мае 1986 года. Тогда же поэт создает ряд песен, проникнутых светлым, жизнеутверждающим ощущением: «Целый день гулял по травам...», «Я тебя люблю...», «Вишня». В последней из них есть такие строки: «Темной ночью до утра / Звёзды светят ясно. / Жизнь – весёлая игра, / А игра прекрасна! <...> / Нам ли плакать и скучать, / Открывая двери? / Свету тёплого луча / Верят даже звери. / Всех на свете обними / И осилишь стужу. / Люди станут добрыми, / Слыша твою душу».

Эта композиция разительно отличается от всего, что было создано в 1985 – 1986 годах: на смену сложным метафорам, замысловатым образам и идиоматической игре приходят прозрачность, простота и ясность, благодаря чему «Вишня» может быть воспринята и осмыслена как фольклорная композиция. По мнению В.А. Гаврикова, она ознаменовала начало

нового этапа в развитии поэзии Башлачёва¹¹. Мы добавим: в *практической плоскости*, поскольку еще в 1985 году поэт высказывал мысль о создании произведений в подобном «ключе»: «Может <...> оглянуться и посмотреть сисястую девку нашей российской песенной традиции?»

Заметим, что чуткое, внимательное отношение к традиционным песням было свойственно и Александру Вертинскому. Он, в частности, признавался: «Я знаю и люблю русские песни – звонкие и печальные, протяжные и залиvistые, пронизывающие всё ваше существо сладчайшей болью и нежностью, острой, пронзительной тоской, наполняющие до краев ваше сердце любовью к родной земле и тоской по ней». Не здесь ли истоки таких песен, как, скажем, «Безноженька», «В степи молдаванской», «В снегах России» и других? Думается, что и знаменитый «Шанхай» написан во многом под влиянием русских песен: «То ли это колодников гонят конвойные, / То ли это идут бичевой бурлаки... / А над ними и солнце такое же знойное, / На чужом языке – та же песня тоски!». Вспоминаются, например, такие строки: «Подымались добры молодцы, / Добры молодцы, люди вольные, / Все бурлаки понизовые, / На канавушку на Ладожку, / На работу государеву» («Поутру-то было раным-рано...»); «Как по нем-то шли молодцы отважные, / Бренча кандалами, ой, с гордостью в глазах» («Да горы мои, горы Зауральские...»).

Нам кажется важным обратить внимание на тот факт, что и Вертинского, и Башлачёва в фольклоре привлекают те же черты, которые, по наблюдениям М.К. Азадовского¹², более всего ценил Пушкин: ясность мысли и свежесть вымысла, светлое отношение к действительности, идеалы свободы и героики, пафос удали, ироническую насмешливость, лирическую задумчивость.

Мы обратили внимание на некую общность взглядов трех поэтов на фольклор и считаем ее неслучайной. По нашим наблюдениям, следы влияния творчества Пушкина и Вертинского обнаруживаются в песнях Башлачева практически одновременно (1983 год). Позже (с конца 1984 года) более явным окажется влияние А.С. Пушкина: возрастёт количество цитат и реминисценций. Одновременно усилится интерес Александра Башлачева к фольклору (песни 1985 года). Эти факты позволяют нам выдвинуть предположение, что знакомство с поэтическим наследием А.Н. Вертинского натолкнуло А. Башлачёва на мысль обратиться к народной поэзии. Пушкин же, по нашему мнению, послужил Башлачёву примером серьёзного отношения к работе с русским фольклором. Известен исключительный интерес Пушкина к песням, сказкам, пословицам, его собирательская деятельность, усиленное изучение различных трудов, касающихся народной поэзии, а также стремление поэта к научной работе над фольклором. И нужно отметить исключительный диапазон этих интересов Пушкина. Почти все формы и виды фольклора так или иначе представлены или в его записях, или в его выписках, или в его непосредственной творческой работе. Сказки, былины, исторические и лирические пес-

ни, свадебная поэзия, похоронные и рекрутские плачи, народная драма, духовные стихи, пословицы, поговорки, народная сатира, лубок, вплоть обнаруженного в его записях списка «Песни о Фоме и Ереме»¹³.

Сохранились свидетельства, указывающие на серьёзную работу Башлачёва с фольклором и, следовательно, подтверждающие наше предположение¹⁴.

Подведем некоторые итоги.

В процессе работы нам удалось связаться со Львом Наумовым, автором подробной биографии Башлачёва, который контактирует с родственниками поэта. Они подтвердили тот факт, что Александр Башлачёв был знаком с произведениями Вертинского. Это во многом подтверждает справедливость наших наблюдений.

Влияние творчества А.Н. Вертинского на поэзию Александра Башлачёва прослеживается на различных уровнях – от мотивного до уровня творческой философии. При этом происходит «эволюция влияния»: если на раннем этапе творчества (1983 год) оно прослеживается на «нижних» уровнях (мотив, тема, образы), то на позднем (1986 год) – занимает «верхний» уровень поэтической философии.

Через творческое наследие Вертинского А.Н. Башлачёв «обращается» к фольклорной традиции. Однако «младшего» поэта характеризует более пристальное внимание к народному творчеству. Думается, в этом случае можно говорить о влиянии пушкинского подхода к фольклору.

¹ См., например: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. А–Г / Главный ред. П.А. Николаев. – М., 1989. – Т. 1. – С. 430; *Анинский Л.А.* Барды. – Иркутск, 2005.

² *Лианская Е.Я.* А.Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: взгляд музыканта // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – М., 1999. – Вып. III. – Т. 2. – С. 390–400.

³ *Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии / ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М., 2002. – С. 92–93.

⁴ *Кулагин А.В.* «Сначала он, а потом мы...» Крупнейшие барды и наследие Вертинского // Кулагин А.В. У истоков авторской песни: сборник статей – Коломна, 2010. – С. 32.

⁵ *Алексеев А.* Слово Шевчука [Электронная статья] // Российская газета.сайт. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2009/09/03/ddt.html>

⁶ *Васянин А.* У-рок Вертинского // «Российская газета» – 20 апреля 2009 г. – Центральный выпуск № 4892.

⁷ *Доманский Ю.* Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 100.

⁸ Там же. – С. 121.

⁹ *Рудницкий К.* Мастерство Вертинского // *Вертинский А.Н.* Дорогой длиною... / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского; Послесл. К. Рудницкого; Оформ. Г. Саукова. – М., 1990. – С. 558.

¹⁰ *Лежнева М.Г.* Ирония в парафразах Александра Вертинского // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. – 2008. – № 2. – С. 109.

¹¹ *Гагриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. – Брянск, 2007. – С. 101.

¹² *Азадовский М.К.* Пушкин и фольклор // *Азадовский М.К.* Литература и фольклор. – Л., 1938. – С. 175.

¹³ Там же. С. 176.

Ветхий храм на угоре ветреном...
Рваный шрам на валунной пристани...
И погост небо предрассветное
Палых звёзд осыпает искрами.
В города уезжать не хочется.
Навсегда распрощаться – просто ли?
Нам с тобой дарят одиночество
Ледяной голубые росстани³.

Но сколько лет лошади не кованы.
Ни одно колесо не маzano.
Плетки нет. Сёдла разворованы
И давно все узлы развязаны.

А на дожде – все дороги радугой!
Быть беде. Нынче нам до смеха ли?
Но если есть колокольчик под дугой,
Так, значит, всё.

Давай, заряжай – поехали!

Загремим, засвистим, защелкаем!
Проберет до костей, до кончиков.
Эй, Братва! Чуете печенками
Грозный смех русских колокольчиков?

Век жуем матюги с молитвами.
Век живём – хоть шары нам выколи.
Спим да пьём. Сутками и литрами.
Не поём. Петь уже отвыкли.

Долго ждём. Всё ходили грязные.
Оттого сделались похожие,
А под дождём оказались разные.
Большинство – честные, хорошие.

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,
Мы пришли. Мы пришли с гитарами.
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами.

И в груди – искры электричества.
Шапки в снег – и рваните звонче.
Свистопляс – славное язычество.
Я люблю время колокольчиков⁴.

Начнём с фонетики. Оба текста начинаются с сочетания звуков [д] и [л]: «долго», «дальный». А если учесть, что в данном контексте – «дальный путь» – слово «дальный» включает себя сему «долгий», то и семантически начала оказываются близки.

Объединяет тексты и обилие звука [р], придающее жёсткость стиху. Причём если в случае со «Временем колокольчиков» обозначенная жёсткость коррелирует с башлачёвским исполнением, то в случае с «Дальним путём» она будет, с одной стороны, создавать контраст с ситуацией чтения стихотворения – герой впервые наедине с возлюбленной, – а с другой – коррелировать с заводом и кораблями, спровоцировавшими Служкина на

чтение этого стихотворения. Стихотворение, его смысл и контекст оказываются важнее, чем ситуация, в которой оно читается.

Аллитерация в строке «Чёрный плёс. Черти закемарили» отсылает, как минимум, к двум текстам. Если говорить о Башлачёве, то это песня «Чёрные дыры»: «Хочется пить, но в колодцах замёрзла вода. Чёрные-чёрные дыры, из них не напиться». Связаны строчки не только фонетически, но и чёрным цветом и мотивом воды. Вместе с тем аллитерируемый звук [ч] отсылает и к, пожалуй, наиболее известной аллитерации русского рока – песне группы «Алиса» «Красное на чёрном»:

Нас величали чёрной чумой,
Нечистой силой честили нас

Здесь играет роль не только аллитерация, но и цвет – чёрный, а также черти у Иванова и нечистая сила у Кинчева. Между тем черти в стихотворении Иванова отсылают и к строчке из одной из самых известных песен группы «Алиса» – «Сумерки»: «А черти знай мутят воду в омуте». Помимо слова «черти» соединяет рассматриваемые тексты вновь мотив воды. Показательно в данном случае, что песня «Сумерки» входит в альбом «Шабаш», посвящённый Башлачёву, а также построенный в числе прочего на мотиве нечистой силы. Стихотворение Иванова, связанное с песней Башлачёва, связано и с песней Кинчева, в свою очередь тоже посвящённой Башлачёву. Если же добавить к этому то, что песня «Сумерки» не ограничивается отсылками к Башлачёву (как минимум, цитата из Высоцкого), то становится очевидным, что речь идёт не о связи двух/трёх/п текст, а о целом семантическом клубке, в котором текст, связанный с другим текстом, автоматически связывается с текстами, связанными с этим вторым, и так до бесконечности.

Перейдём к ритму. «Время колокольчиков» – рок-песня, а «нормальная форма существования текста рок-композиции или авторской песни – голосовое исполнение с музыкальным аккомпанементом»⁵, следовательно, «соседство» с музыкальным рядом не просто поддерживает ритм стихов, но в корне меняет его. Корреляция двух субтекстов происходит через корреляцию ритмов – их взаимоподдержку, даже взаимообусловленность, причём музыкальный ритм играет ведущую роль. Реально существующий ритм синтетического текста никак не мог быть создан только стихотворными средствами»⁶. То есть говорить о ритмической соотнесённости двух рассматриваемых текстов весьма сложно в силу того, что один из них представляет собой звучащее соединение музыки и слова, а второй – напечатанный текст. Между тем существование рок-композиции не ограничивается её звучащим вариантом. Вербальные субтексты рок-песен довольно часто публикуются, некоторые из них функционируют как самостоятельные стихотворения. Нередки случаи, когда прочтение вербального субтекста реципиентом предшествует ознакомлению с синтетическим вариантом. Всё это, как представляется, позволяет исследователям, пусть и с некото-

рой долей условности, говорить и о ритме песни в том числе⁷. В данном случае (для соотнесения ритма двух текстов) имеет смысл рассмотреть «Время колокольчиков» как «бумажное» стихотворение⁸.

Как отмечает Н.Н. Клюева, пятистопный хорей во «Времени колокольчиков» «весьма необычен: Башлачёв не только дополняет его дактилическими окончаниями, но и вводит константную цезуру с усечением безударного слога после во 2 стопе»⁹. Этот необычный размер повторяется в стихотворении Служкина, что является первым знаком, позволяющим соотнести эти тексты, и решающую роль в этом играет именно необычность размера. Между тем Н.Н. Клюева, несмотря на оригинальность этого размера, соотносит его с традиционным семантическим ореолом пятистопного хорей – темой движения. Размер стихотворения Служкина, отсылающий ко «Времени колокольчиков», также актуализирует тему движения, что коррелирует с мотивной структурой, о чём речь пойдёт ниже.

Стихотворение «Дальний путь...» напечатано без строфического деления, однако текст представляет собой четверостишия с перекрёстной рифмой.

Гораздо сложнее дело обстоит со «Временем колокольчиков» в силу всё той же первичности звучащего бытования. В звучащем варианте песня чётко делится паузой, интонацией и эпифорой «колокольчиков» на три куплета по шестнадцать строк в каждом. При публикации же, как правило, принято делить вербальный субтекст на четверостишия. Рифма, как и в «Дальнем пути...», перекрёстная.

В обоих текстах встречается промежуточная (внутренняя) рифма – явление в данном случае тем более редкое, что рифмовка в обоих случаях перекрёстная:

Долго **шли** зноем и морозами,
Всё **снесли** и остались вольными
<...>
А **на дожде** все дороги радугой.
Быть **беде**, нынче нам до смеха ли
<...>
Век **жуём** матюги с молитвами
Век **живём**, хоть шары нам выколи.
Спим да **пнём** сутками и литрами.
Да не **поём**. Петь уже отвыкли.
«Время колокольчиков»

Здесь **Ермак** с Каменного Пояса
Вел **ватаг** удалую вольницу.
Будет **прок** – Господу помолимся.
Эй, **браток**, ты возьми с собою нас.
Черный **плёс**. Черти закемарили.
Вешних **слёз** белые промоины

<...>

Плыли **здесь** струги да коломенки.
Старый **бес** тешил душу чертову.
Что **же вы**, судьи да законники,
Нас, **живых**, записали в мёртвые?
О скалу бились барки вдребезги.
Шли **ко дну**, не расставшись с вёслами.
Но, **сбежав** из постылой крепости,
Вновь **на сплав** мы выходим вёснами.
Под веслом омуты качаются.
Понесло – да братва всё выдохит

<...>

Ветхий **храм** на угоре ветреном...
Рванный **шрам** на валунной пристани...
И **погост** небо предрассветное
Палых **звёзд** осыпает искрами.
В **города** уезжать не хочется.
Навсегда распрощаться – просто ли?
«Дальний путь...»

Впрочем, у Башлачёва внутренняя рифма встречается не только в соседних строках, но и формирует своего рода внутреннюю перекрёстную рифмовку:

Долго **ждём**. Все ходили грязные,
Оттого сделались похожие,
А под **дождём** оказались разные.
Большинство честные, хорошие.

И пусть **разбит** батюшка Царь-колокол
Мы пришли. Мы пришли с гитарами.
Ведь **биг-бит**, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами.

Внутренняя рифма выпадает на вторую стопу, которая, напомним, усечена, то есть непосредственно после внутренней рифмы следует цезура. Внутренняя рифма и цезура, с одной стороны, актуализируют друг друга, а с другой, в звучащем варианте формируют текст, разбивающийся не на четверостишия, а на восьмистишия с различными вариантами рифмовки¹⁰. В «Дальнем пути...» внутренняя рифма более регулярна. В сочетании с цезурой во второй стопе она приближает стихотворение к песне.

Перекликаются стихотворения и на уровне синтаксиса. Например, с этой точки зрения, показательны риторические вопросы, пусть и обращаемые к разным адресатам (У Башлачёва – к лирическому «мы», у Иванова – к «судьям и законникам»), зато совпадающие двумя первыми лексемами: «Что ж теперь ходим круг да около / На своём поле, как подпольщики» (Башлачёв), «Что же вы, судьи да законники, / Нас, живых, записали в мёртвые» (Иванов), – а также антитезой, содержащейся в вопросе: «поле / подпольщики»; «живых / мёртвые». В чём-то совпадает и смысл этих риторических вопросов: бессмысленность действия («ходим круг да около») или отсутствие деятельности («записали в мёртвые») в сочетании с возможностью действия / деятельности («на своём поле», «нас, живых»).

В строгом смысле лексическое совпадение в текстах только одно – «Эй, братва» (Башлачёв) / «Эй, браток», «Понесло – но братва всё выдюжит» (Иванов). Обратим внимание, что цитата из Башлачёва распадается

на синтаксическую и семантическую в первом случае и собственно лексическую во втором случае цитаты, что делает цитату менее очевидной, но вместе с тем отсылающей к песне в целом, а не к конкретной строчке.

У текстов несколько общих мотивов, главный из которых – мотив дороги, находящийся в сильных позициях обоих текстов – в начале: «Долго шли» / «Дальний путь», а также, напомним, актуализируемый пятистопным хореем.

В песне «Время колокольчиков» мотив дороги эксплицирован, прежде всего, в центральном символе песни – колокольчиках, потому что при всём множестве значений основное из них в этой песне – дорожный колокольчик¹¹. Лирический сюжет песни – метафорический путь к колоколу («Долго шли зноем и морозами»), обнаружение его отсутствия, хождение на месте и как выход – принятие времени колокольчиков («Что ж теперь ходим круг да около / На своём поле – как подпольщики. / Если нам не отлили колокол, / Значит, здесь время колокольчиков»), и в итоге – поездка на тройке («Эй, выводи коренных с пристяжкой / И рванём на четыре стороны»).

Дорога, описанная в стихотворении «Дальний путь...», не очевидно метафорична, но не совсем обычна. Вот что говорит о ней «автор» стихотворения, Служкин: «Раньше по Ледяной шёл сплав на барках, везли с горных заводов всякую продукцию... И вот этот стих – как бы песня сплавщиков...»¹².

Итак, стихотворение – тоже о дороге, только не на тройке, а на барках. Вместе с тем и здесь дорога становится метафорой жизненного пути. «Мы» сплавщиков становится лирическим «мы», что также объединяет рассматриваемые тексты, а сплав по Ледяной тоже оказывается метафорой жизненного пути.

Одна из отличительных особенностей поэзии Башлачёва – временная универсальность, формирующаяся за счёт употребления лексики, относящейся и к 1980-м гг. и к раннехристианской эпохе: «Звонари чёрными моzoлями / Рвали нерв медного динамика», «И в груди – искры электричества, / Шапки в снег – и рваните звонче, / Рок-н-ролл – славное язычество». Впрочем, в рассматриваемой песне соединение разных эпох происходит, скорее, на сюжетном уровне, и это одновременно и соединение, и противопоставление: с одной стороны, время колокола, бывшее «когда-то», переходит во время колокольчиков; с другой стороны, отношения между этими «временами» позволяют предположить, что время колокольчиков не отменяет время колокола, а продолжает его, «принимает смену». Таким образом «время колокола» и «время колокольчиков» оказываются не привязанными к какому-то конкретному времени.

Стихотворение «Дальний путь...» тоже соединяет две эпохи: «эпоху Ермака» («Здесь Ермак с Каменного Пояса / Вел ватаг удалую вольницу», «Плыли здесь струги да коломенки») и «эпоху барок» («О скалу бились барки вдребезги»). В контексте творчества Алексея Иванова, начинавшего

и более известного как автор исторической прозы, рассказывающий о древнем Урале («Сердце Пармы», «Золото бунта»), такое соединение актуализирует именно эту, историческую составляющую: путь, по которому идут барки, помнит Ермака, помнит его величие. Урал в творчестве Иванова величественен, мудр, таинственен и т.д. И в этом смысле он соотносим со своей соседкой, воспеваемой в творчестве Башлачёва, – Сибирью. Башлачёв ближе к современности (своей современности), ему нравится та Сибирь, с которой познакомился он («Какие люди там живут, как хорошо мне с ними!» («Случай в Сибири»)). Однако в своём творчестве автор часто обращается к языческим и раннехристианским временам. При соотношении же два текста, включённые в контексты творчества двух авторов, актуализируют романтизацию Сибири и Урала, причём в соединении дохристианского времени с 1980-ми гг. и 2000-ми гг., а значит, говорят о чём-то вечном, актуальном всегда.

В романе «Географ глобус пропил» упоминается творчество ещё одного поэта, близость которого к Башлачёву отмечалась неоднократно, – Владимира Высоцкого. Впрочем, это цитата совсем иного типа: в главе о детстве Служкина герой слушает наиболее популярные песни Высоцкого (отметим в этой связи, что и «Время колокольчиков» – самая, пожалуй, известная песня Башлачёва) и представляет себя их героем. В контексте романа можно предположить, что именно творчество Высоцкого во многом повлияло на Служкина, однако повлияло опосредованно: Служкин уходил в мир Высоцкого, где, отождествляя себя с различными субъектами его лирики, чувствовал себя героем, однако в действительном мире реализоваться как герою Служкину не удалось, в результате чего он стал тем типом циников, которые получают из разочарованных романтиков и в глубине которых, возможно, продолжает жить то, в чём они разочаровались «внешне». Это «что-то» и заставляет Служкина прочесть Маше своё стихотворение. С одной стороны, художественные миры Высоцкого и Башлачёва выполняют совершенно разные функции в разные этапы жизни Служкина: сознательная ориентация на тип поведения лирического героя Высоцкого в детстве и глубинная, возможно, неосознанная близость поэзии взрослого Служкина к поэзии Башлачёва. С другой стороны, важным здесь оказывается как схожесть поэтических систем Башлачёва и Высоцкого, так и то, что в обоих случаях поэты оказываются частью жизни Служкина, не только недоступной для большинства окружающих, но и прямо противоположной внешней жизни героя.

В этой связи рассмотрим стихотворение «Дальний путь...» в контексте творчества Служкина. В романе два неюмористических стихотворения героя. Одно он читает «отцам», когда они едут отмечать Новый Год, второе – Маше, когда они впервые оказываются вдвоём, то есть своим ученикам, подарившим ему любовь и дружбу, которых он не получил от сверстников. Между тем оба стихотворения не о любви и дружбе, а об Урале. Таким образом, можно говорить о том, что стихотворения составляют в

рамках романа своего рода дилогию: это два серьёзных стихотворения, читаемых самым близким герою людям в тот момент, когда они находятся наедине, оба раза Служкин после прочтения отрекается от признания его поэтом или талантом («В этом стихе нет ничего особенного. Хороший посредственный стих»¹³, «Я не пишу, Машенька. Я сочиняю. Изредка»¹⁴). Стихотворения объединены темой и основными мотивами (Урал, дорога и др.). Заканчивается эта дилогия тем же, чем заканчивается и весь роман: «Нам с тобой дарят одиночество Ледяной голубые росстани»¹⁵, «Прямо перед ним уходила вдаль светлая и лучезарная пустыня одиночества»¹⁶ («Одиночество» – это и название последней главы романа). В двух сильных позициях текста – конце романа и конце «серьёзной» дилогии героя – одиночество. В детстве Служкину было не с кем поделиться своим стремлением подражать Высоцкому, сейчас только «возлюбленной» и «друзьям» он может прочитать свои неюмористические стихи, по поэтике близкие к поэтике Башлачёва; оба поэта оказываются частью той жизни Служкина, которой в финале романа ему опять не с кем поделиться.

Стихотворение «Дальний путь...» – не единственный случай взаимосвязи творчества Башлачёва и Иванова. В романе «Общага-на-крови» Ванька в ответ на просьбу Отличника «Спел бы что-нибудь хорошее» поёт «Время колокольчиков», вербальный субтекст песни приводится полностью, после чего идёт ссылка «Песня “Время колокольчиков” Александра Башлачёва», хотя на вопрос Отличника «Что это за песня?» Ванька отвечает: «Сам сочинил». При этом «Ванька не просто пел – песня у него шла горлом, как кровь»¹⁷. То же у Башлачёва: «Сиди и смотри, как горлом идёт любовь» («От винта!»).

Вместе с тем Ванька – «...так называемый гороховый шут»¹⁸. Кроме «Времени колокольчиков», он поёт либо юмористические песни (причём достаточно площадного характера, что тоже сближает его с шутлом), либо достаточно известные, почти народные: «Белая акация», «Гори, гори, моя звезда» и «Степь да степь кругом» (которые в описанной обстановке, скорее всего, исполняются в ироническом модусе). Служкин, кроме указанных стихотворений, читает только юмористические стихи. В обоих случаях Башлачёв оказывается чем-то сокровенным, противоположным той шутловской стороне, которая открыта для всех. В таком прочтении нельзя не вспомнить песню Башлачёва «Похороны шута», шут в которой «не только шекспировский, а шут вообще, несущий на себе традицию русского юродства, скоморошескую традицию, ренессансное шутовство и, конечно же, семантику Йорика»¹⁹. Таким образом, Ванька и Служкин, надевая на себя шутловскую маску вместе с её обратной, потаённой, трагической стороной, в творчестве Иванова, строной, связанной с Башлачёвым, вступают в интертекстуальные связи со всей мировой культурой, в частности, со всеми воплощениями шута.

Ванька постоянно пьёт, и все пытаются понять почему: «Эти, как ты выразился, Иван, гнилые разборки нужны, чтобы лучше понять друг друга.

Например, понять, почему ты пьёшь»²⁰; «Он не понимал, почему Ванька в одиночестве сидит на скамейке и глушит общую водку»²¹; «...он ведь всё понимает лучше всех нас и пьёт именно поэтому»²². В одном из объяснений своего пьянства Ванька говорит: «Ну, прости меня, отец. Не могу я. Душа горит. Вот девчонка спрыгнула, и думаешь: ведь она мне никто. А-а, плевать, переживу, мол. Одной раной на душе больше, и ладно. Всё кажется, что еще много душевных ран вытерпишь, а вдруг оглянешься и видишь, что на душе то уже места живого нет»²³. Не слишком многословный и откровенный Ванька почти навязчиво повторяет слово «душа». Это понятие очень важно для художественного мира Александра Башлачёва («Дышу и душу не душу», «И я сказал: душа звенит, обычная душа» («Случай в Сибири»), «Душа гуляла, душа летела» («Ванюша»), «Разом поймём, как болела живая душа» («Имя имён») и др.). Именно просьбой не лезть в душу отвечает на попытку разобраться, из-за чего он пьёт, Ванька: «Ты чутьем понять попробуй, а не лезь в душу»²⁴, – как и его тёзка из песни Башлачёва: «Не лезьте в душу, / Валите к чёрту» («Ванюша»). И Ванька, и Ванюша пьют по непонятным для окружающих причинам, в жизни обоих большую роль играет душа (только о Ванюше мы это узнаём от рассказчика, а о Ваньке – от него самого), и тот, и другой намеренно лезут в драку, чтобы приблизить свою смерть (по крайней мере, именно так о Ваньке думает Отличник), только Ванюша более «результативно».

Вряд ли Ваньку из «Общаги-на-крови» можно считать интерпретацией башлачёвского Ванюши, однако в контексте исполняемого Ванькой «Времени колокольчиков», стихотворения из романа «Географ глобус пропил» и других отсылок такое неочевидное прочтение делается возможным. И эта неочевидность в обоих случаях – Ванька говорит Отличнику, что песню написал он (парадоксально, но творчество Башлачёва для Ваньки оказывается более сокровенным, чем его собственное (если оно есть, и Ванькины разглагольствования о его «таланте» на чём-то основаны): ему проще соврать Отличнику, что песню написал он, чем рассказывать ему о Башлачёве); прямых отсылок к «Времени колокольчиков» в стихотворении Служкина нет – играет важную роль: герои даже читателям неохотно признаются в своей близости к художественному миру Башлачёва.

Есть в романе «Общага-на-крови» связь и с метатекстом Башлачёва. Главное событие романа – самоубийство главного героя, Отличника, начинающее и заканчивающее роман. И, хоть Отличник кончает с собой, перерезав вены, однако на протяжении всего романа он представляет себе этот поступок именно как шаг из окна, что перекликается с гибелью Александра Башлачёва. И самоубийство девочки, свидетелем которого был Отличник, – это шаг с крыши.

В заключение приведём метатекстуальную связь двух авторов: несколько лет назад Алексей Иванов выпустил документальный фильм об Урале совместно с Леонидом Парфёновым, другом детства Александра Башлачёва. Подобный метатекст, разумеется, не формирует, но актуализи-

рует уже существующие интертекстуальные связи между авторами. Нам же важно было показать особенности современного интертекста, строящегося на всех уровнях текста, однако вместе с тем интертекста не очевидного. Читатель, не знакомый с творчеством Башлачёва, не лишится основных смыслов романов «Географ глобус пропил» и «Общага-на-крови», однако читатель, с этим творчеством знакомый, обогатит для себя восприятие этих романов. Подобное построение интертекста не столько привносит новые смыслы, сколько актуализирует уже имеющиеся, придавая им новый смысловой оттенок, а также подключая текст-реципиент ко всем текстам, к которым, в свою очередь, отсылает текст-источник. Будучи предельно интертекстуальным, русский рок, становясь текстом-источником, подключает текст-реципиент ко всей мировой культуре. Вместе с тем разделение «текст-реципиент» и «текст-источник» оказывается достаточно условным: не только творчество Иванова дополняется новыми смыслами, но и творчество Башлачёва модифицируется за счёт нового прочтения. Таким образом, можно предполагать, что первая часть термина «интертекстуальность» в подобных случаях имеет определяющее значение.

¹ Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. – С. 49–56; Иванова Т.Г. Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова // Там же. – С. 87–94.

² Данилова Н.К. «Грибоедовский вальс» в контексте русской литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 53–58; Мамеева Н.М. Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана «Парикмахер / Наш марш» // Там же. – С. 104–110.

³ Иванов А. Географ глобус пропил. – СПб., 2009. – С. 206–207.

⁴ Александр Башлачёв: стихи, фонография, библиография – Тверь, 2001. – С. 19–20.

⁵ Свиридов С.В. А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 93.

⁶ Там же. – С. 98.

⁷ См. например: Свиридов С.В. Указ. соч.; Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008; Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010. – С. 206–219 и др.

⁸ Впрочем, отметим, что в каком-то смысле оба текста рассчитаны на произнесение: стихотворение Служкин читает Маше, то есть запись произведений в обоих случаях несколько условна.

⁹ Клюева Н.Н. Семантические ореолы в песенной поэзии Александра Башлачёва // Грехнёвские чтения: Сборник научных трудов. – Н. Новгород, 2007. – Вып. 4. – С. 220.

¹⁰ Очевидно, что в случае «Времени колокольчиков», то есть песни, вопрос внутренней рифмы сталкивается с вопросом строфики и вопросом публикации (см. об этом, например, Жукова Е.И. Внутренняя рифма в поэзии В.С. Высоцкого // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Междунар. науч. конф. 16–17 нояб. 2006 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. – М., 2006. – С. 232–234). Однако, как было оговорено выше, здесь «Время колокольчиков» рассматривается как стихотворение, а следовательно, и вопрос внутренней рифмы рассматривается традиционно.

¹¹ Подробнее об этом см. Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 142–161.

¹² Иванов А. Указ. соч. – С. 206

¹³ Там же. – С. 155.

¹⁴ Там же. – С. 207.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. – С. 380.

¹⁷ Иванов А. Общага-на-крови. – СПб., 2007. – С. 203–205.

¹⁸ Там же. – С. 185.

¹⁹ Доманский Ю.В. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сборник научных трудов. – Тверь, 2000. – С. 86.

²⁰ Иванов А. Общага... – С. 28.

²¹ Там же. – С. 75.

²² Там же. – С. 78.

²³ Там же. – С. 113.

²⁴ Там же. – С. 28.

© А.Н. Ярко

Е.М. ЕРЁМИН

Благовещенск

РОК-ПОЭЗИЯ: БИБЛЕЙСКОЕ СЛОВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА «ПО ДОРОГЕ В ДАМАСК»)

Феномен восприятия песен БГ является одной из его «загадок», возможно, главной. Песни Гребенщикова понятны и непонятны одновременно. Что является главным препятствием на пути к пониманию? Ответить на этот вопрос пытались уже с момента выхода «Аквариума» к широкой аудитории. Так, известный музыкальный критик, «крёстный отец» русского рока Артемий Троицкий, первым начавший освещать и продвигать творчество группы, отдавая должное Гребенщикову как талантливому поэту, тем не менее, отметил: «...когда первое очарование прошло, обнаружили дыры и дырочки. Всё же БГ, как мне кажется, скорее поэт одной-двух строчек, чем целого стихотворения. У А. («Аквариума» – Е.Е.) очень немного стройных и цельных песен (“Иванов”, “Мне было бы легче петь”, “25 к 10”). Большинство же произведений сильно разбавлено всевозможными неясностями, общими местами и пр. безответственным словоблудием. Скажем, “Держаться корней”: после острого конкретного начала (телевизоры, гастрономы, etc следует куплет совершенно невразумительный и логически (сюжетно-персонажно) абсолютно с предшествующим не связанный:

*Они (кто?) говорят, что губы её (кого?) стали сегодня, как ртуть.
Что она ушла чересчур далеко, И её уже не вернуть. Но есть ли среди нас
(кого?) Хотя бы один, кто мог бы пройти её путь (что за путь, мать вашу?)
или сказать, чем мы обязаны ей? (с какой стати? Или я дурак, или это словесный понос).*

Затем идут две первоклассные строчки:

Но чем дальше, тем будет быстрей, Все помнят отцов, но зовут матерей.

И вновь полувнятный облом:

Но они говорят, что у них веселей, В доме, в котором не гасят свечей. И так – вверх-вниз – всю дорогу. Не знаю, как БГ избавиться от косяязычия местоимений и кочующих из песни в песню рифм (“вино” – “кино”, “ночь” – “помочь”, “лица” – “конца”, etc); может быть, ему просто стоит поменьше писать и доводить свои продукты до более концентрированного состояния»¹.

Критику А. Троицкому вторит литературовед Г. Нугманова: «Творчество Б. Гребенщикова – одно из самых непонятных, неоднозначных и с трудом поддающихся литературоведческому анализу. <...> В творчестве Гребенщикова существует ряд таких песен, в которых лирический герой обращается непонятно к кому. Например, если используется местоимение “она”, то это могут быть помимо женщины смерть, судьба, жизнь, Россия, женское божество или чудесный персонаж женского пола. Если же употребляется “ты”, то это вообще может быть кто угодно. Такой приём даёт безграничные возможности для толкования»².

То, что вывело из себя критика и озадачило литературоведа – это синтаксис и грамматика, которые, как правило, есть следствие субъектной организации, композиции точек зрения. Не будем забывать о том, что «факты, образующие этот мир, предстают перед нами не “сами по себе”, а в определённом освещении, в соответствии с определённой точкой зрения»³. Именно субъектная организация определяет восприятие текста читателем, находящимся с ним в динамическом единстве. У БГ дело зачастую осложняется введением «чужого» слова, которое априори привносит дополнительную призму видения. В данном случае нас интересует не просто «чужое» слово, а конкретно – библейское слово в субъектной организации песен БГ.

На наш взгляд, одной из довольно характерных в этом отношении является песня «По дороге в Дамаск» из альбома «Лилит» (1997), занимающего в творчестве БГ особое место. По собственному признанию автора, песни «из нового альбома без библейской подкованности <...> не понять. Нужно хорошо знать Библию»⁴.

«По дороге в Дамаск» посвящена православному священнику, богослову, другу Гребенщикова, о. Георгию Зяблицеву⁵, убитому незадолго до выхода «Лилит». При этом важно отметить, что автор этой песней замыкает альбом, тем самым выводя её в сильную позицию⁶.

Апостол Фёдор был дворником в Летнем саду зимой.

Он встретил девушку в длинном пальто, она сказала «Пойдём со мной».

Они шли по морю четырнадцать дней, слева вставала заря.

И теперь они ждут по дороге в Дамаск, когда ты придёшь в себя.

Над Москвой-рекой встаёт Собачья звезда, но вверх глядеть тебе не с руки.

В марокканских портах ренегаты ислама ждут, когда ты отдашь долги.

По всей Смоленщине нет кокаина – это временный кризис сырья.

Ты не узнаешь тех мест, где ты вырос, когда ты придёшь в себя.

Оживление мощей святого битла, вернисаж забытых святынь.
Ты бьёшься о стену с криком «She loves you», но кто здесь помнит латынь?
А песни на музыку белых людей всё звучат, как крик воронья.
Тебе будет нужен гид-переводчик, когда ты придёшь в себя.

А девки всё пляшут – по четырнадцать девок в ряд.
И тебе невдомёк, что ты видишь их оттого, что они так хотят.
Спроси у них, отчего их весна мудрей твоего сентября.
Спроси, а то встретишь Святого Петра скорей, чем придёшь в себя.

По дороге в Дамаск неземная тишь, время пошло на слом.
И всё, чего ты ждал, чего ты хотел – всё здесь кажется сном.
Лишь далёкий звук одинокой трубы, тот самый, что мучил тебя.
Я сказал тебе всё, что хотел. До встречи, когда ты придёшь в себя⁷.

«Чужое слово» в этой песне вынесено в сильную позицию – в заглавие. Оно является самостоятельным текстом со своими принципами организации, не зависимым от текста песни, но в то же время включённым в него. «По дороге в Дамаск» – это цитата из Евангелия, «Деяния Апостолов». Согласно ему, один из яростных гонителей христиан Савл (будущий апостол Павел) направлялся в Дамаск для очередной расправы. Однако по пути ему явился Господь, что полностью преобразило жизнь Савла. Придя в Дамаск, он принял крещение и вскоре стал одним из наиболее деятельных и авторитетных апостолов⁸.

О том, что БГ, называя песню, имел в виду именно этот библейский сюжет, свидетельствует ответ в одном из его интервью: на вопрос несведущего корреспондента, что же на самом деле произошло по дороге в Дамаск, он ответил с подбающей случаю «ликбезной» иронией: «Вы не читали Евангелие? “Деяния апостолов”». Некто Савл отправился в Дамаск по делам, связанным с преследованием христианской религии. И ему явился Господь, сказал “Что же ты, Савл, прёшь на меня?” Савл сказал: “Всё, понял. Вопросов нет”»⁹.

Итак, название, открывая текст, становится отправной точкой его развёртывания. В первой же строфе лирический объект «ты» как бы помимо своей воли оказывается помещённым в библейскую ситуацию. Интрига такова, что некие герои, с которыми лирический герой не знаком – «он» («Апостол Фёдор») и «она» («девушка в длинном пальто») – каким-то образом знают его и «ждут по дороге в Дамаск». Задаётся место встречи – дорога в Дамаск – и условие встречи – «когда ты придёшь в себя». При этом местоимение «ты» «затягивает» в текст и читателя: субъект высказывания обращается и к эксплицитному «ты» текста и к «ты» каждого читателя-слушателя.

В песне пять строф, в трёх первых строках каждой из которых даётся изображение абсурдного в своей раздробленности и хаотичности мира и

человеческого сознания. Эkleктичный в пространственно-временном отношении и разностилевой тематический материал здесь вводится одновременно без видимой внутренней причинной связности излагаемого: «Апостол Фёдор был дворником в Летнем саду зимой. / Он встретил девушку в длинном пальто, она сказала “Пойдём со мной”». / Они шли по морю четырнадцать дней, слева вставала заря»; «Над Москвой-рекой встает Собачья звезда, но вверх глядеть тебе не с руки. / В марокканских портах ренегаты ислама ждут, когда ты отдашь долги. / По всей Смоленщине нет кокаина – это временный кризис сырья»; «А девки всё пляшут – по четырнадцать девок в ряд. / И тебе невдомёк, что ты видишь их оттого, что они так хотят. / Спроси у них, отчего их весна мудрей твоего сентября». Составляющие строфы события, как видим, не связаны прямыми причинными связями друг с другом, но выступают как проявления некоторой постоянной идеи или единого закона. В изолированных «по строфам» и независимых действиях обнаруживается действие «единой идеологической организации»¹⁰, заставляющей воспринимать это произведение как целостное и завершенное. Очень важное значение здесь имеет лиричная, балладная музыка вкупе с доверительной эпической интонацией исполнителя, повествующего о достаточно нелепых событиях как о весьма достоверных, чем актуализируется механизм неостранения¹¹. И музыка, и исполнение, на первый взгляд, конфликтуя с текстом песни, выказывают меж тем тщательно и со вкусом организованный автором абсурд.

Неестественность изображённого, неподвластность его рациональному пониманию и объяснению высвечивается благодаря последней строке-рефрену, точнее фразе – «когда ты придёшь в себя».

«Приходить в себя» – фразеологизм, обозначающий буквально следующее: «1. Выходить из обморочного состояния, из забытья, из состояния сильного опьянения и т.п. Выходить из полусонного состояния, из состояния дремоты и т.п. 2. Успокаиваться, переставать бояться, беспокоиться, волноваться и т.п.»¹².

Вводя эту фразу, БГ как бы вносит «поправку» в созданный им абсурдный мир, а именно – модель интерпретации – оценку изображённого. Благодаря этому приёму делается видимым искажение реальности в глазах героя, обозначенного местоимением «ты». Герой как бы «не в себе» или спит, и действительность ему только мнится или снится, стоит только проснуться, «прийти в себя», и мир вновь станет целостным и гармоничным. Действие рефрена подобно нашатырю, он помогает «привести в себя» лирического героя, вывести его из абсурдного мира, изображённого в первых строках строф.

Смена ракурса изображения в последней строке, особенно в её рефренной части, передаёт метаморфозу, которая должна произойти с героем «по дороге в Дамаск», в случае, если он «придёт в себя» – он должен начать по-другому видеть знакомый мир: «Ты не узнаешь тех мест, где ты вырос, когда ты придёшь в себя»; по-другому слышать и говорить: «Тебе

будет нужен гид-переводчик, когда ты придёшь в себя». Если рассмотреть эту ситуацию по аналогии с библейским сюжетом, то «ты» – это Савл, а тот, кто к нему обращается – субъект высказывания – Бог, Его посланник, в тексте песни же – некто, передающий Его волю. На внутреннюю семантическую связь между встречей с Богом и психологическим состоянием, обозначенным фразой «прийти в себя», указывала и О. Темиршина: «...услышать голос Бога в контексте этой строфы обозначает обнаружить свою истинную природу – “прийти в себя”»¹³.

Ситуация несколько напоминает сюжет пушкинского «Пророка», только рассказанный с другой точки зрения. У Пушкина речь ведёт пророк, рассказывая историю своего преображения, у БГ, если проводить аналогию, – серафим перед преображением героя. У Пушкина оно уже свершилось, у БГ есть только возможность его. Оба сюжета – и пушкинский¹⁴, и гребенщиковский – восходят к одной и той же архетипической ситуации преображения, неоднократно воспроизведённой в Библии. Но разница в том, что Пушкин говорит о пророке, подразумевая поэта и его предназначение, а Гребенщиков – не столько о поэте и его исключительной роли, сколько о каждом читателе/слушателе, к которому он обращается.

О последней строфе необходимо сказать отдельно. В ней появляется «я» – субъект высказывания обнаруживает, «легализует» себя: «Я сказал тебе всё, что хотел». Выход на сцену «я» как субъекта высказывания влечёт за собой появление адресата – «ты», которое здесь уже не только эксплицитное «ты» текста, а читатель. В субъектной организации происходит «перелом» – переход от внешней точки зрения к внутренней – выход за пределы текста. Таким образом, «по дороге в Дамаск» становится местом встречи с Богом не только героев песни, но и местом встречи с Ним автора и читателей/слушателей, каждый из которых может узнать в себе Савла. Сама же фраза «по дороге в Дамаск» клишируется и становится семантическим эквивалентом крылатых выражений «превращение Савла в Павла» и «трудно противу рожна прати»¹⁵. Но не только. Пространственный образ содержит в себе потенции семантического приращения. «Дорога» – образ разомкнутого, направленного пространства – становится не просто метафорой психологического состояния – обращения, как уникального, единжды происшедшего события, но метафорой процесса – постоянного, непрекращающегося обращения. Подобный приём превращения пространственного образа в метафору встречи с самим собой – духовного обращения – характерен для творчества БГ вообще и уже привлекал к себе внимание исследователей¹⁶.

При наличии в тексте героев, обозначенных «я» и «ты», с которыми, как правило, отождествляет себя читатель/слушатель, последний как бы «затягивается» в текст. Происходит это и за счёт перехода от внешней точки зрения к внутренней – выхода за пределы текста. Но самый интересный случай, когда читатель/слушатель оказывается «внутри» библейского сюжета.

Благодаря передаче прецедентного текста сниженным бытовым языком с установкой на устную речь возникает смысловое напряжение – стяжка высокого и низкого стилей, сакрального и профанного, мифологического и исторического. Библейский сюжет в народном, «фольклорном» пересказе «получает прописку» в современности и начинает восприниматься как одна из реалий сегодняшнего дня.

Внутренняя субъектная организация в нём изменена с, условно говоря, повествования от третьего лица на повествование от первого. При этом библейское событие включается в коммуникативную ситуацию (автор – герой – читатель) и воспринимается как факт. Таким образом, осуществляется обратное переключение онтологического текста на историко-бытовой.

За счёт драматургически разыгрываемого перед ним события библейской истории, читатель/слушатель становится его участником, приобщаясь таким образом к духовному опыту автора и одновременно приобретая этот опыт самостоятельно в процессе восприятия песни. Такой коммуникативный статус песен БГ определяется и самой перформансной природой рок-поэзии, первоначально существующей как рок-шоу, в котором нет деления на участников и зрителей, что сближает её с фольклором. Можно сказать, она и выполняет его функции сегодня, в основном, за границами мейнстрима.

Можно сказать, что «воспетая» многими исследователями парадоксальность, непонятность и, одновременно, притягательность текстов БГ, на наш взгляд, соприродны парадоксальности библейской поэтики. Как мы увидели на материале песни «По дороге в Дамаск» Библия во многом является для БГ не только источником мудрости, но и поэзии. Посредством парадоксального библейского текста передаётся нелогичность, иррациональность веры, чуда встречи с любовью, Богом.

В заключение разговора подчеркнём, что анализ освоения библейского текста сквозь призму субъектной организации так или иначе задаёт границы интерпретации, намечает её русло, что не позволяет исследователю уходить слишком далеко от текста.

¹ *Троцкий А.* «Ребята ловят свой кайф». Б. Гребенщиков. Цит. по: *Кушниц А.* Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата 1967 – 1994. История. Антология. Библиография. – Нижний Новгород, 1994. – С. 207.

² *Нугманова Г.Ш.* Женские образы в поэзии Б. Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 97-100.

³ *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. Статей / Под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М., 1975. – С. 69.

⁴ *Кечин И.* Интервью с БГ в журнале «Лица». – Декабрь 1997. Цит. по: Аквариум. Справочное пособие для «БГ-ологов» и «Аквариумофилов». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/d4eef0ff2f8b4c3ac3256f6100710aee!OpenDocument>.

⁵ «Священник Георгий Зяблицев, сотрудник Отдела внешних церковных сношений Московского Патриархата, был зверски убит в снимавшейся им квартире в Москве предположительно 22 или 23 сентября. Смерть наступила вследствие многочисленных ножевых ранений». (Зверски убит священник // Православные вести. – 1997. – 08 ноября. Цит. по электронной

версии газеты. Режим доступа: <http://www.nvkz.kuzbass.net/p-vesti/pv8.htm>. На концерте в Нью-Йорке перед исполнением «По дороге в Дамаск» «Борис сказал, что теперь эта песня идет с посвящением, т.к. 5 дней назад в Москве зарезали его друга, “лучшего богослова, золотого человека без копейки – так что убили его не из-за денег <...> у песни тематика подходящая, и я думаю, она ему нравилась”». Цит. по: Концерт БГ в «Kogova Milk Bar». Нью-Йорк. 1997 г. 2 октября [Электронный ресурс] // Аквариум. Справочное пособие для «БГ-ологов» и «Аквариумофилов». – Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/BF5260B1295A7072C325679D006ADD99%3FOpenDocument>. На одной из пресс-конференций, на вопрос, посвящён ли альбом Лилит, БГ ответил: «Там не сказано, что он ей посвящен. Там есть посвящение, но это другое». (Сушинская О. Пресс-конференция БГ в Ижевске – 1998. – 14 марта. [Электронный ресурс] // Аквариум. Справочное пособие для «БГ-ологов» и «Аквариумофилов». – Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/12738f731c6ae299c325693f004697d7!OpenDocument>.

⁶В своём анализе мы ориентируемся на «Книгу Песен БГ», но говоря о сильной позиции последней песни «По дороге в Дамаск» мы должны сделать оговорку. Как известно, у «Лилит» существует американская версия – альбом «Black Moon» («Чёрная Луна»). И на обоих альбомах, несмотря на то, что они отличаются сведением (у песен на этих дисках разное звучание), оформлением, набором и порядком треков, песня «По дороге в Дамаск» является последней в композиции. А в «Книге Песен БГ» в цикле «Лилит» воспроизведён порядок песен русского варианта альбома с добавлением в конец цикла песни «4 D», присутствовавшей только в американской версии.

⁷ Цит. по: *Гребенщиков Б. Б.* Книга Песен БГ. – М.: «ОЛМА Медиа Групп», 2006. – С. 370–371.

⁸ История превращения Самуила в Павла излагается в следующих местах «Деяний апостолов»: Деян. 7, 54–60; 8, 1–3; 9, 1–30; 26, 1–32.

⁹ Пресс-конференция в Ростове-на-Дону. 14 февраля. 1998. [Электронный ресурс] // Аквариум. Справочное пособие для «БГ-ологов» и «Аквариумофилов». – Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/f8b8167454bd624ac325693f00664f7b!OpenDocument>.

¹⁰ *Тодоров Ц.* Указ. соч.

¹¹ Термин О.А. Меерсон: «Если остранение показывает обыденное как незнакомое, заново, то неостранение – это отказ признать, что незнакомое или новое необыкновенно, причём сам этот отказ признать необыкновенность часто приобретает вопиющие формы и уж, во всяком случае, никогда не бывает эстетически нейтрален». (См.: *Меерсон О.А.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. – Новосибирск, 2002. – С. 8).

¹² Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. – М., 1986. – С. 359.

¹³ *Темришина О.Р.* Символы индивидуации в творчестве Б. Гребенщикова // Русская поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 219.

¹⁴ Действия серафима в пушкинском стихотворении – подготовка человека к восприятию Божественного откровения. То же в книге пророка Исайи: «И сказал я: Горе мне! Я погиб, ибо я человек с нечистыми устами, и среди народа, чьи уста нечисты, живу я... И подлетел ко мне один из серафимов, и в руке его уголь горящий, что взял он щипцами с жертвенника, и коснулся он углем уст моих, и сказал: вот, коснулось это уст твоих, и грех твой снят будет, и вина твоя будет прощена. И услышал я голос Господа...» (Ис. 6,7–8).

¹⁵ Выражение пришло из евангельского сюжета «об иудее Савле, который яростно преследовал христиан, но после чудесного видения ему, услышав раздавшийся с неба голос Иисуса, обратился в христианство и стал его проповедником – апостолом Павлом (Деяния апостолов, 7–9 и 26). Употребляется в значении: резко изменив свои убеждения, из гонителя каких-либо идей превратиться в их проповедника». (См.: *Аишукин Н.С., Аишукина М.Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – М., 1987. – С. 280.) «“Трудно противу рожна прати” – поговорка имеет значение: трудно бороться с сильными, с судьбой. Произош-

ла от обыкновенного в древности способа погонять быков острым колом – рожном. <...> вошла в русскую речь из славянского перевода Деяний апостолов (9,5; 26. 14): “Жестoko ти ест противу рожна прати”, т.е. “трудно тебе идти против рожна”». (*Аиукин Н.С., Аиукина М.Г.* Указ. соч. С. 347.) Эта поговорка также используется БГ в песне «Чёрный брахман»: «Я один не пру против рожна» (334).

¹⁶ *Каспина М.М., Малкина В.Я.* Структура пространства в альбомах Б. Гребенщикова 1990-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2008. – Вып. 2. – С. 152.

© Е.М. Ерёмин

Т.С. КОЖЕВНИКОВА

Челябинск

«АКВАРИУМ»: СОРОКАЛЕТНЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ВАВИЛОНА В АРХАНГЕЛЬСК

В 2012 году одна из самых долгоживущих групп отечественной рок-сцены – «Аквариум» – отметила 40-летний юбилей. Или 4000-летний, как гласили её концертные афиши в этом сезоне. Но для лирического героя песен Бориса Гребенщикова – медиума, бодхисатвы – эта магия чисел вряд ли имеет очень большое значение. Как, впрочем, и для самого автора. «Когда музыканты говорят о юбилеях – это, по крайней мере, смешно. Ну, мы же не Брежневы. Просто сделай то, отчего тебе будет радостно, а не считай года»¹. И это справедливо. На бесконечном пути познания Вселенной, кропотливого духовного поиска можно лишь подводить промежуточные итоги, а затем нужно непременно продолжать дорогу, ибо всё живое пребывает в движении. В этой статье мы попробуем проследить наиболее явственный отрезок пути героя «Аквариума», протянувшийся от Вавилона до Архангельска, и обозначить проявившиеся на нем мировоззренческие доминанты.

Вавилон и Архангельск можно назвать противоположными полюсами романтического художественного мира Б. Гребенщикова. Понятие Вавилона отчетливо ассоциируется с обществом как бездумной толпой, с хаосом, с государством как подавляющей личностью системой и тому подобным. Это анти-идеальное пространство, с которым герою приходится взаимодействовать, но от которого он всегда отделён прозрачным слоем «аквариумного» стекла. «От Вавилона можно принимать деньги – но не давать ему никаких обещаний, – считает сам Б. Гребенщиков. – Шутить с ним можно, но вот дела иметь нельзя. Любая кооперация с Вавилоном – это преступление против души. Он устроен по другим принципам. И в этом объяснение всего, что мы когда-либо делали. В Библии Вавилон назывался просто Дьяволом»².

Архангельск же, напротив, – пространство идеальное. Буквально это «город, где живут архангелы»³, цель духовного путешествия героя, место, в котором царят подлинные свобода, свет и любовь.

Отправной пункт для рок-героя – осознание того, что он живёт в несвободном и несовершенном мире, который подавляет человека, лишает его пер-

возданного «чистого» восприятия. Основные пространственно-временные характеристики этого мира – гротескность, фрагментарность, замкнутость, заикленность. Человеку в таком мире тяжело, душно, страшно. «Ты строишь мост / Ради всех, кто строит стены, / Чтобы мы не могли различать, / Где свет, / Где тени»⁴ («Мост», 1975-1976); «И мы несем свою вахту на прокуренной кухне, / В шляпах из перьев и трусах из свинца, / И если кто-то издох от удушья, / То отряд не заметил потери бойца. / И сплоченность рядов есть свидетельство дружбы – / Или страха сделать свой собственный шаг» («Электрический пёс», 1981).

Причём в восприятии героя Вавилон – это даже не столько город, символ, конкретный государственный строй или определённая эпоха (хотя всё это, несомненно, присутствует), сколько «состоянье ума» («Вавилон», 1981-1982), при котором этот самый ум «помрачается» идеологией, потребительским отношением к жизни, безудержным стремлением к богатству, власти, удовольствиям. Время лишь меняет исторические декорации...

«На поле древней битвы нет ни копий, ни костей, / Они пошли на сувениры для туристов и гостей, / Добрыня плюнул на Россию и в Милане чинит газ, / Алеша, даром что Попович, продал весь иконостас» («Древнерусская тоска», 1990); «Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте? / Праведников колбасит, как братву на кислоте; / Каждый раз, когда мне говорят, что мы – вместе, / Я помню – больше всего денег приносит «груз 200». / У жёлтой подводной лодки мумии в рубке. / Колесо смеха обнаруживает свойства мясорубки. / Патриотизм значит просто «убей иноверца». / Эта трещина проходит через моё сердце» («500», 2000); «Мёртвые с туманом вместо лиц / Жгут в зигуратах на улицах столицы. / В небе один манифест: / Куда бы ты ни шёл – на тебе стоит крест» («Назад в Архангельск», 2011). Герой прекрасно понимает: «Пока мы пишем на денежных знаках, / Нет смысла писать о любви» («Джунгли», 1980).

Герой «Аквариума» обнаруживает у себя внутреннюю потребность вырваться из плена чуждого для него миропорядка, осознаёт жизненную необходимость обретения свободы. И если «Вавилон – это состоянье ума», то свобода в контексте творчества Б. Гребенщикова – это прежде всего состояние духа.

У целого ряда отечественных рок-поэтов чуть ли ни единственным способом вырваться на волю из абсурдного мира провозглашается физическая гибель. «Аквариумовский» персонаж, возвращенный на образах дзенских мудрецов и христианских старцев, становится на альтернативный путь «к просветленью». В его сознании формируется многогранное понятие свободы. Это и обретение «потерянного рая» на земле, и восстановление целостности и гармонии человека и Вселенной, и стремление к непосредственному переживанию происходящего, и поиск своей духовной «второй половинки», и самовыражение через творчество.

«Полнота... свободы требует, чтобы все частные элементы находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе,

ощущало в своей частности единство целого и в целом свою частность, – одним словом, абсолютная солидарность всего существующего. Бог – всё во всех»⁵, – описывает сходное состояние русский религиозный философ В. Соловьёв. «Когда мы видим различие, мы идём от смерти к смерти, когда мы видим общее, нам открывается дверь. Я вижу общее. Я вижу, что все мы живые и приходим из очень хорошего источника»⁶, – выражает идею целостного миропорядка сам Б. Гребенщиков.

Закономерно, что в его рок-поэзии частотны «алхимические» мотивы духовного перерождения, обретения ясности, непосредственного познания. Им сопутствуют мотивы утоления жажды, серебра, наступления весны, исцеления, путеводной звезды. Все они – общекультурные символы, допускающие многомерное истолкование, позволяющие слушателю проецировать песенный сюжет на собственную жизненную ситуацию. «Дай мне напиток железнодорожной воды» («Железнодорожная вода», 1981); «Я буду учиться не оставлять следов, / Учиться мерить то, что рядом со мной./ Землю – наощупь, хлеб и вино – на вкус, / Губы – губами, небо – своей звездой» («Движение в сторону весны», 1984); «И когда наступит День Серебра, / И кристалл хрустала будет чист, / И тот, кто бежал, найдет наконец покой, / Ты встанешь из недр земли, исцелённый, / Не зная, кто ты такой» («Каменный уголь», 1984); «Но возьми меня в пламя и выжги пустую породу, / И оставь серебро для того, чтобы ночь стала чистой, / И сегодня ночью мой город лежит прозрачный, / <...> / И в пригоршне снега, ещё не заметно для глаз, / Мерцает отблеск движущейся звезды» («Охота на единорогов», 1984); «От самой нижней границы до самой вершины холма / Я знаю всё собственным телом» («Письма с границы», 1985, 2009).

Исследовав свой мир, отыскав свой настоящий дом (который всегда был рядом, но скрывался за вавилонскими условностями), преобразившись, герой становится «самим собой», отчётливо определяет своё место в пространстве и свою роль. Здесь мы вновь обратимся к словам самого автора: «Принцип морали мистика – принцип любви. <...> Что такое религия мистика? Это постоянное движение к единству. <...> Закон мистика – это понимание общего закона. <...> Путь к совершенству для мистика – это уничтожение этого, ложного «я». <...> Настоящий мистик вполне сбалансирован. Его голова – в облаках, но ноги прочно стоят на земле. Настоящий мистик пробуждён – в обоих мирах, видимом и невидимом. <...> В жизни мистика нет ограничений; всё в нём – равновесие, разум, любовь и гармония. <...> Бог мистика – в его собственном сердце; правда мистика невыразима словами. <...> Он нашёл Царствие Божие на земле»⁷.

Начинается следующий этап пути лирического героя. Как следует из изложенного выше, он начинает ощущать себя проводником, медиумом, находящимся в промежутке между полярными мирами: «Вечные сумерки с одной стороны, / Великое утро с другой» («Великий дворник», 1987). Просветлённому недостаточно владеть истиной, он не станет, точно сказочный дракон, старательно оберегать своё сокровище от посторонних глаз. Его задача –

вступить в духовный диалог с людьми, показать жаждущим выход в настоящую жизнь.

Подобно святому, герой появляется среди людей исподволь. Он то «сторож Сергеев», то «Наблюдатель», то «Иванов», а то и вовсе «Тайный Узбек». Но с его присутствием окружающий миропорядок начинает меняться в лучшую сторону. Ведь не зря же Белая Богиня⁸ наделила его даром творчества! «Небо рухнет на землю, / Перестанет расти трава – / Он придёт и молча поправит всё, / Человек из Кемерова» («Человек из Кемерова», 2003); «Он – не за, он – не против. Он нетороплив как Басё. / Он не распоряжается ничей судьбой. / Просто там, где он появляется, всё / Происходит само собой» («Тайный Узбек», 2011). «Само собой» – то есть буквально следуя Дао, естественному и гармоничному ходу вещей.

Но «лечение» больного мира и его обитателей – задача сложная. С проблемой «внутренней тюрьмы» герою приходится сталкиваться буквально на каждом шагу. «У каждого судьба, у каждого что-то своё, / Они не выйдут из клетки, / Потому что они не хотят» («Еще один раз», 2008); «Мы закрыли глаза, чтоб не знать, как нам плохо» («Девушки танцуют одни», 2009). Ведь многие люди привыкли скользить по накатанным рельсам. Неизвестность их пугает. «Вавилонский» мир со своим ежедневным негативом кажется им чуть ли ни родным домом. Живётся плохо – но зато предсказуемо!

Но и в таких условиях Беспечный Русский Бродяга понимает: «Нужно сердцем растопить этот лед», чтобы рано или поздно перейти пограничную «красную реку», увидеть, «как вода превращается в свет» («Красная река», 2011). Простые истины – любовь, красота, добро, – заново открываются перед героем и его адептами. «Нас спасут немотивированные акты красоты» («Красота (это страшная сила)», 2005), – понимает герой.

А автор отмечает: «Об этом много-много раз все говорили... главное – стать свободным, потому что на нас висит огромный груз и этой жизни, и предыдущих жизней, и мы чудовищно зашорены. Чем больше знаешь, тем свободнее становишься. Чем свободнее становишься, тем больше понимаешь, как много на тебе груза. И постепенно этот груз с себя сбрасываешь. А сбросить его можно только одним путем – открыв своё сердце и помогая другим, потому что пока у тебя нет позитивной энергии, ты ничем не сможешь помочь ни себе, ни другим. Позитивная же энергия накапливается очень простым образом – когда совершаешь благие дела по отношению к остальным живым существам. Вот это путь. Цель – это свобода»⁹.

И здесь начинаются поистине волшебные метаморфозы. Для тех, кто покинул свою духовную клетку, наступает «день радости», «обещанный день», полный ярких красок и света. Оказывается, что за этим откровением не нужно далеко идти: «Только мы вышли, как уже вернемся. / <...> / Хватит лить слезы, посмотри в окошко: / Какое там небо, какие в нем краски. / Божьи коровки да анютины глазки» («Анютины глазки и божьи коровки», 2008). И тогда становится ясно: «Вавилон не властен над тобой» («Вавилон», 2011). «И никогда

не было / <...> / Неба цвета дождя» («Небо цвета дождя», 2011). «Небесный град» растворяет свои двери на земле для тех, кто осмелился стать свободным.

Можно сказать, что в своем поэтическом творчестве Б. Гребенщиков переосмысливает традиционную для русской литературы идею духовного странствия, обращая при этом к вечным ценностям: свободе, любви, подлинности, стремлению творить добро и т.д. Вавилон как исходная точка пути и Архангельск как его главная цель олицетворяют собой два антагонистических типа мышления, два противоположных принципа мироустройства. Лирический герой песен не только проходит путь между двумя мифическими городами, но и сам становится проводником в «город ангелов», где вавилонская скорбь уступает место чистой радости.

¹ Хаген М. Борис Гребенщиков: «У меня нет желания встать на ящик и учить всех жить» [Электронная статья] // Фонтанка.ру: петербургская Интернет-газета. – 26.02.2012. – Режим доступа: <http://www.fontanka.ru/2012/06/26/111/> (дата обращения: 28.11.2012).

² Там же.

³ Интервью с БГ для издания «Трибуна» г. Екатеринбург, 27.09.2011. [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3626> (дата обращения: 29.11.2012).

⁴ Здесь и далее цитаты из песенных текстов приведены по изданию: Гребенщиков Б.Б. Книга песен Б.Г. – М., 2006., а также по материалам официального сайта группы «Аквариум». – Режим доступа: <http://www.aquarium.ru/> (дата обращения: 28.11.2012).

⁵ Соловьёв В. Общий смысл искусств // Владимир Соловьёв. Сочинения в 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 395–396.

⁶ Тимофеева О. Борис Гребенщиков: «За мной стоит то, что больше меня» // Новая газета. – 2009. – № 66.

⁷ Гребенщиков Б. Аэролат: Параллели и Меридианы. – СПб., 2009. – С. 73–75.

⁸ Символический персонаж в творчестве Б. Гребенщикова: Муза, Мать всего сущего, как правило, проявляющаяся в образе любимой женщины.

⁹ Интервью с БГ для «Экспресс Новости» г. Минск, апрель 2005. [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1716> (дата обращения: 29.11.2012).

© Т.С. Кожевникова

Э. ДЖ. КУЭЛИН

Лаббок, США

МАЙК НАУМЕНКО И АНГЛИЙСКИЕ РОК-ТЕКСТЫ

Михаил «Майк» Науменко, как и его друг и коллега Борис Гребенщиков, был очень хорошо знаком с англоязычной рок-музыкой. Науменко и Гребенщиков исполняли вместе каверы англоязычных хитов, выступая в «Вокально-инструментальной группе имени Чака Берри» в конце семидесятых годов. Как и Гребенщиков, Науменко заимствовал и музыку, и слова у англоязычных музыкантов, только Науменко это делал намного чаще и использовал значительно больше материала из оригиналов. Он переделывал английские тексты и превращал их в оригинальные произведения, отражающие специфику своего мировоззрения и таланта, как один из русских рок музыкантов-первопроходцев. В данной статье будет рассмотрено

использование Михаилом Науменко английских текстов в создании его собственных песен.

По нашим подсчётам, приблизительно в каждой четвёртой песне Науменко найдены или слова, или музыка из произведений англоязычного рока. Заимствования носят различный характер от чуть ли не дословного перевода песни Мика Джаггера и Кита Ричардса «My Dear Doctor» («Милый доктор»), спетого под почти идентичную мелодию, до песен, к которым нужно пристально прислушаться, чтобы услышать якобы позаимствованный проигрыш или уловить пару строк, может быть, содержащих цитату, например, в поисках найденной Александром Кушницким связи между «I'm Fool for You Girl» Марка Болана и «(С)трах в твоих глазах» Науменко¹.

Научные статьи о заимствованиях в текстах М. Науменко принимают во внимание традиции заимствования в музыке и интертекстуальности в литературе. В статье «Майк, или секретная лаборатория российского рока» Михаил Гнедовский утверждает, что «процесс культурного взаимодействия выходит далеко за рамки обычного перевода. Создание нового стиля, который, с одной стороны, воспроизводит характерную для англоговорящих культур атмосферу рок-музыки, а с другой – становится органической частью российского культурного дискурса, требовало от его авторов огромных творческих и личных усилий»². Гнедовский продолжает: «Именно Майк впервые привнёс в русскую песню интонации рок-н-ролла, и метод, которым он это сделал, был в то время единственно возможным»³. В статье «Translation, Authorship and Authenticity in Soviet Rock Songwriting» («Перевод, авторство и аутентичность в творчестве советских рок-поэтов») Полли МакМайкл, проанализировав текст перевода Науменко «My Dear Doctor» Джаггера и Ричардса, приходит к выводу что «translating texts from English – or evoking the idea of translation – was in fact part of a self-conscious creative strategy used to establish the meaning of rock for Soviet culture and to affirm the validity of the Russian language as a vehicle for its songs»⁴. Однако не все наблюдатели ценят творческие, пародические и преобразующие элементы произведений Науменко. Один из блогов Живого Журнала, который содержит видеоклипы Майка рядом с клипами англоязычных артистов, называется просто «Майк Науменко – великий плагиатор»⁵. Ради справедливости надо заметить, что сам автор блога пишет в комментариях, что «тут даже не плагиат, а по сути переводные каверы, в основном». Стоит выразить признательность автору сайта за то, что он обратил наше внимание на неизвестные нам ранее переключки с английскими песнями. Но тем не менее мы хотим возразить: произведения Майка – это не совсем переводы, и при анализе нескольких майковских текстов рядом с источниками вдохновения станет ясно, что в большинстве случаев в них намного больше оригинального текста, чем переводного материала.

Начнём свой анализ с песни «Буги-вуги каждый день», про которую автор вышеупомянутого блога пишет, что это «практически дословный перевод» песни группы «T-Rex» «I Love to Boogie». Однако даже при поверхностном прослушивании песен мы обнаруживаем, что песня Науменко крайне далека от дословного перевода песни Болана. Музыка Майка похожа на музыку Болана, но и музыку Болана, простейшее стандартное американское буги-вуги, нельзя назвать оригинальной. К тому же в песне Науменко есть некий драйв, который отсутствует в песне Болана. Текст Майка ещё менее похож на источник его вдохновения, чем музыка. Болан начинает с припева, тогда как припев Науменко начинается только после куплета, в котором ведётся повествование от первого лица о жизни лирического героя – как он одевается и насколько он любит танцевать. После припева первый куплет Болана содержит импрессионистские образы, связанные с пробуждением девичьей сексуальности. Любовь Болана к буги никогда не выходит за пределы субботнего вечера, а в песне Майка (хотя она тоже начинается с субботнего вечера) лирический герой любит буги-вуги каждый день. В припеве Болана перед словом «вуги» стоят разные прилагательные: «jitterbug boogie», «high school boogie», «Bolan pretty boogie», «Teenage boogie». Буги-вуги Науменко остаётся без определения. И Болан, и Науменко поют о моде, но Болан поднимает эту тему ближе к концу песни, а Майк начинает с неё. На первый взгляд, броские накидка и цилиндр, о которых поёт Болан, не имеют ничего общего с одеждой в стиле рокабилли, в которую одевается лирический герой Майка. Но если задуматься, трудно избежать вывода, что оба героя надевают форму местной рок-культуры. В отличие от Болана, Науменко переходит на второе лицо во втором куплете своего текста, продолжая повествование, начатое в первом. Лирический герой уже одет, и он готов танцевать, но ему нужен партнёр. Он звонит подруге и просит её пойти с собой. И содержание этого повествования, и сама повествовательная структура полностью отсутствуют в песне Болана. В третьем куплете песни Науменко лирический герой со своей подругой танцуют в клубе и наслаждаются рок-музыкой. Такая конкретика тоже отсутствует в песне Болана. В припевах у Болана чередуются фразы «I love to boogie» и «We love to boogie» без особой схемы. Майк переходит от «Я люблю буги-вуги» в первом припеве к «Ты любишь буги-вуги» во втором и к «Мы любим буги-вуги» в третьем. Песня Майка имеет довольно много общего с песней Болана, но отличия весьма значительные. М. Науменко заимствует музыку и несколько слов из текста, включая иностранное слово «буги», чтобы создать экзотическую западную песню для советских любителей рока. Но всё же его публика существовала в русской культурной среде. Разница между менее броской, более консервативной одеждой русских рокеров и одеждой иностранных глэм-рокеров отражается в этих двух песнях. Сексуальной тематики, которую встречаем в «I love to boogie», нет в песне Майка, что свидетельствует об относительном отсутствии темы секса в ранних русских рок-текстах, хотя надо

сказать, что в других своих песнях Науменко пишет на эту тему чаще, чем большинство его современников. Песня Майка многословнее, и она носит намного более повествовательный характер, чем песня Болана, что и следовало ожидать, учитывая распространённое мнение о том, что русский рок логоцентричнее западного. Хотя и в той, и в другой песне речь идёт о центральной роли музыки в жизни лирического героя, переход с «субботного вечера» на «каждый день», повествовательное описание действий лирического героя и описание дискотеки позволяют М. Науменко создать довольно подробную картину образа жизни и культуры русских рокеров. В песне Болана мы встречаем человека, для которого буги является любимым времяпровождением в субботний вечер. Для лирического героя песни Майка буги-вуги является образом жизни, и строчка «Мы любим буги-вуги» в последнем припеве – это заявление о том, что персонаж принадлежит к контркультуре, которая создала свою собственную идентичность. Наверное, поэтому существует так много каверов данной песни.

Источником многих самых известных заимствований М. Науменко является Боб Дилан. И по тематике, и по музыке песня «В этот день» Науменко имеет много общего с песней Б. Дилана «Queen Jane Approximately», хотя в тексте Майка совсем мало дословного перевода. То же самое можно сказать о песне Майка «Мария» и Б. Дилана «Hazel» или о «Позвони мне рано утром» и «Meet Me in the Morning». В «Пригородном блюзе» Науменко заимствует музыку из «Subterranean Homesick Blues», но за исключением избыточных рифмов и возможной связи между тем, что Веничка разливает самогон у Майка и Джонни готовит лекарство у Дилана, тексты имеют крайне мало общего.

Есть довольно много общего между песней Майка «Уездный город N» и произведением Б. Дилана «Desolation Row». Однако их нельзя назвать идентичными. Как и в случае с «I Love to Boogie» Болана, Науменко заимствует музыку Дилана, но и расширяет её тематику, и меняет её тон.

Песня Майка длиннее и без того не короткой (11:21) песни Дилана на три с половиной минуты. К тому же она содержит пятнадцать куплетов по сравнению с десятью в песне Дилана, что опять свидетельствует о важной роли текста в русском роке (по крайней мере, судя по объёму). Из семнадцати исторических и литературных персонажей, упомянутых Диланом, и сорока пяти в песне Науменко, всего лишь четыре – Золушка, Ромео, Казанова и Эйнштейн – встречаются в обеих песнях. Из этих четверых только Золушка играет одну и ту же роль в обеих песнях, подметая улицы и в «Desolation Row», и в «Уездном городе N». Рассказчики в этих песнях тоже играют весьма разные роли. У Науменко он служит экскурсоводом, приглашая слушателя ходить по улицам города. У Дилана рассказчик и его подруга «Леди» кажутся наблюдателями, для которых нет выхода из страшного мира «Desolation Row». В начале своей песни Майк описывает город N в общих чертах и объявляет начало карнавала словами:

Здесь всё непривычно, здесь всё вверх ногами, этот город – сумасшедший дом
Все лица знакомы, но каждый играет чужую роль
Для того чтоб хоть что-то в этом понять, нужно знать тайный пароль.

Зловещий тон песни Дилана намного мрачнее. Она начинается с казни и перекраски паспортов в коричневый цвет. Однако Дилан тоже объявляет начало своего рода карнавала словами «The circus is in town». Обе песни продолжают в том же тоне, в котором начались, но у Дилана как трагедия, а у Науменко как фарс.

В песне Дилана очень трудно найти в действиях персонажей что-нибудь общее с их историческими или литературными поступками. Зато у Науменко пародийность их ролей чаще всего очевидна. Опять, как он и делает с «I love to Boogie», Науменко превращает песню, насыщенную абстрактными импрессионистскими ассоциациями, в песню с конкретными образами. Анализируя эти тексты, Гнедовский пишет о гоголевской тематике не только в названии песни Майка, но и в тексте. Он убедительно доказывает, что уездный город символизирует родной для М. Науменко город Ленинград, центр русского рок-движения, который в то время воспринимался как провинция в мировой рок-культуре, несмотря на своё богатое культурное наследие и вклад в мировую культуру. Нам хотелось бы добавить, что упоминаемый в приведённом выше отрывке тайный пароль, нужный для того, чтобы понять происходящее в городе N, подчёркивает чувство принадлежности к маргинализованной, но особой группе единомышленников, которое, можно предположить, испытывали все участники ленинградской тусовки. М. Науменко ещё сильнее подчёркивает русскость своей песни, ставя целое произведение в рамки двух русских поговорок. Первый куплет кончается поговоркой «Лучше раз увидеть, чем сто раз услышать». В последнем куплете Науменко поёт: «В гостях хорошо, но дома лучше». Хотя содержание этих поговорок не особенно русское, форма поговорки обращает внимание на народную мудрость и важность языка в сознании народа. Действия персонажей Майка имеют мало общего с действиями героев Дилана. Так, например, у Дилана образы музыки и музыкантов ограничиваются игрой Эйнштейна на электрической скрипке, а в «Уездном городе N» эти образы играют центральную роль. Бетховен – бывший король рок-н-ролла. Галилей – диск-жокей. В песне встречаем Пола Маккартни, Эдиту Пьеху и Андрея Макаревича. Итак, музыка в общем и рок в особенности играет важную роль в жизни населения города N. Когда Дилан писал «Desolation Row», уже не надо было бороться за место рока в американской культуре. Создав мир, хоть и пародийный, где известные культурные деятели существуют рядом с рокерами и вместе с ними играют рок, Науменко указывает на то, что для рока есть место в мировой и русской культуре. Наверное, присутствие Бетховена в роли короля рок-н-ролла неслучайно. Ведь, Чак Берри когда-то пел «Roll over Beethoven», когда американские рокеры ещё чувствовали себя маргинали-

зированной и хотели доказать, что есть место для рока рядом с классической музыкой.

Присутствие русских персонажей в песне имеет большое значение, но нельзя сказать, что песня только о русском роке. Она о месте, где деятели мировой культуры – русские, французы, англичане, итальянцы, американцы, китайцы, голландцы и так далее – собираются на равных.

Много общего есть и между «Dress Rehearsal Rag» Леонарда Коэна и «Двадцать первым дублем» М. Науменко. Анна Жавнерович называет песню Майка «почти точным переводом» песни Коэна⁶. «Двадцать первый дубль» намного ближе к дословному переводу, чем обсуждаемые выше песни, за исключением «Милого доктора». Есть в ней, однако, очень много оригинального.

В отличие от вышеупомянутых песен, «Двадцать первый дубль» короче, чем источник её вдохновения. По времени она приблизительно равна двум третям песни Коэна, а по объёму текста трём четвертям. Чуть больше трёх восьмых строк песни Коэна находят отражение в песне Майка, составляя чуть больше половины строк «Двадцать первого дубля».

Действие в обеих песнях начинается днём. Коэн просто указывает на время: «Four o'clock in the afternoon», а первая строка песни Майка содержит две автоцитаты. Сначала он цитирует свою песню «Моя сладкая N»: «Ты проснулся днём». Цитата неточная, ибо Науменко заменяет местоимение «я» местоимением «ты». Связывая «я» и «ты» через ссылку на собственную песню, автор указывает на решение, которое он принял в переводе. Лирический герой Науменко с самого начала песни называет себя «ты» в отличие от Коэна, который начинает свою песню от первого лица, переходя ко второму лицу, только когда он явно начинает разговаривать с собой. Итак, автоцитата помогает слушателю понять, что лирический герой Науменко, как и лирический герой Коэна, обращает свои слова к самому себе. Вторая половина первой строки содержит цитату из песни, занимающей позицию сразу перед «Двадцать первым дублем» на альбоме «LV» – «Бу-бу (песня для Свина)»: «Ты не знаешь, зачем». Здесь Науменко опять меняет «я» на «ты», опять намекая на тождество между лирическим героем и его собеседником. Но эта цитата также вызывает у слушателя продолжение соответствующей строки композиции «Бу-бу (песня для Свина)»: «Я не знаю, зачем я живу», – вводя таким образом в песню тему отчаяния и экзистенциальной тревоги, которая присутствует и в «Двадцать первом дубле», и в «Dress Rehearsal Rag». Нет у Коэна эквивалентов ни строки «Ты не знаешь, зачем», ни следующей строки «Шум за окном – вестник перемен». Немногословное, неопределенное «I didn't feel like very much» Коэна становится строкой «Шум за окном вестник перемен», что перемещает источник тоски лирического героя с внутренних на внешние факторы. Третья строка довольно близка к источнику. Фраза «I said to myself, 'Where are you golden boy'» становится строкой «Ты говоришь сам себе: “Мой мальчик, как дела?”», хотя их нельзя назвать точными эквива-

лентами. В следующей строке Майк уходит довольно далеко от источника, заменяя непрозрачную и экзотическую метафору Коэна «I thought you knew where all of the elephants lie down» простым конкретным образом из жизни пьющего человека: «Ты берёшь стакан воды с грязного стола».

Даже кажущийся на первый взгляд дословным перевод источника «I thought you were the crown prince...» – «Я думал, что ты коронованный принц» оказывается не совсем точным. Там, где у Науменко просто коронованный принц, у Коэна он принц «of all the wheels in Ivory Town». Хотя можно понять, почему Майк не хотел пробовать справиться с переводом непонятного «all the wheels in Ivory Town»⁷.

В песне Майка, возможно, есть две ошибки в переводе. Там, где Коэн поёт: «There's no hot water / and the cold is running thin», Науменко поёт: «Нет горячей воды. На улице мороз». Майк, видимо, принимает слово «cold» за существительное, когда на наш взгляд оно должно быть прилагательным. То есть Майк переводит это слово как «холод», когда нам кажется, что оно должно быть переведённым как «холодная», ибо подразумеваемым определяемым является слово «вода», которая едва течёт. Пожалуй, это может быть и не ошибкой, а нарочным отступлением от оригинала, и мороз на улице означает перемещение действия песни в Ленинград. Далее по тексту Науменко переводит «And you've got a gift for anyone / who will give you his applause» как «Аплодисмент заслужен, но от кого его ждать?», видимо, приняв слово «who» в определительном придаточном предложении Коэна за вопросительное местоимение.

Перевод Науменко остаётся очень верным источнику в припеве. В оригинале припев звучит следующим образом:

That's right, it's come to this,
Yes it's come to this,
And wasn't it a long way down,
Ah, wasn't it a strange way down?

У М. Науменко эти строки переведены так:

Всё верно, вот до чего ты дошёл,
Вот до чего дошло
И это был такой долгий путь,
И это был такой странный путь

Даже отсутствие слова «down», так эффективно вызывающего ассоциации с падением лирического героя, не портит перевода, ибо голос Майка наполняет песню таким же ощущением безысходности. Перевод фразы «That's right» как «Всё верно» показывает его дар находить адекватные естественные эквиваленты трудно переводимым идиомам англоязычного рока, как, например, «детка» вместо «baby» и «вперёд» вместо «come on» или «let's go»⁸.

Ещё один очень удачный случай «перемещения» текста в Ленинград можно найти в переводе «yes it makes you clench your fist. / And then the veins stand out like highways». У Майка эта фраза звучит как «Ты сжимаешь кулаки, и кровь стучит в висках, / И вены, как мосты, встают на руках». Конечно, там где житель Северной Америки видит автострады, ленинградец видит мосты. К тому же с мостом и с рекой связан образ перехода – образ границы с тем светом, и это усиливает атмосферу суицидального отчаяния в песне. Ещё одним примером перемещения действия в мир Майка является его добавление слов «Напейся опять» к перечню возможных выходов из положения, которые лирический герой предлагает сам себе и сам же отвергает.

Хотя М. Науменко действительно очень многое заимствовал у западных рок-поэтов, он создал свой собственный художественный мир, в том числе и в тех песнях, где он использует немало чужого материала. Его песни содержат намного больше конкретики и повествовательности, чем источники его вдохновения. Мы считаем, что именно эти признаки поэтики Майка создали основу так называемой логоцентричности русского рока⁹. Хорошо, что в восьмидесятые годы не было ещё мировой борьбы за защиту авторских прав. Иначе развитие русского рока было бы другим, хотя ни Болану, ни Дилану, ни Козну не стало бы лучше после победы над «плагиатором».

¹ Кушнир А. Сто магнитоальбомов советского рока. – М., 1999. – С. 75.

² Гнедовский М. Майк или Секретная лаборатория российского рок-н-ролла // Семидесятые как предмет истории русской культуры / Сост. К.Ю. Рогов. – М., 1998. – С. 196.

³ Там же. С. 196.

⁴ «Перевод текстов с английского – или вызывая ассоциации с переводом – на самом деле, являлся элементом сознательной творческой стратегии, использованной, чтобы определить значение рока для советской культуры и подтвердить пригодность русского языка, как средство петь рок». (McMichael P. Translation, Authorship and Authenticity in Soviet Rock Songwriting // The Translator. – Volume 14. – Number 2 (2008), 201-28. – P. 222).

⁵ Майк Науменко – великий плагиатор: Живой Журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flagon-f.livejournal.com/79551.html>.

⁶ Жавнерович А. Сыворотка правды. [Электронный ресурс] // Журнал «Колодец»: сайт. – Режим доступа: <http://colodez.narod.ru/kolodez4/plagiarism.html>.

⁷ Дословный перевод этих строк: «Я думал, что ты коронованный принц всех колёс в городе слоновой кости». Что такое эти колёса и где этот город, сказать сложно. Колёса вряд ли означают таблетки, нет в английском языке такого значения у этого слова. Скорее всего, «wheels» – это сокращение сочетания «big wheels», то есть «большие шишки».

⁸ См.: Гнедовский М. Указ. соч. – С. 188.

⁹ Конечно, нужно отдать должное в этом отношении и Б. Гребенщикову, который тоже многое заимствовал у западных рокеров, только по-другому.

© Э. Дж. Куэлин

А.В. ФАДЕЕВА

Тверь

ЭРЗАЦ-ЗВЕЗДА: ЦОЙ И КИНЕМАТОГРАФ

В работе мы попытаемся выявить типы кинематографических героев, которые так или иначе связаны с Виктором Цоем.

Первый по хронологии фильм, на который стоит обратить внимание, это фильм «Асса» 1986 года. Виктор Цой задействован здесь в эпизодической роли, ставшей тем не менее знаковой. «Последние кадры фильма – съёмки со специально организованного концерта в московском саду “Эрмитаж”, где совместно с КИНО играла группа ЗВУКИ МУ»¹. Но есть и другая версия, согласно которой эпизод с исполнением песни «Хочу перемен» снимался в Зелёном театре ЦПКиО им. Горького. Вместо оплаты массовки съёмочная группа организовала бесплатный концерт «Кино», в ходе которого и был снят эпизод. В связи со съёмочной спецификой песни исполнялась под фонограмму. Остальной концерт был отыгран живую².

Эпизод с Виктором Цоем напрямую соотносится с сюжетом фильма: появляясь в финале в том же концертном зале, где играл когда-то главный герой «Ассы» Бананан, Цой будто встаёт на его место, продолжает его дело.

Завершается же этот эпизод, а вместе с ним и фильм тем, что с экрана звучит песня группы «Кино» «Перемен!» (1986 г.), которая была записана ещё до фильма, но широкая публика впервые услышала эту песню именно в «Ассе». «Перемен!» оказывается знаковой для людей того времени, звучит как своего рода лозунг, «гимн поколения»³.

В финальном эпизоде фильма под первые аккорды песни «Кино» сцена внезапно для зрителя расширяется. Маленькая эстрада, на которую выходит Цой, превращается в огромное пространство с тысячей фанатов, держащих над собой зажжённые спички и зажигалки. Через это, на мой взгляд, показана эволюция восприятия творческого пути Цоя. Здесь же раскрывается и романтическая сторона образа лидера «Кино», «атрибутами, знаками стихии, которая вот-вот вырвется наружу в верхние этажи культуры, из машинного отделения в тёплые, уютные каюты, стали <...> тысячи огоньков зажженных спичек и зажигалок»⁴: «Перемен требуют наши сердца!». «Символика кадра перерастает его рамки»⁵, верх и низ меняются местами – так же как меняются местами культура и контркультура. Не зря Цой перед песней встаёт и уходит от заведующей, читающей правила поведения, – это уход к свободе, преодоление границ.

Итак, мы видим, что в фильме «Асса» Цой играет рок-музыканта своего времени и тем самым воплощает образ романтического героя.

Второй по хронологии фильм – «Игла». «Игла», как и «Асса» – художественный фильм, снятый режиссером Рашидом Нугмановым в 1987-88 гг. с Виктором Цоем, Александром Башировым и Петром Мамоновым в главных ролях. Нугманову удалось построить съёмочный процесс

так, что он мог импровизировать прямо на съёмочной площадке, обходя первоначальный сценарий, оставляя только общую канву. Изначально было решено, что в фильм войдёт уже записанная к тому моменту песня «Группа крови». В процессе съёмок была написана песня «Звезда по имени Солнце» и вся музыка, вошедшая в картину. В «Игле» так же вошли другие песни и собственно музыка группы «Кино»: «Моро едет к морю», «Бошетунмай», «Перекати-поле», «Артур (Мамонову)», «Спартак (Баширову)». «В 1989 году фильм “Игла” занял второе место по прокату в стране. А Виктор Цой был признан лучшим актёром года»⁶.

В «Игле» у Виктора Цоя полноценная и даже главная роль. Здесь контаминируется новый образ, созданный Цоем, и его песни, в которых тоже формируется совершенно особый персонаж. Образ героя-романтика с первых кадров фильма является нам как образцовый для того времени тип человека действующего, борющегося, непонятого. Моро (персонаж Цоя) появляется в фильме под песню «Звезда по имени Солнце». Это знаково, так как Моро – новый человек новой эпохи: «Война – дело молодых, лекарство против морщин». Можно сказать, что «в “Игле” Цой впервые предстаёт как неоромантик, хотя в группе КИНО он им являлся уже неоднократно»⁷. Романтический герой-бунтарь, ровному течению жизни он предпочитает крайности, а потому в нём всегда присутствует нечто обреченное. Здесь и заключен основной парадокс неоромантизма, воплощенного в образе Цоя: «...дистанция между героем и миром образуется не благодаря презрительной иронии героя по отношению к убогой действительности, а потому что он относится к ней без всякого презрения, вполне трепетно и даже душевно, в то время как окружающий героя мир презирует сам себя»⁸. Здесь проявляется новое качество романтической иронии. У героя нет возможности посмотреть на мир свысока, и поэтому герой отстраняется от мира. Моро живёт в нереальном, отстранённом мире, его жизнь сопровождают наркотические грёзы, галлюцинации, миражи, сама действительность похожа на сон. Однако Моро осознаёт, что прочно стоит на земле, что не до конца утратил чувство реальности, а поэтому может бороться. Знаковой оказывается и финальная песня фильма «Игла» – «Группа крови». Моро, получив удар ножом, тем не менее не собирается умирать, а встаёт и идёт по парковой аллее. Получается, что герой не сдался. Образ Моро совсем не является антитезой господствующей тогда культуре. Герой Цоя противостоит, как и положено романтику, скорее обыденному сознанию, а не миру, в котором оно процветает.

Итак, в фильме «Игла» перед нами ещё один образ, созданный Цоем, – образ неоромантика, героя действующего и борющегося.

Цой снялся только в двух художественных фильмах, однако есть и фильмы, сделанные после смерти музыканта, без его участия, но с творческим осмыслением его наследия. В 2001 году Сергей Бодров в качестве режиссёра представляет фильм «Сёстры», в котором одна из сестёр, Света, – фанатка группы «Кино». В фильме звучат песни «Кукушка», «Спо-

койная ночь», «Следи за собой», «Стук», «Война», «В наших глазах». Песни являются элементом действия, сопровождают его, в некоторых случаях становятся ключом к пониманию того или иного эпизода. Особенно примечателен здесь приём «кадр в кадре»: Света смотрит по телевизору запись концерта группы «Кино», мы смотрим на то, как героиня смотрит запись, но на самом деле смотрим не на героиню, а на видеозапись. Таким образом стираются кинематографические границы, в результате чего происходит полное совпадение точек зрения зрителя и героини. А в итоге мы, зрители, испытываем эмоции героини, переживаем их, а сопровождает всё это песня. Песни в «Сёстрах» создают особую атмосферу, которая помогает нам понять состояние девочек. В одном эпизоде Света, рассказывая о гибели Цоя, преподносит его как героя, приписывая ему поступок, который он не совершал:

- Тебе бы только своего Цоя слушать, он же умер лет сто назад...
- Во-первых, не умер, а погиб, и, между прочим, из-за таких, как ты. Какая-то дура выскочила на дорогу, и он её спас, а сам разбился...

Уже из этих слов мы можем понять, что Цой выступает здесь как героическая личность. С такого ракурса и преподносятся в фильме песни Цоя. Света мыслит Цоя героем, зритель же принимает её позицию, а причина этого, скорее всего, в режиссёрской интенции.

Итак, в фильме «Сёстры» фигура Цоя оказывается знаковой уже в-более близком к нам по времени контексте. Впрочем, и здесь, как и в предыдущих случаях, образ Цоя героизируется.

В 2011 году Андрей Зайцев снимает фильм «Бездельники». «“Бездельники” шли к экрану долго и изнурительно, и прокатом авторам фильма пришлось заниматься самим - добрых пару лет после завершения проекта»⁹. Фильм был воспринят неоднозначно; так, бытует мнение, что «при чрезвычайно талантливой игре актеров Зайцев чисто режиссерскими средствами сумел создать ощущение фантастической ненатуральности всего, что происходит в кадре. Герои преувеличенно громко веселятся, преувеличенно радостно обнимаются, неоправданно экспрессивно признаются в любви и ненависти - настолько, что кажется, будто на монтаже были нарочно взяты неудачные дубли»¹⁰. Это, если можно так сказать, анти-мюзикл, построенный как мозаика из песен группы «Кино». На первый взгляд может показаться, что в фильме использована жизненная схема Цоя и наложена на жизнь героя фильма – Сергея (Соловья). Стоит отметить, что режиссёра фильма «Асса» зовут Сергей Соловьёв, если псевдоним и имя героя в «Бездельниках» выбран не случайно, то, в таком случае, фильм может получить новые интерпретации, связанные с временной связью фильмов.

Некоторые моменты сближают фигуры рок-героя прошлого и героя фильма «Бездельники»: все песни Цоя, звучащие в фильме, выдаются за песни Соловья, в фильме часто показывают квартирники, к тому же в кон-

це фильма Сергей является нам похожим на Цоя стилем одежды, прической, мимикой. Но время действия – явно наши дни, а не 80-е годы, да и герой фильма явно не Цой. Используются только песни Цоя, но уже этого достаточно, чтобы еще раз убедиться в их универсальности и способности каждой эпохи рождать своего Цоя. Мы понимаем, что Соловей – это полноценный образ бездельника, в жизни которого происходит переломный момент, следом должна прийти известность и даже слава. Песни же группы «Кино» не только поддерживают и углубляют довольно банальный сюжет фильма, но своими сюжетами соотносятся с кинематографическим событийным рядом.

В «Бездельниках» оказываются значимыми не только песни Цоя, но и в какой-то степени его внешний облик. И в результате получается, что в этом фильме представлен новый тип в осмыслении фигуры и творчества Цоя кинематографом. Это попытка перенесения личности Цоя в наши дни: всё новое, только песни – старые. Здесь ещё раз подчеркивается универсальность песен Цоя и уникальность его фигуры, универсальность и уникальность независимо от эпохи.

В этом аспекте необходимо упомянуть и сериал **«Восьмидесятые»**, а именно шестую серию первого сезона. Здесь так же возникает фигура Виктора Цоя, только это образ-иллюзия. Фактически на протяжении всей серии появление Цоя ожидается, но ожидание это оказывается не более чем «минус-приёмом» – Цой так и не приходит, не появляется в кадре. Сюжет серии таков: группа «Кино» даёт по городам квартирные концерты или, как их тогда называли, квартирники. Двое ребят, Серёга и Ваня решают провести дома у Вани квартирник Цоя. Ведь «круче рок-музыканта только человек, который организует эти концерты». Ребята хотят организовать концерт ради того, чтобы самим прославится в студенческой среде, стать популярными среди девушек. Сам же Цой в «Восьмидесятых» появляется только во сне Вани, который мечтает понравиться девушке, на фоне этого момента звучит песня «Восьмиклассница». Знаковость фигуры Цоя проявляется и здесь: одно имя его вызывает ажиотаж, организовать его концерт – мечта едва ли не любого советского юноши.

В фильме вместо Цоя на квартирнике выступает некий Галдин, исполняющий песню «Перемен!», которая в контексте этого сериала приобретает иронический характер. И показательно, что тут включается видеоряд с концерта группы «Кино», перемещается план и перед нами снова, как мы уже видели в фильме «Сёстры», приём «кадр в кадре». Здесь же прослеживается и своеобразное осмысление наследия театра абсурда, ведь квартира Вани в ожидании квартирника становится сценой, на которой герои ожидают Цоя, но он так и не появляется. Ожидание доведено до высшей точки абсурда: герои, находясь в ситуации нереализованного ожидания, пытаются выйти из него, заменяя Цоя на Галдина, в связи с чем и возникают иронические коннотации в осмыслении образа Цоя, но конно-

тации эти отнюдь не принижают данный образ, а, напротив, подобно романтической иронии, возвышают.

Здесь же возникает вопрос, почему для данного эпизода сериала «Восьмидесятые» выбран именно Цой? Ведь не только он давал квартирники в те легендарные годы. Именно потому, что он был культовой фигурой того времени, фигурой уникальной и не имеющей аналогов. И так, в этом ключе фигура Цоя приобретает иронические коннотации, функционирует в абсурдной ситуации нереализованного ожидания, но по-прежнему остаётся не просто значимой, а, что называется, культовой.

В 2011 году выходит фильм Сергея Лобана «Шапито-шоу», самый интересный, на мой взгляд, фильм для решения поставленной в работе проблемы. «Шапито-шоу» состоит из двух частей, нас интересует часть вторая: «Уважение и сотрудничество» (та в свою очередь делится на части «Уважение» и «Сотрудничество»), в которой роль двойника Цоя играет Сергей Кузьменко. Его герой позиционируется как возрожденная легенда. Двойничество с самого начала не распознается, так как Сережа Попов, один из главных героев, продюсер, говорит своему другу: «Смотри – Цой!», - принимая Рому Кузьменко за настоящего Цоя.

Впрочем, в части «Уважение» фигура Цоя не так значима, как в части «Сотрудничество». В конце части «Уважение» представлен эпизод, где загорается цирк. На фоне этого происшествия двойник Цоя исполняет песню «Последний герой». Здесь он позиционируется как цирковой персонаж и в этом смысл его двойничества. В результате получается самая настоящая игра с образом Цоя, игра в Цоя.

В части «Сотрудничество» Сережа Попов – продюсер – делает из Ромы Кузьменко (обратим внимание, что реальная фамилия исполнителя роли цоевского двойника сохранена, тогда как имя актёра Сергей), точную копию Цоя, надеясь, что Рома заменит Цоя всей стране. Согласно концепции продюсера, Рома-легенда – первая в истории эманация рок-звезды. Главный вопрос, который возникает у нас в первую очередь, стоит ли возрождать Цоя? Нужно ли это кому-нибудь? Ведь одна из главных тайн образа Цоя-музыканта – это его гибель, позиционируемая как гибель героя. В этом частично и его легендарность. Герой должен умереть молодым, исполнив своё основное предназначение.

Жизнь эрзац-Цоя – это схема жизни Цоя со знаком минус, что может быть рассмотрено как минус-приём. Отношение Серёжи Попова к эрзац-Цою как к пластилину, бесхребетному существу позволяет распознать иронический смысл в происходящем. Не нужно особенно углубляться в смысл данной части, чтобы понять, что, конечно же, план Серёжи Попова оказывается провальным: на концерт никто не пришёл (на концерте, кстати, эффект двойничества нарочито подчеркивается двумя солнцами в декорациях), эрзац-Цоя никто не воспринимает как самостоятельную фигуру. Это ещё раз доказывает индивидуальность, уникальность Виктора Цоя, его легендарность.

Знаково так же и то, что двойник Цоя пытается создать собственный образ, образ, который объясняется принадлежностью к Цою, он пишет и исполняет песню «Память о последнем герое», но она звучит попсово и несуразно в этом контексте. Рома Кузьменко просто попадает не в те руки, когда им начинает заниматься Серёжа Попов. Своё же подлинное предназначение Рома находит в Шапито-шоу в шоу двойников. Именно здесь мы понимаем, что фигура эрзац-Цоя оказывается значимой, но значимой именно в сфере эрзаца, в сфере шоу. Однако когда Рома исполняет оригинальную песню Виктора Цоя «Легенда», то тогда его образ, образ эрзац-Цоя, становится интересен, актуален, а главное нужен. Только нужен в той степени, в какой нужны все прочие цирковые двойники давно умерших звёзд.

Итак, с помощью ввода такой сложной сюжетной схемы в фильм раскрывается мотив ценности и подлинности оригинала. Цой оказывается значимым вне зависимости от времени и места. Однако двойник Цоя функционирует в пространстве цирка, а значит, происходит развенчание героя.

Подведём общий итог. Мы выделили наиболее важные кинематографические контексты, в которых так или иначе обозначена фигура Виктора Цоя. Таким образом, Цой в кинематографе предстаёт перед нами в нескольких ипостасях: рок-музыкант своего времени в фильме «Асса», герой боевика и неоромантик в фильме «Игла», герой для молодого поколения в фильме «Сёстры», универсальный рокер на все времена в «Бездельниках» и самая культовая фигура своей эпохи в сериале «Восьмидесятые». Как мы видим, образ Цоя героизируется, но в сериале «Восьмидесятые» этот образ приобретает и иронические коннотации, становясь элементом ситуации, близкой к театру абсурда. В «Шапито Шоу» образ героя развенчивается за счет ввода мотива двойничества и функционирования этого мотива только в пространстве цирка.

Типы кинематографических героев, которые так или иначе связаны с Виктором Цоем, могут интерпретироваться и по-другому, то есть эта тема требует тщательного рассмотрения и анализа, начало которого представлено в статье.

¹ Асса [Текст] // Иллюстрированная история жизни и творчества Виктора Цоя и группы “Кино”. – М., 2005. – С. 328.

² Асса (Фильм) [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Асса_\(фильм\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Асса_(фильм)) – Дата обращения: 06.12.2012.

³ Не случайно в финале фильма вставлены в видеоряд кадры со словом «Асса!». Это слово, «введенное в обиход, по словам А. Тропилло, именно Виктором Цоем приблизительно во время записи альбома “Ночь”, означало любое активное действие, что напрямую перекликается со смыслом песни «Перемен!». Однако есть и другая версия на этот счёт. Из интервью с Сергеем Соловьёвым мы узнаём, что «поначалу фильм назывался “Здравствуй, мальчик Бананан” или ещё как-то, в том смысле, что “здравствуй, новый мальчик”. А как-то ночью Серёжа пришёл ко мне и говорит: “Назовите фильм “Асса”!” - “Но почему “Асса”?” - “Не важно, если хотите фильму успеха, назовите “Асса”, - твердит Африка. - А почему, я вам завтра скажу”. Только чтобы отвязаться, я пообещал ему. На следующий день он разродился каким-то

словоблудием про “чистых” и “нечистых” спасенных тварей, про ветхозаветного Ноя, который, сойдя на землю со своего ковчега, вскричал: “Ас-с-са!!!” А потом, поняв, как он меня всем этим утомил, Бугаев сказал: “Ну не хотите так, тогда можете это название рассматривать как аббревиатуру: “Автор Соловьёв Сергей Александрович”» (Асса (Фильм) [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Асса_\(фильм\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Асса_(фильм)) – Дата обращения: 06.12.2012).

⁴ Шолохов С. Игла в стогу сена // Советский экран. – 1989. – № 9. Цит. по: Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания. – Л., 1991. – С. 233.

⁵ Там же. С. 234.

⁶ Игла [Текст] // Иллюстрированная история жизни и творчества Виктора Цоя и группы “Кино”. – М., 2005. – С. 343.

⁷ Шолохов С. Указ. соч. С. 234.

⁸ Там же.

⁹ Лисицина А. Совсем не мюзикл [Электронный ресурс] // Газета. ru. – 15.11.2011. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2011/11/15/a_3834370.shtml. – Дата обращения: 02.12.2012.

¹⁰ Там же.

© А.В. Фадеева

С.А. ПЕТРОВА

Санкт-Петербург

«ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ» ВИКТОРА ЦОЯ: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

Первым произведением в альбоме В. Цоя «Звезда по имени солнце» идёт «Песня без слов». Текст находится в акцентной позиции, занимает место магистрала¹, вбирающего в себя все темы и ключевые моменты представленного цикла – этим объясняется и выбор именно данной композиции, и особенная её поэтическая структура.

Песня без слов, ночь без сна.
Всё в своё время – зима и весна².

Как видно в представленном начале песни, первая строчка текста противопоставлена последующим. В ней отражается дисгармоничное³ состояние, не соответствующее тому, что должно быть с точки зрения лирического субъекта в рамках традиции. Нарушаются привычные связи слов и представлений: песни без слов быть не может, так же как и ночь без сна – это состояние необычное, выходящее за рамки в целом обычного, будничного мира, в котором всё закономерно и происходит в своё время. Далее создаётся определённая картина мира, которая, по мнению героя, должна быть:

Каждому морю дождя глоток,
Каждому яблоку место упасть,
Каждому вору возможность украсть,
Каждой собаке палку и кость

И каждому волку в зубы злость.

Перечисляются некие нормы бытия. Мир рисуется как по вертикали: падение сверху вниз дождя и яблока, – так и по горизонтали: вор, собака, волк в их горизонтальном движении. Лирический субъект констатирует наличие неких закономерностей, которые передают гармонию мира, где каждому положено то, что должно, но при этом создаваемый мир полон агрессии, в нём дано место и злу, как необходимому для общего состава элементу.

Каждому объекту в данном мире предназначен определённый атрибут, который уже не изменить. Каждый образ представляет собой некую живую сущность, персонифицируется. Море обозначается через олицетворённый образ – подобный человеку, которому необходимо пить воду – «дождя глоток». А сами живые существа поставлены в жёсткие рамки того, что им предназначено. Если вор – то, значит, должен украсть. Мир не предлагает других альтернатив, а провоцирует на определённые действия, и, поступая уже не как вор, этот субъект вызывает к себе негативное отношение со стороны окружающих.

Рефреном усиливается тема агрессивности мира и вводится мотив противостояния героя:

Снова за окнами белый день,
День вызывает меня на бой,
Я чувствую, закрывая глаза,
Весь мир идёт на меня войной.

Дисгармония, заданная в первой строчке, развивается далее внутренним положением героя по отношению к миру. Лирический субъект нарушает обыденный строй всего обозначенного порядка, тем самым вызывая на себя агрессию окружающего бытия.

Используется лексическая стереотипная формула «белый день», что подчёркивает будничность, закостенелость, обыденное начало в создаваемой картине. Но необходимость появления такого героя, противопоставленного миру, заложена в самом мироустройстве, что показано следующей строфой:

Если есть стадо, есть пастух,
Если есть тело, должен быть дух,
Если есть шаг, должен быть след,
Если есть тьма, должен быть свет.

Как видно, в тексте функционируют лексемы, которые представляют собой антиномии, при этом синтаксический параллелизм усиливает их взаимосвязанность и зависимость друг от друга. Художественная структу-

ра здесь представляет собой противопоставленные по смыслу пары образов: стадо/пастух, тело/дух, шаг/след, тьма/свет.

На фоне такого мироустройства задаётся вопрос о том, как относится к этому миру герой. Способен ли он в своём антагонизме идти до конца, разрушив обыденную плоскость мира, или способен остаться в том, что есть. Герой может, с одной стороны, всё потерять, став преступником и быть казнённым, а с другой – обрести некую власть:

Хочешь ли ты изменить этот мир?
Сможешь ли ты принять как есть?
Встать и выйти из ряда вон?
Сесть на электрический стул или трон?

В данной строфе есть семантическое взаимодействие с предыдущей: «вор» – «электрический стул» – в контексте тематического поля «преступник-преступность-наказание». Преступник относится к низшему уровню социальной иерархии, и в данном случае также актуализируется антагонистическая пара: низший уровень (преступник) и высший уровень (трон). Такая антиномия вызывает ассоциацию с библейским сюжетом: Иисус Христос также был объявлен преступником, умер от наказания (был казнён), но при этом был провозглашен Богом (Сыном Бога) и сел на трон рядом с Отцом. Таким образом, на основе этой интертекстуальной связи вводятся мотивы избранности, предназначения и противостояния Добра и Зла.

Герой должен сделать выбор, тем самым подтвердить свою способность избранного «выйти из ряда вон», с одной стороны. С другой стороны, здесь акцентируется закономерность мира, в котором у стада обязательно есть пастух – направляющий толпу лидер.

Но в то же время мир не оставляет герою возможности не делать выбора, наоборот, в рефрене подтверждается необходимость либо сдаться и принять как есть, либо ответить на вызов:

Снова за окнами белый день,
День вызывает меня на бой,
Я чувствую, закрывая глаза,
Весь мир идёт на меня войной.

Итак, в произведении представлена особая мировая упорядоченность, где каждому отводится определённое «своё», где существует одинаковая необходимость наличия как светлого начала, так и тёмного, что приводит к образованию двойственности бытия.

В то же время, по словам лирического субъекта: «Весь мир идёт на меня войной». В данном случае герой и окружающий его мир изначально противопоставлены, но агрессия исходит именно от последнего.

Наконец, важно то, что перед героем, как и перед читателем/слушателем, ставится вопрос об изменении или о принятии показанного мира, каким тот есть, что приводит к идее об избранничестве, о некоем предназначении лирического субъекта.

Песня, находящаяся в начале цикла, показывает героя, позиционируемого в противопоставлении миру, где властвует обыденное начало. Задаётся тема выбора действия или бездействия и проблема необходимости определения для героя своего места в данном миропорядке. Таким образом, в тексте «Песня без слов» заложена онтологическая проблема двойственности бытия в целом и неизбежность ситуации выбора в судьбе человека.

¹ *Исупов К.Г.* О жанровой природе стихотворного цикла // Цельность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977.

² Здесь и далее текст песни цитируется по изданию: Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания. – Л. 1991. – С. 330.

³ *Доманский Ю.В.* Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 108.

© С.А. Петрова

М.Б. ВОРОШИЛОВА

Екатеринбург

ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ СОЛНЦЕ:

КРЕОЛИЗОВАННАЯ МЕТАФОРА

КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА РОК-КОМПОЗИЦИИ

Статья написана в рамках гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6 (договор № 14.124.13.79-МК)

В последнее время всё чаще появляются научные работы, посвящённые анализу визуальной (в нашей терминологии – креолизованной¹) метафоры, интерпретируемой исследователями как некое ядро динамического креолизованного текста (в том числе кинотекста, видеоклипа). Визуальная метафора в современном научном дискурсе становится одним из основных когнитивных ключей к прочтению семиотически осложнённых, креолизованных текстов.

Теория визуальной метафоры стала закономерным развитием известной теории С. Эйзенштейна о «третьем элементе». В своих поздних работах, в частности, «Неравнодушная природа» (1945–1947), С. Эйзенштейн разрабатывает теорию киномонтажа как синтетического способа производства значения, в основе которого лежит сопоставление двух элементов, при котором возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных, и именно из этих «третьих элементов», располагающихся в

монтажных стыках видимого, складывается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Данный процесс, по мнению автора, и вербален (его базовая единица – метафора), и визуален (принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа).

Итак, в современном научном дискурсе активно развивается теория визуальной метафоры, которая, по мнению исследователей², выстраивается через соотнесение двух зрительных образов, выступающих в качестве иконических знаков, напрямую отождествляемых с теми или иными объектами репрезентации³, то есть визуальная метафора создаётся за счёт монтажа двух и более визуальных образов.

Классическим примером использования визуальной метафоры в кинотексте являются ставшие уже каноническими кадры фильма С. Эйзенштейна «Стачка» – «один из владельцев завода выжимает лимон; в следующем кадре конная полиция давит забастовщиков. В конце фильма избивание рабочих показано в кадрах, чередующихся с кадрами забивания быка на бойне, раненые рабочие падают на землю, кровь хлещет из горла быка»⁴. Как писал сам С. Эйзенштейн, смешанный монтаж избивания и бойни производит «мощную эмоциональную интенсификацию» этого эпизода из истории рабочего движения, способствует активному сопереживанию со стороны зрителя.

Итак, уже на ранних этапах развития кинематографа монтаж начал использоваться в качестве средства создания визуальных метафор и в дальнейшем стал активно применяться в современной индустрии видеоклипов.

И вновь приведём уже классический пример, неоднократно описанный в научных работах⁵. В видеоклипе Мадонны «Ray of Light» совмещаются два образа: плод в утробе матери, контуры которого высвечиваются на мониторе при ультразвуковом обследовании, и образ крысы, бегущей в колесе. Будучи помещёнными в контекст остального визуального материала, где в режиме ускоренной съёмки показана жизнь американских мегаполисов в течение суток, эти образы сразу чётко и однозначно могут быть интерпретированы как визуализация суждения «современная жизнь в больших городах напоминает крысиные бега», и человек ещё до рождения обречён на неизбежное участие в этих бегах. Итак, из примера видно, что представляется возможным вербализовать визуальную метафору путём соединения зрительных образов и даже свести её к классическому изречению «всё – суeta суeta», – считает Л.С. Большакова⁶.

В данном случае мы полностью согласны с авторами, но хочется уточнить, что данная метафора была составлена, а главное – прочитана в более широком контексте, нежели два визуальных образа, о чём говорят и сами исследователи («будучи помещёнными в контекст»).

Однако лингвисту хочется воскликнуть: а где же текст песни? Если быть справедливым, визуальный ряд в видеоклипе всё-таки вторичен, сама песня не только была создана раньше, но и может самостоятельно функ-

ционировать, в отличие от видеоряда музыкального клипа, а сам текст песни тем более имеет право на самостоятельное существование и прочтение. И особенно важно данное замечание при изучении русского рока, отличающегося своим логоцентризмом.

Не стоит забывать при рассмотрении видеоклипа и о третьей его составляющей – о музыкальном ряде. Например, в альбоме группы «Гражданская оборона» «Всё идёт по плану» есть композиция, открывающая данный альбом, «Пролог». Это 54-секундная запись боя курантов, который в сознании русского человека ассоциируется с Новым годом – символом начала. Заметим, что данная семантика поддерживается и названием песни, и её композиционным расположением в альбоме.

Аналогично построена и последняя композиция этого альбома – «Финал», которая представлена мелодией советского гимна. «Использование данного прецедентного феномена воспринимается как открытая насмешка: советская идеология терпит крах, соответственно, рушится вся политическая система, государство находится в состоянии кризиса; гимн же апеллирует к могучему прошлому СССР, к великим идеям, стоящим у истоков советской идеологии, и напоминает о том, что все старания оказались напрасными. В данном случае мы можем говорить об игре смыслов, т.к. «Финал» – это, с одной стороны, название трека, завершающего альбом, а с другой, характеристика социально-экономического состояния страны»⁷. Итак, перед нами яркий пример метафорического образа, и вряд ли данная метафора может называться визуальной.

Мы же такой метафорический образ предлагаем называть креолизованной метафорой, преимущество данного понятия обусловлено тем, что оно может быть использовано и для метафорических образов, основанных на синтезе элементов не только визуальной системы.

Данное понятие значительно шире понятия визуальной метафоры и позволяет подчеркнуть сложную внутреннюю структуру образа, основанного не только на взаимодействии различных знаковых единиц, но и на взаимодействии нескольких образов. И именно взаимодействие является, с нашей точки зрения, базой данного понятия, это не просто синтез двух элементов, это их совместное развитие, их совместное прочтение, результаты которого могут быть более точными и более глубокими, а нередко и отличающимися от результатов их индивидуального прочтения.

Но независимо от выбранного понятия – будь то визуальная или креолизованная метафора – наиболее адекватной нам кажется методика её исследования, основанная на когнитивной теории, и в частности теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, описывающей взаимодействие двух структур знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «цели»⁸.

Аналогичную методику уже традиционно используют современные исследователи при анализе визуальной метафоры. Так, Л.С. Большакова в своей работе опирается на когнитивную теорию метафоры М.В. Никитина,

который выдели две составляющие в структуре лексического значения слова – интенционал и импликационал – и пришёл к выводу, что как те, так и другие признаки вовлекаются в перестройку семантики слова при метафорическом переосмыслении⁹.

В качестве примера исследователь описывает визуальный образ голубя, вылетающего из рук узника в клипе «Over the Hills and Far Away» группы «Nightwish». Источником в данном случае является образ узника, выпускающего голубя на свободу. Стены тюрьмы, узник, голубь, бездонное небо – элементы, составляющие источник метафоры. Целью этой метафоры является стремление человека к свободе. Узник символизирует человека, поработанного обществом, стены тюрьмы – неволю. Бездонное небо символизирует свободу; голубь, улетающий в небо, – душу человека, стремящуюся к свободе¹⁰.

Таким образом, источник составляет план выражения метафорической конструкции, а цель – план содержания. Основание сравнения складывается из семантических признаков «пребывание в неволе», «страдание», «стремление к свободе», именно такие признаки в метафоре называются интегральными. Дифференциальные признаки в данном примере сводятся к оппозиции материальное (физическое) – идеальное (духовное). В источнике метафоры имеется нечто наглядное, визуально воспринимаемое: стены тюрьмы, голубь, облака, жест выпускания, а в цели – нечто абстрактное, чувственно не воспринимаемое: социальный гнёт, душа, мысленное стремление к свободе.

Итак, бесспорно, что исследования когнитивных процессов визуальной (и шире – креолизованной) метафоры в динамическом креолизованном тексте актуальны и требует своего дальнейшего развития, которое, по нашему мнению, должно идти по пути поиска связи с вербальным компонентом, что несомненно позволит представить более детальный и полный анализ текста в целом.

В качестве примера анализа креолизованной метафоры мы предлагаем обратиться к примеру, как нам кажется, ставшему классическим и легко узнаваемым. Вспомним знаменитый саундтрек, открывающий фильм Рашида Нугманова «Игла», «Звезда по имени Солнце», центральным образом которого является там сама звезда, образ центральный как на вербальном, так и на визуальном уровне.

На визуальном уровне данный образ построен на сочетании двух образов: огня зажжённой спички, от которой прикуривает главный герой, и заходящего за горизонт солнца, к которому стремится светящийся путь. Образ природного, естественного света (небесных светил, живого огня) как символ истины является устойчивым образом в творчестве В. Цоя¹¹. Но можно ли назвать данную метафору визуальной? Ведь оба образа представляют собой сферу-источник, тогда как сфера-мишень не воспроизводится на визуальном уровне. Возможно ли прочтение этой метафоры без текстовой поддержки?

Ведь связь данных визуальных образов осуществляется именно на текстовом уровне. Герой зажигает спичку на словах:

Городу две тысячи лет,
Прожитых *под светом Звезды*
По имени Солнце...

Второй раз эти слова звучат, когда в центре экрана оказывается заходящее солнце:

Через три она снова жива
И согрета *лучами Звезды*
По имени Солнце...

Но каковы отношения данных образов?

Каково значение данной метафоры?

И достаточно ли данной метафоры для прочтения текста в целом, или она лишь один из элементов более сложного метафорического образа?

Мы думаем, что ответить на данный вопрос поможет только комплексный анализ саундтрека с учётом образной системы поэзии В. Цоя и самого фильма, неотъемлемой частью которого и является саундтрек.

Итак, видеоряд состоит из трёх частей, как и текст песни.

В первой части видеоряда перед нами герой, идущий по городскому «колодцу», коридору, окружённому высокими стенами домов, где нет неба, где нет звёзд, где нет солнца, и единственным источником света является зажжённая спичка. Итак, ключевыми визуальными образами данного отрывка являются: город, путь (движение героя) и зажжённый в конце свет. Важной подсказкой для восприятия и трактовки данных образов является чёрная кошка, открывающая видеоряд и перебегающая дорогу герою, отсылающая нас к семантике судьбы. То есть мы могли бы вербализовать данную образную схему следующим образом: жизнь, судьба современного человека – это путь к свету, по тёмному и тесному, грязному коридору, городу.

Таким образом, у нас получается сложная схема данного метафорического образа, где сфера-источник обозначена традиционной метафорой чёрной кошки, а сфера-мишень – целым комплексом метафор.

На уровне же текстовом центральным является образ города, уже обозначенный на визуальном уровне.

Белый снег, серый лёд,
На растрескавшейся земле.
Одеялом лоскутным на ней –
Город в дорожной петле.
А над городом плывут облака,
Закрывая небесный свет.
А над городом – жёлтый дым,

Городу две тысячи лет,
Прожитых под светом Звезды.

И здесь образ города получает более развернутые характеристики за счёт наращивания новых метафорических образов, выступающих в роли определения. «Белый снег, серый лёд, / На растрескавшейся земле» – это хрестоматийный символ умирания, безжизненности, а «*лоскутное одеяло*» – символ разобщения людей в современном мире. Этот «*город в дорожной петле*» – а значит, этот город сам убивает себя, это город закрыт от истинного света, он лишён некой силы: «*а над городом плывут облака, / Закрывая небесный свет. / А над городом – жёлтый дым*».

Но помимо этого визуальный образ жизненного пути получает и своё развитие. Ведь в нашем случае город – это не просто традиционный символ современной урбанистической цивилизации, это символ всей современной культуры, пришедшей на смену древним цивилизациям, ведь этому городу 2000 лет. А значит, перед нами не просто образ жизни, судьбы отдельного человека, пусть и героя, это судьба человечества, это жизнь цивилизации, жизнь как таковая.

Таким образом, всё-таки центральным в данном отрывке является метафорический образ пути, а вот во втором отрывке на визуальном уровне образы пути и солнца станут единственными, а значит, центральными. Свет, зажжённый героем в начале, превращается в заходящее солнце, к которому устремлен путь, которым путь освещён. Но важным элементом является то, что солнце-то заходящее, а значит, приговор уже вынесен, итог обозначен.

Получает ли поддержку визуальный образ на текстовом уровне, который в данном отрывке приобретает особое значение, ведь минимализм визуального уровня заставляет зрителя обратиться к тексту, где центральным становится образ войны:

И две тысячи лет – война,
Война без особых причин.
Война – дело молодых,
Лекарство против морщин.
Красная, красная кровь –
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива
И согрета лучами Звезды
По имени Солнце...

Войны – во всех смыслах этого слова: как борьба, как драйв, страсть, как энергия, но всё же энергия разрушительная. Победителей на войне не бывает. Семантика смерти, заявленная на визуальном уровне, вновь получает своё развитие на текстовом, и таким развитием становится образ перерождения души человека, причём не в другом человеке, а в природе, что

ставит человека наравне с окружающим его миром, что возвращает его к истокам, что спасает его от убийственного города.

И в третьем отрывке перед нами появляется вновь герой, герой который сходит с поезда, герой, который сходит с этого пути, а значит, герой, который нарушает этот закон природы.

Он не помнит слово «да» и слово «нет»,
Он не помнит ни чинов, ни имен.
И способен дотянуться до звёзд...

Итак, перед нами герой, который «способен дотянуться до звёзд», бросить вызов судьбе, хоть и знает, что ему суждено «упасть, опалённым Звездой». И вот мы вернулись к образу судьбы, символом которой в творчестве В. Цоя является звезда¹².

Важно, что данные мотивы будут вновь использованы в видеоряде саундтрека, закрывающего фильм: герой, смертельно ранен, но он встаёт, зажигает огонь (прикуривает сигарету) и уходит по белому снегу туда – к свету...

Итак, мы вновь вернемся к тому образу заходящего солнца, с которого начали свою работу, теперь мы можем в полной мере описать весь спектр его значений.

Солнце – это некий источник света, энергии, жизни, смысла, к которому стремится всё живое, движение к которому – и есть жизнь, и пусть эта жизнь – война, и пусть это движение неизбежно ведёт к смерти, есть герои способные бросить вызов этому закону, герои, тянущиеся к солнцу, тем самым сокращающие свой жизненный путь, обречённые умереть молодыми.

Возвращаясь к теоретической базе нашего исследования, хочется ещё раз подчеркнуть два важных для нас момента.

Во-первых, визуальная метафора лишь маленький кусочек системы, более широким и адекватным орудием анализа всё-таки является метафора креолизованная, позволяющая показать все грани образа.

Во-вторых, важно помнить, что в структуре креолизованной метафоры сферы источник и мишень зачастую обозначены также посредством метафорических образов, но данные образы должны быть традиционны, должны быть известны зрителю, читателю.

¹ Подробно см.: *Ворошилова М.Б.* Креолизованная метафора: первые зарисовки // Политическая лингвистика. – 2012. – № 4 (42). – С. 94-99.

² См. работы: *Сарна А.* Визуальная метафора в дискурсе идеологии // Палітычная сфера. – 2005. – № 4. – С. 55-60; *Большакова Л.С.* Когнитивный механизм создания визуальной метафоры (на материале англоязычных музыкальных видеоклипов) // Современные проблемы науки и образования. – 2008. – № 2. – С. 119-123. Цит. по: Современные проблемы науки и образования [Электронная версия журнала] – Режим доступа: www.science-education.ru/21-703 (дата обращения: 26.05.2011).

³ *Сарна А.* Указ. соч. – С. 56.

⁴ Фернандес Д Эйзенштейн: психоаналитический этюд. – СПб, 1995 – С. 61.

⁵ См. работы: Сарна А. Указ. соч. – С. 55-60; Большакова Л.С. Указ. соч. – С. 119-123.

⁶ Большакова Л.С. Указ. соч. – С. 120-121.

⁷ Ворошилова М.Б., Чемагина А.В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Все идёт по плану» (1988) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 171.

⁸ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступит. ст. и сост. Н.Д. Арутюнова, Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М., 1990 – С. 392.

⁹ Большакова Л.С. Указ. соч. – С. 123.

¹⁰ Там же

¹¹ См.: Нежданова Н.К. «Крест» и «звезда» Виктора Цоя [Электронный ресурс] // Творческое объединение «Crazy family»: сайт. – Режим доступа: <http://japson.ru/gold/books-r/rpoe2a5/17.htm>. См. также: Яркова А.В. Мифопоэтика В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С.101-106.

¹² Там же.

© М.Б. Ворошилова

Е.И. ИВАНОВА

Иваново

КОНЦЕПТ «НОЧЬ» В СТРУКТУРЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В. ЦОЯ

Высокая степень актуализации и значимости творческого наследия В. Цоя в социокультурном пространстве XX и XXI века раскрывается через дешифровку специфики языковой личности рок-поэта. Основной матрицей реализации и фиксации языковых компонентов языковой картины мира Цоя является комплекс поэтических текстов, поэтому в зону исследовательского внимания прежде всего должны попадать именно они.

Люди, близко знавшие В. Цоя, рассказывают о нём, как об обычном и даже закомплексованном человеке. Один из основателей группы «Кино» Алексей Рыбин говорил, что Цой всегда сомневался в качестве своих текстов, часто срывался и был очень деспотичным лидером¹. Но в массовом сознании остался совершенно другим: герой-одиночка, бросающий вызов миру. Образ В. Цоя лаконичен, его музыка проста, тексты понятны. Простые на первый взгляд тексты рок-поэта оказывали огромное влияние не только на культуру русского рока, но и на русскую культуру конца XX – начала XXI веков в целом.

Подчеркнём, что, на наш взгляд, ключом к пониманию феномена В. Цоя является изучение его языковой личности, в структуре которой нами выделено несколько ключевых, системообразующих и смыслообразующих концептов, являющихся фундаментом когнитивного уровня языковой личности рок-поэта. Например, ГЕРОЙ, СОЛНЦЕ, ЗВЕЗДА, НОЧЬ и т.д. Отбор данных концептов проводится на основе частотности их использования и употребления в текстах песен методом сплошной выборки.

В каждой языковой системе существуют универсальные концепты, так называемые константы культуры. Это слова, называющие пространст-

во, время, измерение, абстрактные понятия и т.д.

В центре нашего исследования находится концепт НОЧЬ. Основное значение универсального концепта НОЧЬ зафиксировано в словаре: «Ночь – часть суток от захода до восхода солнца, от вечера до утра»².

Сам В. Цой в интервью журналу «Рокси» говорил: «Ночь для меня – это особое время суток, когда исчезают все отвлекающие факторы. Но не только. Ночь наполняет меня ощущением мистики. Все предметы, явления, вещи становятся ночью другими. Ты сам, наверное, замечал, что дневной человек и ночной человек, один и тот же, разумеется, – это, тем не менее, разные люди. Можно сказать, что ночь дает чувство романтики»³. Из данного высказывания рок-поэта становится понятно, что ночь в поэтико-языковой системе В. Цоя является специфическим, универсальным творческим, романтическим и даже мифологическим пространством. Интересен сам факт деления сознания человека на два компонента: дневной человек, ночной человек. Безусловно то, что сам Цой причисляет себя к ночным людям – и это фундамент его социально-культурной языковой личности.

Исходя из данных частотного словоуказателя текстов песен группы «Кино», можно утверждать, что лексема *‘ночь (ночью)’* употребляется 65 раз, без учета названий альбома и песен⁴.

В альбоме «45» (1982) концепт НОЧЬ встречается только один раз в песне «Солнечные дни»:

Мёрзнут руки и ноги, и негде сесть.
Это время похоже на сплошную ночь.
«Солнечные дни»⁵ (С. 19)

Концепт НОЧЬ, в данном случае, расширяет своё нейтральное значение и приобретает негативную семантику при взаимодействии с концептом ЗИМА. «Сплошная» = беспросветная НОЧЬ – это ЗИМА. Происходит прямое отождествление понятий. Концепт зима в русском роке традиционно имеет семантику смерти.

В альбоме «46» (1983) концепт НОЧЬ реализуется иначе. Цой добавляет новые семы в значение лексемы «ночь».

Я – ночь, а ты утра суть.
Я – сон, я – миф, а ты нет.
Я слеп, но я вижу свет.
И снова приходит ночь.
Я пьян, но я слышу дождь.
«Дождь для нас» (С. 17)

Лирический герой определяет свое внутреннее «Я» через противопоставление НОЧЬ – УТРО. Ключевыми концептами для его самоопределения становятся НОЧЬ, СОН, МИФ. Ночь, ослепляя лирического героя,

даёт ему возможность увидеть иной свет, несущий принципиально другое, недоступное в дневном пространстве знание. В результате смыслового приращения появляется новая сема «сон», дающая ключ к пониманию пространства ночи, которое является для Цоя самым оптимальным и комфортным. Традиционное романтическое противопоставление себя другому усиливается концептом УТРО. НОЧЬ и УТРО – понятия связанные, но взаимоисключающие друг друга.

Отдельно необходимо сказать о том, что НОЧЬ побуждает героя не только к действию внешнему, но и к внутреннему, духовному.

И каждый день ждёт свою ночь,
Я жду слово – Пора.

«Пора» (С. 98)

Выходя за рамки универсальной оппозиции ДЕНЬ – НОЧЬ, Цой наделяет концепт НОЧЬ особыми признаками, делая её способной помочь поэту открыть вечность, найти своё призвание, снять все возможные ограничения:

Знаешь каждую ночь
Я вижу во сне море.
Знаешь каждую ночь
Я слышу во сне песню.
Знаешь каждую ночь
Я вижу во сне берег.

«Каждую ночь» (С. 100)

Появление концептов МОРЕ, ПЕСНЯ, БЕРЕГ нужно считать закономерным. МОРЕ представляет собой бесконечность, выходящую за грани рационального понимания времени и пространства. ПЕСНЯ – символ творчества, а БЕРЕГ – тот итог, который виден, но недостижим на данном этапе развития и становления поэта.

Еще одна значимая сема «покой»:

Не нарушай покой:
Эта ночь слишком темна.

«Генерал» (С. 92)

Ночь несет покой особого рода. Это медитативное пространство памяти и поиска ответов на главный вопрос существования человека в мире. Погружение в это пространство позволяет В. Цою провести «обряд» самоидентификации.

В альбоме «Начальник Камчатки» (1984) содержание концепта НОЧЬ продолжает расширяться:

Ночь коротка, цель далека.

Ночью так часто хочется пить.
Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька.
Ты не можешь здесь спать.
Ты не хочешь здесь жить.
«Последний герой» (С. 12)

Концепт НОЧЬ взаимодействует с концептом ЦЕЛЬ. Отметим, что цель, поставленная перед лирическим героем, становится результативной только в пространстве НОЧИ.

Дублирование песни «Каждую ночь» в «Начальнике Камчатки» подтверждает факт, что значимость рассматриваемого концепта усиливается с развитием творческого потенциала поэта.

Однако концепт НОЧЬ достаточно часто используется в прямом (неприращенном) значении, то есть отражает временную характеристику.

Вечер, я сижу дома.
Это зима, это декабрь.
Ночь будет холодной.
Если верить часам, она уже рядом.
«Гость» (С. 94)

Я смотрю в ночь.
Я вижу, что ночь темна.
Но это не станет помехой
Прогулке романтика.
«Прогулка романтика» (С. 30)

Альбом «Это не любовь» (1985) становится своеобразным апогеем. Здесь Цой определяет НОЧЬ, дает свое толкование концепта.

Ночь –
Окурок с оплавленным фильтром,
Брошенный тем,
Кто хочет умереть молодым.
«Верь мне» (С. 195)

В данном контексте концепт НОЧЬ может быть рассмотрен как знак своеобразного экзистенциального пространства, в котором происходит трансформация личности лирического героя и формируется особое романтическое сознание.

В альбоме «Ночь» (1986) структура рассматриваемого концепта представляет собой чёткую систему взаимодействующих между собой сем, специфика содержания которых во многом определяет эволюционные процессы языкового сознания рок-поэта:

Мы вышли из дома, когда во всех окнах
Погасли огни один за одним.

<...>

Зайди в телефонную будку, скажи, чтоб
Закрыли дверь в квартире твоей
Сними свою обувь, мы будем ходить босиком.
Есть сигареты, спички, бутылка вина и она
Поможет нам ждать, поможет поверить,
Что все спят и мы здесь вдвоём.

«Видели ночь» (С. 197)

В данном контексте семантика концепта НОЧЬ усложняется. Он присутствует опосредованно, то есть не назван прямо. Его появление в тексте образует и организует весь пространственно-временной континуум, в котором герой-поэт совершает определенные, реальные, результативные действия. Призыв к действию выражается императивами: «закрой», «скажи», «сними» и т.д. Романтическая оппозиция МЫ – ОНИ становится результативной и актуальной только в пространстве ночи, которая в данном контексте является знаком романтизации пространства и времени. Феномен романтизации поэтического пространства имеет ключевое значение для формирования героической личности В. Цоя, как человека ночи.

За окнами солнце,
За окнами свет – это день,
Ну, а я всегда любил ночь.
И это моё право – любить ночь.
И это моё право – уйти в тень.
«Ночь» (С. 210)

Здесь следует отметить, что использование анафоры усиливает отождествление концептов НОЧЬ и ТЕНЬ. ТЕНЬ в данном случае утрачивает свою отрицательную семантику и олицетворяет покой, мир в душе, поиск гармонии и стремление к одиночеству. Герою-романтику свойственен поиск самого себя, стремление к самоопределению, процесс которого явно выражен на когнитивном уровне языковой личности В. Цоя.

В. Цой неслучайно дублирует песню «Последний герой», которую в альбоме «Ночь» можно соотносить с композицией «Игра».

Ты можешь лечь и уснуть и убить эту ночь.
«Игра» (С. 215)

Из этого следует, что соотношение концептов СОН, НОЧЬ и ЦЕЛЬ опосредованно присутствует в тексте. День нарушает внутреннюю гармонию, как и сон, который лишает романтического героя особой способности видения мира, доступной только избранным.

В альбоме «Группа крови» (1988) в контексте данной проблематики

ключевыми можно считать песни «В наших глазах», «Легенда».

В наших глазах звёздная ночь.
В наших глазах потерянный рай.
В наших глазах закрытая дверь.
Что тебе нужно? Выбирай!
«В наших глазах» (С. 200)

Выбор самого поэта очевиден, подтверждением служит появление концепта ЗВЕЗДА, который является ещё одним смыслообразующим элементом в структуре языковой личности поэта.

И горел погребальным костром закат,
И волками смотрели звёзды из облаков,
Как, раскинув руки, лежали ушедшие в ночи,
И как спали вповалку живые, не видя снов.
«Легенда» (С. 365)

Подчеркнём, что негативная семантика может проявляться через взаимодействие не только с концептом ЗИМА, но и с концептами ПОКОЙ (СОН) = НОЧЬ = СМЕРТЬ (ПОГРЕБАЛЬНЫЙ КОСТЕР), которые, в свою очередь, создают в пространстве текста особую трагическую тональность. Принципиальным является тот факт, что в тексте «Легенда» В. Цой выстраивает определённую последовательность концептов. Это необходимо автору для наделения концепта НОЧЬ новыми трагическими смыслами и коннотациями.

Далее в композиции «Спокойная ночь» В. Цой вводит в структуру концепта мифологический компонент:

Крыши домов дрожат под тяжестью дней.
Небесный пастух пасёт облака.
Город стреляет в ночь дробью огней.
Но ночь сильнее, её власть велика.
«Спокойная ночь» (С. 210)

Одновременно с этим концепт НОЧЬ расширяется путем актуализации семы «сила, власть». Экзистенциальная власть ночи несравнима с любой рукотворной силой.

В альбоме «Звезда по имени Солнце» (1989) использование концепта НОЧЬ строится на оксюмороне: «ночь без сна» («Песня без слов», с. 342); «и есть еще ночь, но в ней нет снов» («Место для шага вперед», с. 346).

Мы видим, что в данном случае вновь возникает оппозиция ДЕНЬ – НОЧЬ, в которой левый элемент оппозиции ДЕНЬ наделяется негативной семантикой:

А вокруг – благодать: ни черта не видать.

А вокруг – красота: не видать ни черта.
И все кричат: «Ура!»
И все бегут вперёд.
И над этим всем новый день встаёт.
«Печаль» (С. 370)

Можно говорить о том, что через специфику реализации концепта НОЧЬ В. Цой показывает трагизм социально-политической ситуации, сложившейся в стране, и одновременно с этим раскрывает качественные особенности положения личности поэта в мире.

И сегодня луна каплей крови красна.
«Печаль» (С. 370)

В последнем «Чёрном альбоме» (1990) взаимодействие концептов НОЧЬ и ЗВЕЗДА достигает своего апогея:

В небе над нами горит звезда,
Некому, кроме неё, нам помочь
В тёмную, тёмную, тёмную
Ночь.
Ночь пришла, а за ней гроза.
Грустный дождь да ветер шутник.
«Вера, Надежда, Любовь» (С. 360)

Путеводная звезда – это спасение из некогда родственного пространства ночи. Теперь НОЧЬ несет с собой ГРОЗУ, которая символизирует стихийные силы, разрушительная мощь которых все же ставится под сомнение: «грустный дождь», «ветер шутник».

Соответственно, взаимодействие концептов ДЕНЬ и НОЧЬ приобретает новые грани.

Нам с тобой: голубых небес навес.
Нам с тобой: станет лес глухой стеной.
Нам с тобой: из заплёванных колодцев не пить.
План такой - нам с тобой..
Чёрная ночь да в реке вода – нам с тобой.
И беда станет не беда. Уезжай!..
Так, была не была, прости и прощай!..
План такой – нам с тобой..
«Нам с тобой» (С. 356 – 357)

Мы видим, что в данном фрагменте противостояние сглажено, но «ЧЁРНАЯ НОЧЬ» – спасение от всех бед. Движение вперёд связано с странством ночи, которое открывает путь туда, где «беда станет не беда».

Подводя итог, следует сказать о том, что В. Цой реализует в песенном пространстве особую трагическую атмосферу. Концепт НОЧЬ приобретает

пространственно-временную семантику, проникая через ночное сознание рок-героя в мир и трансформируя его путем перекодировки и создания особого мифологического, героического пространства. НОЧЬ – это система координат, в которой существует герой. Необходимо отметить, что рассматриваемый нами концепт имеет достаточно пластичную структуру и различные формы реализации в тексте.

¹ Воспоминания А. Рыбина. [Электронный ресурс]. // Виктор Цой и группа «Кино»: сайт. – Режим доступа: <http://vitya-tsoy.narod.ru/Rybin.html>.

² Словарь русского языка в четырех томах / Под ред. Гороховникова Е.Н., Гурвиц Ц.Г., Рахманова Л.И. – М., 1958. – Том II. – С. 701.

³ «Взгляд с экрана» // Рокси – 1985. – № 10.

⁴ Горбачев О.А. Частотный словоуказатель текстов песен группы «Кино» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 54-83.

⁵ Здесь и далее тексты песен цитируются с указанием в скобках номеров страниц по: Цой В.Р. Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания. – М., 2004.

© Е.И. Иванова

3.Г. ХАРИТОНОВА

Казань

«ДЕТИ МИНУТ» ВИКТОРА ЦОЯ: КОНТЕКСТ 1980-Х ГОДОВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В последнее время любителям отечественной рок-музыки удалось познакомиться с несколькими поздними произведениями Виктора Цоя, которые или были утеряны, а потом неожиданно обнаружены (так произошло с песней «Атаман»), или же просто по ряду причин оказались забыты. Песня «Дети минут», написанная на стихи В. Цоя, стала известна слушателям в исполнении В. Бутусова в 2010 году, в канун двадцатилетия с момента аварии, в которой погиб Цой. К этой дате был приурочен выход фильма Р. Нугманова «Игла-remix», частью саундтрека к которому и стала песня «Дети минут». Музыка к тексту была сочинена Бутусовым совместно с членами его группы «Ю-Питер». В состав этого музыкального коллектива входит Ю. Каспарян, некогда член группы «Кино» и друг Цоя. Напомним, что первоначальный фильм «Игла» (1988 год) был единственным художественным фильмом, где В. Цой сыграл главную роль¹. Кроме того, он и другие участники коллектива «Кино» написали всю музыку к этой картине. «Игла-remix» сохраняет все музыкальные композиции первого фильма (в этой связи участие в создании нового саундтрека Ю. Каспаряна является закономерным), которые дополняются рядом композиций более молодого поколения музыкантов. По словам Бутусова, песня оказалась значимой не только в контексте фильма «Игла-remix», но и для творчества его группы: она «стала отправной точкой для нового альбома», названного «Цветы и тернии»².

Первая попытка сделать «Дети минут» песней была осуществлена практически сразу после гибели Цоя. Она принадлежит А. Рыбину, быв-

шему гитаристу первого состава «Кино». Песня была исполнена группой «Атас» на концерте, приуроченном к 30-летию В. Цоя в 1992 году, однако широкой известности не приобрела.

Сам текст был подарен Цоем А. Липницкому в конце 1980-х годов³. В результате того, что оригинальная авторская музыка не была зафиксирована на аудиозаписи, мы сейчас можем говорить только о словах, сочинённых Цоем, поэтому рассмотрим хотя бы лексическую составляющую этого произведения.

Почему же автор счёл текст слишком резким и для кого-то обидным? С точки зрения самого Виктора Цоя, а также его современников, хорошо знавших русскую рок-поэзию, «Дети минут» представляли собой интертекстуальное произведение, составленное из аллюзий и реминисценций к творчеству множества отечественных групп. В чём-то похожей стратегии придерживался в 1989 году К. Кинчев, сочиняя песню «Тоталитарный рэп», где обыгрывались прямые значения слов, составлявших названия рок-групп: «Тоталитарный рэп – это аквариум / Для тех, кто когда-то любил океан. / Тоталитарный рэп – это зоопарк, / Если за решёткой ты сам»⁴. Текст «Детей минут» начинается со стиха «Один любит рок, другой любит сок»⁵. В данном случае мы имеем дело с реминисценцией к песне группы «Адо» «Пассажир» (1989): «Любимый напиток – сок, // Любимая музыка – рок...»⁶. У «Адо» эти пристрастия соответствуют одному и тому же объекту, тогда как Цой их противопоставляет. Тем не менее в его тексте происходит некоторая безоценочная констатация факта. Если учесть, что песня написана в конце 1980-х, то этот фрагмент может указывать на раскол между роком и поп-музыкой, резко обозначившийся во вкусах публики в этот период. Отношение Цоя к этому процессу становится понятным из нескольких его интервью. Вот с каким вопросом обратился к лидеру группы «Кино» корреспондент газеты «Молодой ленинец» (1989 год): «Недавно в Москве был фестиваль “Звуковой дорожки”, в котором участвовала масса разных групп. И вот что меня удивило: народ очень бурно принимает Д. Маликова, Р. Жукова, “Сталкер”, а, например, “Урфин Джюс” или “Чайф” – гораздо прохладнее. Что это – настал век поп-музыки или какой-то временный кризис?» Цой: «Я думаю, там была определённая публика, большая часть которой пришла отдохнуть, послушать легкую музыку. И перестроиться вот из этого состояния на состояние типа послушать и подумать тоже трудно». Приведём также часть интервью украинскому радио (май 1990 года): «У нас слишком долго рок-музыка была под запретом, и когда стало возможным ходить на рок-концерт, любая рок-команда собирает зал. А когда появился выбор, то люди, естественно, пошли на другое. Это совершенно нормально»⁷. Как мы видим из данных высказываний, Цой не стремился навязать кому-либо свою правду – все слишком разные, чтобы слушать одно и то же.

Далее в тексте «Детей минут» возникает некто, не называемый прямо, человек, который «идёт по Стране Чудес». Словосочетание «Страна Чу-

дес» входит в название книги Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес». Другая часть этого же названия эксплуатируется коллективом К. Кинчева «Алиса», что косвенно может указывать на фигуру этого рокера. Затем в куплете речь идет о четвертом человеке, поющем о трёх-четырёх, в чём не видит прока лирический субъект Цоя. Это, в свою очередь, реминисценция к песне группы «Телевизор» «Три-четыре гада»: «Три-четыре гада мешают жить, / Три-четыре гада мне портят кровь. / Кто там за ними стоит – я не знаю, / Но знаю, что они ненавидят рок»⁸. Редуцируя цитату до «поёт о трёх-четырёх», Цой уходит от конкретики, тем не менее указывая кругу знающих на творчество М. Борзыкина, автора песен «Телевизора».

Стихи «Раньше у нас было так много комнат, / Полных людей, полных идей» по своей сути являются аллюзивной отсылкой к песне «Глаз» Б. Гребенщикова. В её припеве звучат слова: «Как много комнат, полных людей, / Прозрачных комнат, полных людей, / Служебных комнат, полных людей, / Но пока нет твоей любви, / Мне всегда будет хотеться чего-то ещё»⁹. Не трудно заметить, что в тексте БГ, в отличие от цоевского, время действия – настоящее, то есть для лирического субъекта Цоя ситуация, описанная в «Глазе», является уже фактом прошлого. Вокруг лирического субъекта БГ есть люди, но они не столь уж важны, если его не любит героиня. В «Детях минут» появляется местоимение «мы». Теперь личная трагедия отсутствия любви отходит на второй план, потому что всё, что было вокруг, исчезает. Исчезают люди со своими идеями, что особенно страшно. В 1988 году погибает А. Башлачев, М. Науменко становится всё более зависимым от алкоголя, а Б. Гребенщиков старательно продвигается на Запад со своим англоязычным творчеством. Эти факты, без сомнения, не могли не волновать Цоя, чьё творчество формировалось в период расцвета русской рок-культуры¹⁰.

В песне подчёркивается, что в отсутствие людей нет и идей. Закономерно, что именно в этот момент возникает образ рыбы, гниющей с головы. Такое разложение говорит о том, что первым исчезает мозг, мыслительная составляющая, тогда как остальное тело еще какое-то время сохраняет привычный внешний облик. Всё у той же группы «Телевизор» мы находим песню с названием «Рыба гниёт с головы» (1987). Приведём здесь её начало: «Кто вам поверит теперь? Ведь вы молчали столько лет, / Не просто молчали – душили тех, кто не спал. / А ваши лозунги там – на страницах вчерашних газет, / Но сегодня ваши герои на прежних местах. / Они все врут – рыба гниёт с головы». Финал песни Борзыкина неоптимистичен: «Народ не врёт – рыба гниёт с головы. / Но народ не тот – рыба гниёт с головы. / Они все врут – рыба гниёт с головы. / Напрасный труд – рыба гниёт, гниёт, гниёт...»¹¹. Все усилия, предпринимаемые представителями нового поколения и новой культуры бесполезны, так как не способны разрушить старый режим, поддерживаемый народом. Цой даёт своё пояснение тому, почему так происходит, дополняя аллюзию: «рыба гниёт с голо-

вы у фашистских детей». Словосочетание «фашистские дети» может быть истолковано с нескольких позиций. Во-первых, стоит иметь в виду многочисленные обвинения рокеров в фашизме со стороны «правильной публики». Наиболее известной в данном случае является история с публикацией статьи В. Кокосова «Алиса с косой чёлкой» в газете «Смена» за 22 ноября 1987 г. В публикации сообщалось, что, якобы К. Кинчев во время концерта выкрикнул фразу «Хайль Гитлер!». Лишь позднее в результате судебного следствия, на котором осуществилось прослушивание аудиозаписей с концерта, было доказано, что данная фраза в действительности не произносилась.

С другой стороны, «фашистские дети» могут служить отсылкой к песне уже упоминавшейся нами группы «Телевизор» «Твой папа фашист». В её финале рефренная фраза из названия превращается в «наш папа фашист»¹², таким образом, понятие распространяется уже на целое поколение, выросшее при тоталитарном режиме. Извечное противостояние отцов и детей порождает изначальную субкультурную сущность детей (мы не с вами!), но так ненадолго хватило этого противостояния.

Ю.В. Доманский, говоря об уже названной нами песне «Алисы» «Тоталитарный рэп», отмечает: «1980-е гг. подходят к концу; система, которой себя противопоставляли, рушится на глазах; однако и культовые ещё недавно рок-группы – плоть от плоти эта система; не будет системы – не будет ни «Аквариума», ни «АукцЫона», ни «Джунглей» <...> и герой Кинчева тоже в этой системе, как бы критически он к ней не относился. Таким образом, перед нами реквием ленинградскому року 1980-х гг., реквием самому себе»¹³. Это суждение, на наш взгляд, оказывается справедливым и применительно к «Детям минут» Цоя.

Далее в песне следует припев, начинающийся всё тем же словом «дети». Вот одна из их существенных характеристик: «Они не верят в победы добра над злом, как и в победы зла над добром». Повторяющееся слово «победа» в данном случае интересно тем, что употреблено во множественном числе. Таким образом, речь здесь не о глобальной утопической или антиутопической победе, а о частных, каждодневных ситуациях. «Детям минут» всё равно: они уже ни во что не верят, а поэтому их цвет не чёрный и не белый, а серый. В общекультурном контексте серый цвет символизирует бедность (в средневековье небогатые люди могли позволить себе только серую одежду), а также скуку и тоску. В. Кандинский писал: «Серый цвет беззвучен и неподвижен <...>. Серый цвет есть безнадежная неподвижность». Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности»¹⁴. Важная особенность «детей» в том, что они не знают круговорота часов, соответственно, не помня о прошлом и не думая о будущем. Они хотят получить нечто сейчас, причем при помощи силы даже в ситуации, когда она не требуется: «Это дети минут ломают дверь, не заметив, что на ней нет замка». Перед нами описание неоправданной агрессии

сии «детей», возможно, возникшей как результат негативного отношения к ним со стороны поколения «отцов».

Если первый куплет открывается ситуацией, сложившейся в музыкальном мире, то во втором горизонты значительно расширяются, хотя «действующие лица» вводятся всё тем же способом, что и в первом куплете – через перечисление: «А один всё кричит, а другой всё молчит, ну а третий торчит, забывая болты». Можно сопоставить описанную здесь картину с общей политической ситуацией в стране, когда ряд политиков кричит о своих убеждениях, народ безмолвствует, а кто-то уже «торчит», то есть принимает наркотики, чтобы уйти от грубой действительности. Кроме того, здесь стоит вспомнить группу «Ноль» с песней «Вперёд, болты!»: «К нам придут герлы. / Мы будем вместе с ними закручивать болты, / Мы будем вместе с ними закручивать болты, / Вперёд – болты, назад – болты, / Ты, ты и я и я и ты»¹⁵. Благодаря этой отсылке понятие «забывать болты» приобретает дополнительный эротический смысл. Как бы то ни было, третий не испытывает настоящего счастья, а гонится лишь за удовольствием. Автор достаточно открыто выражает свою негативную оценку, используя жаргонизм «торчит».

После этого обобщающего, широкого перечисления фокус зрения лирического «я» как будто предельно сужается, концентрируясь на единичном факте – «а машине, которая шла на восток, обломали рога менты». Образ этой машины является, пожалуй, одним из самых сложных во всем этом тексте и перерастает в символ с элементами автоцитации. К приему автоцитации Цой прибегал не столь часто. Здесь производится отсылка к более ранней песне «Троллейбус», где описывается и прямо называется именно это транспортное средство, идущее на восток. Вначале одноименной песни троллейбус воспринимается как некая inferнальная машина, которая тянет людей против их воли неизвестно куда и зачем: «Мой сосед не может, он хочет уйти, / Он не может уйти, он не знает пути»¹⁶. Однако в итоге выясняется, что пассажиры троллейбуса смогли хоть на долю секунды увидеть звезду: «Мы сидим, не дыша, смотрим туда, / Где на долю секунды показалась звезда. / Мы молчим, но мы знаем: нам в этом помог / Троллейбус, который идет на восток». Звезда в творчестве Цоя имеет различные, но не исключающие друг друга варианты толкования. Н.К. Нежданова указывает на то, что «В соответствии с традицией романтизма образ Звезды [в песенной лирике В. Цоя] содержит целый спектр символических значений. В самом общем плане Звезда олицетворяет некий положительный идеал, “высоту”. <...> Этот звёздный идеал является для лирического субъекта мерилем ценности и чистоты <...> – особым знаком, отличающим “героя”, “своего”. В песне “Троллейбус” появляется образ путеводной звезды, возникающий и в других текстах»¹⁷.

Кроме того, для Цоя, наполовину корейца, человека, увлекающегося ориентальными идеями, Восток никогда не являлся местом со знаком ми-

нус. Соответственно и троллейбус в финале приобретает совершенно иные характеристики, чем в начале этой ранней песни.

Хотя в «Детях минут» слово «троллейбус» отсутствует, но не трудно догадаться, что речь идет всё о нём же. Известно, что штанги троллейбуса в народе чаще всего называются рогами. Использование жаргонизма «менты» выдает пренебрежительное отношение лирического субъекта к сотрудникам внутренних органов. Кроме того, здесь имеет место редукция бранного выражения «Я тебе рога-то пообломаю!». В итоге мы получаем ситуацию, когда официальная власть сковала или просто свободу передвижения, или же, шире, романтические устремления. В любом случае для лирического субъекта это положение дел оборачивается драмой. Нечто, что действительно двигалось, а не просто кричало или молчало, было наильственно остановлено.

В следующей части куплета лирический субъект словно обращается к самому себе с вопросом: «И я хотел бы спросить, почему и зачем ты повесил на грудь золотую медаль? В этом зале все думают так же, как ты, ну а ты смотришь вдаль, ты смотришь вдаль». Люди, знакомые с В. Цоем лично, не раз отмечали его скромность в отношении с окружающими. В частности, он просил не именовать его поэтом, а только автором-исполнителем своих песен, тем самым не желая ставить себя на одну планку с гениями литературы¹⁸. Резонно предположить, что от его взгляда не могло не укрыться то, что его бешеная популярность не всегда оправдана. В результате к его лирическому субъекту здесь обращается кто-то, подобный Черному человеку из одноименной поэмы С. Есенина¹⁹. Он утверждает, что лирический субъект ничем не лучше людей, пришедших его слушать. Единственное, что его отличает – это способность смотреть вдаль, видеть перспективу происходящего. Важность этой способности подчёркивается рефренным повтором высказывания «ты смотришь вдаль».

Третий куплет становится для лирического субъекта Цоя чем-то вроде последнего круга ада. Мир музыки и страна уже агонизируют, но всегда остаётся надежда на самое близкое окружение, на друзей. Здесь же оказывается, что друзья уже «легко променяли <...> море на таз». Важно, что море, наряду со звездой, – один из ключевых романтических образов, олицетворяющих свободу, более того, один из важных в творчестве Цоя.

Лирический субъект оказывается здесь не просто одиноким, а одним против всех, отвергнутым даже друзьями. Он отмечает: «Но если это проблема, то она так мелка, / Если это задача, то она так легка». С точки зрения обывателя, проще поступиться своими принципами особенно сейчас, когда «дети минут ломают дверь, / не заметив, что на ней нет замка». В итоге друзья, выбрав простое, спокойное существование, превращаются в «детей минут».

Песня завершается рефренной фразой «улицы ждут ваших слёз», которую В. Бутусов опускает в своём исполнении. Ю.В. Доманский, изучая синтетические варианты стихов В. Высоцкого, в которых «новый автор»

создает музыку к “чужому тексту”, а потом сам исполняет песню – свою песню на стихи автора-предшественника, который <...> больше известен как исполнитель своих песен», пришел к выводу о том, что «сам переход словесной системы из письменной сферы в устную становится гарантом вариативности; наконец, проблема соавтора перерастает в проблему “нового автора”»²⁰. Мы склонны считать рефрен отсылкой и к словам песни «Группа крови» – «улицы ждут отпечатков наших ног». В «Детях минут» «нас» как субъекта по вышеизложенным причинам уже не может существовать, есть только «вы», отвергшие лирического субъекта. Он как будто провидит то, к чему приведет продажа своей души, своих идеалов. Люди пожалеют о своем выборе, но удастся ли что-то вернуть назад? Убрав последние стихи, Бутусов частично снижает трагичность финала, и песня, таким образом, лишается ореола зловещего предсказания²¹.

В рамках песни «Дети минут» мы можем проследить процесс того, как знак становится символом. Согласно «Новейшему философскому словарю», «символ имеет знаковую природу, и ему присущи все свойства знака. Однако, если, вслед за Гадамером, сущностью знака признать чистое указание, то сущность С. оказывается большей, чем указание на то, что не есть он сам. С. не есть только наименование какой-либо отдельной частности, он схватывает связь этой частности со множеством других, подчиняя эту связь одному закону, единому принципу, подводя их к некоторой единой универсалии. <...> Объединяя различные планы реальности в единое целое, С. создаёт собственную многослойную структуру, смысловую перспективу, объяснение и понимание которой требует от интерпретатора работы с кодами различного уровня. Множественность смыслов свидетельствует не о релятивизме, а о предрасположенности к открытости и диалогу с воспринимающим»²². В данном случае под знаком мы подразумеваем то, что хотел сказать автор. Мы смогли увидеть, что песня сочинялась про рокеров и себя как рокера. Когда Цой создавал её, она была остро актуальна. Сегодня же, когда её решил спеть Бутусов, современным слушателем большинство из аллюзий узнаётся с трудом, и «Дети минут» превращаются в мощное обобщение, приобретают универсальный смысл: через рок-искусство мы видим авторские суждения о человеке и его месте в мире. Все люди разные, будь то рокеры или любые наши современники, но ничья участь не может быть принята за идеал. Проблема выбора между бытом и бытием остро встаёт перед каждым человеком, и каждый должен решить этот вопрос для себя.

¹ Короткий фильм – дипломная работа С. Лысенко «Конец каникул» (1986 год) – вряд ли может быть расценен как в полной мере сюжетное и игровое кино.

² Есиков А. Вячеслав Бутусов: «Дураков» на «чудаков» не меняю // Антенна-Телесемь. – 2010. – № 50 (524). – С. 36.

³ А. Липницкий вспоминает: «В один из своих визитов на Каретный Ряд Виктор предложил послушать новую песню. И спел. Она мне очень понравилась, помнится, я долго упрашивал его спеть “Дети минут” еще разок, для фиксации на домашнем магнитофоне. Но Цой был неумолим: “песня получилась резковатая, ребята обидятся, ее время еще не пришло”». Цит.

по: *Липницкий А.* Неизвестная песня Виктора [Электронный ресурс] // Кино: фан-клуб группы. – Режим доступа: http://sorkino.ucoz.ru/index/neizvestnaja_pesnja_viktora_bibl/0-385 (дата обращения: 14.12.2012).

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

⁵ *Цой В.* Дети минут [Электронный ресурс] // Тексты песен с аккордами. – Режим доступа: <http://www.pesenki.ru/authors/viktor-coi/deti-minut-lyrics.shtml> (дата обращения: 14.12.2012).

Один любит рок, другой любит сок,
А третий идёт по стране чудес,
А четвёртый всё поёт о трёх-четырёх.
Но какой в этом прок? Какой в этом прок?
Раньше у нас было так много комнат,
Полных людей, полных идей.
А сейчас – ничего, только рыба гниёт
С головы у фашистских детей.

ПРИПЕВ:

Дети минут никогда не поймут
Круговорота часов.
И придут на порог, и сломают дверь,
И расколют чашки весов.
Они не верят в победы добра над злом,
Как в победы зла над добром.
Они знают, что у них есть только серый день.
И они хотят жить этим днем.
Дети минут.

И один всё кричит, а другой всё молчит,
Ну а третий торчит, забывая болты.
А машине, которая шла на восток, обломали рога менты.
И я хотел бы спросить почему и зачем
Ты повесил на грудь золотую медаль?
В этом зале все думают так же, как ты,
А ты смотришь вдаль, ты смотришь вдаль.

ПРИПЕВ.

А ещё я хотел бы узнать, почему
Так легко променяли вы море на таз?
Но друзья тут же хором ответили мне:
Ты не с нами, значит, ты против нас.
Но если это проблема, то она так мелка,
Если это задача, то она так легка.
Это дети минут ломают дверь,
Не заметив, что на ней нет замка.

ПРИПЕВ.

Улицы ждуг ваших слёз,
Улицы ждуг ваших слёз.

⁶ Адо Пассажира [Электронный ресурс] // MoskvaFM: радио онлайн. – Режим доступа: http://www.moskva.fm/artist/%D0%B0%D0%B4%D0%BE/song_653832 (дата обращения: 14.12.2012).

⁷ Виктор Цой: «Хочу быть самим собой» [Электронный ресурс] // Кино: фан-клуб группы. – Режим доступа: <http://vitya-tsoy.narod.ru/inter.html#08> (дата обращения: 14.12.2012).

⁸ Телевизор. Отечество иллюзий (1987) [Электронный ресурс] // Тексты песен всех русских рок-групп. – Режим доступа: http://rockk.ru/album.php?cat_id=1072 (дата обращения: 14.12.2012).

⁹ Гребенщиков Б. Глаз [Электронный ресурс] // Тексты песен всех русских рок-групп. – Режим доступа: <http://rockk.ru/text.php?readmore=1753> (дата обращения: 14.12.2012).

¹⁰ По свидетельствам очевидцев, В. Цой плакал на похоронах Башлачёва, а такое проявление эмоций случалось с ним крайне редко: «Александр Башлачёв? Ну, действительно я очень любил Сашу, и мы были с ним большими друзьями» О творчестве БГ конца 1980-х Цой отзывался скептически: «К “Аквариуму” отношусь дружески, мы – приятели. Но несколько с опаской смотрю за тем, что они сейчас делают... Путь очень опасный, на котором они сейчас стоят. Этих концертов и выхода в профессиональные музыканты. Надеюсь только, что у них хватит сил не потерять собственное лицо...» (Дубна, март 1987 года). «Мне не нравятся в последнее время песни группы “Аквариум”, новые, я считаю, что они хуже, чем старые, но отношусь, тем не менее, очень хорошо, přátельски» (Ленинград, февраль 1988). Цит. по: *Житинский А. Цой forever.* – СПб., 2009. – С. 474.

¹¹ Телевизор. Отечество иллюзий (1987) [Электронный ресурс] // Тексты песен всех русских рок-групп. – Режим доступа: http://rockk.ru/album.php?cat_id=1072 (дата обращения: 14.12.2012).

¹² Там же.

¹³ *Доманский Ю.В.* Указ. соч. – С. 213

¹⁴ *Кандинский В.* О духовном в искусстве [Электронный ресурс] // Либрусек. Много книг. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/194546/read#t5> (дата обращения: 14.12.2012).

¹⁵ Ноль. Вперёд, болты! [Электронный ресурс] // Аккорды и тексты песен. – Режим доступа: <http://hm6.ru/nol/16259-nol-vperyod-bolty.html> (дата обращения: 14.12.2012).

¹⁶ *Цой В.Р.* Группа крови. – М., 2008. – С. 120-121.

¹⁷ *Нежданова Н.К.* «Крест» и «звезда» Виктора Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 145-146.

¹⁸ «Я не считаю себя ни поэтом, ни композитором. Как это называется? Автор-исполнитель? Я член группы КИНО». (Виктор Цой: «Хочу быть самим собой» [Электронный ресурс] // Кино: фан-клуб группы. – Режим доступа: <http://vitya-tsoy.narod.ru/inter.html#08> (дата обращения: 14.12.2012)).

¹⁹ Одной из возможных причин выбора В. Бутусовым «Детей минут» для исполнения можно считать определенное созвучие этого текста проблеме, поднимаемым В. Бутусовым и И. Кормильцевым ещё в период их творчества в группе «Nautilus Pompilius». Т.Г. Ивлева отмечает: «Стремление к самоидентификации и познанию сути внеположенных реалий является одной из наиболее ярких черт лирического героя альбомов «Nautilus Pompilius»» (*Ивлева Т.Г.* Анализ одного рок-стихотворения: Вячеслав Бутусов «Чистый бес» (альбом «Чужая земля») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 181). В рассматриваемых нами стихах песни Цоя идёт речь об определении статуса лирического субъекта и о его месте среди других людей.

²⁰ *Доманский Ю.В.* О поэтическом мире Высоцкого. – М., 2011. – С. 17-18.

²¹ Из интервью В. Бутусова о «Детях минут» газете «Лента.ру»: «Я это сформулировал как сатирический памфлет для себя. Я помню этот период, как всё это происходило между людьми, так что близко к сердцу не принимайте – это называется “музыканты шутят”» (*Пономарев А.* Бодрый богомол [Электронный ресурс] // Рок культурные Известия – Ежедневные новости из мира рок-музыки. – Режим доступа: <http://vestya.ru/rock-kultura/rock-zhizni/bodriy-bogomol/Page-2>). Возможно, именно такая точка зрения послужила для Бутусова причиной изъятия последних стихов из песни.

²² *Радионова С.А.* Символ // Новейший философский словарь. – Мн., 1998. – С. 614.

© 3.Г. Харитонов

Е.И. ЗЕЙФЕРТ

Москва

ИГРА В АЛЬБОМЕ «АЛИСЫ» «20.12»: «ТЕАТР – ЭТО ТО, ЧТО У ТЕБЯ ВНУТРИ...»

Альбом, в котором, по словам Константина Кинчева, «достаточно и лирики, и угара»¹, продолжает концептуальную для лидера «Алисы» линию создания героя, противоположного измельчавшему персонажу современного текста и современной жизни. Тем парадоксальнее, что эта прямолинейная тенденция развивается через мотив игры в самых разных значениях этого слова. Комментируя на «Нашем радио» песню «Мир» из альбома «20.12»², Кинчев сам замечает: «На самом деле, в этом альбоме ключевое слово – это игра. Жизнь, как игра, в которой, умея играть, должен соблюдать правила: не жульничать, не мухлевать, не идти по трупам, а добиваться виртуозности в своей игре и тем самым устроить свою жизнь»³. Возникает вопрос: почему сборник, названный годом возможной катастрофы⁴, имеющий на буклете эпитафию из «Откровения» Иоанна Богослова и создающий эсхатологическую картину мира («Облака вязали в узлы, / Города корёжили в пыль...»), погружает слушателя в мир игры?

Монографический интерес к творчеству Константина Кинчева возник уже в начале 1990-х⁵, когда стала возможной публикация подобных книг. Поэзия Кинчева в ряду авторов первого ряда изучается в монографиях о русском роке и русском песенном творчестве XX века⁶. О поэтике Кинчева пишутся диссертации⁷. Количество статей по его творчеству растёт прямо пропорционально неугасающему интересу к лидеру группы «Алиса»⁸. Однако игра (как тема и мотив) в поэзии Кинчева не становилась предметом самостоятельного изучения, хотя упоминания об игре в контексте театра встречаются в отдельных статьях⁹.

Исследовать игру в музыкальном альбоме вне лежащих на поверхности наиболее контурных смыслов игры как **музыкальной игры** и **сценического шоу** невозможно. Обзорно обозначим эти моменты, основное внимание в дальнейшем уделяя тексту.

При традиционной для «Алисы» поддержке вокала целым оркестром инструментов (здесь кроме гитар, клавишных и барабанов звучат скрипка, виолончель и альт), в альбоме «20.12» помимо голосов Константина Кинчева, Дмитрия Парфёнова и Петра Самойлова используется органично подобранный женский вокал Людмилы Маховой (Тёщи), вокалистки и автора песен группы «Дайте2», – свободный, солидарный с мужским вокалом в «Шейке», вызывающий, дерзкий в «Войне». Мотивы игры порой подчёркиваются сокровенной («Арифметика») или повелительной («Шейк») интонацией, слиянием мужского и женского вокалов («Шейк»). Когда мотивы игры в текстах альбома выносятся в конец поэтической строки (сильное стиховое место), то мелодически, вокалом и инструментами, они также

выделяются более сильно, чем их контекст («Арифметика», «Шейк», «Прыть», «Вода и вино» и др.).

По городам
Носит наш цирк,
Все привыкли к игре,
Я тоже привык.
А звезды просто легли
Так, как легли,
Мы умели играть,
Как вы не могли.

«Вода и вино»

Кинчев нередко создаёт на сцене своеобразную атмосферу ярмарки, карнавала. Он творит собственный театр, в котором он и актёр, и режиссёр, и сценарист. Для Кинчева как артиста важны его индивидуальные поза, жест, мимика, реквизит, декорации (с учётом операторского искусства, различных точек зрения подачи художественного материала). На концерте в Лужниках 20 ноября 2011 г., где состоялась презентация альбома «20.12», зрителю было представлено характерное для Кинчева сценическое шоу. Использовались декорация в виде изображения девочки с воздушными шарами (как на буклете альбома), проекции красного занавеса (композиция «Арифметика»), качелей на цепях, как бы летящих через сцену в зрительный зал (композиция «Качели»), древнегреческих театральных масок (композиция «Вода и вино») и др. Подчёркнутую театральность преподнесения альбома «20.12», безусловно, диктовала и декларативно заявленная лидером «Алисы» тема игры.

Игра в тексте альбома «20.12» в первую очередь явно выступает как **театральная** (см. мотивы «действия»¹⁰, «премьеры», «театра», «воплощений», «занавеса», «катарсиса» уже в первой песне «Арифметика»). Альбом продолжает театральную тему в творчестве Константина Кинчева, начатую в песнях «Театр» («Лунный вальс») из альбома «Для тех, кто свалился с Луны»; «Театр» из альбома «Jazz»; «Театр теней» из одноимённого альбома и др. Уже в этих композициях задана тема игры, причём тоже в окружении мистериальных мотивов огня и расширении в бесконечное пространство:

Маленький, забытый всеми театр.
Свет керосиновых ламп.
В небе поют голоса тех,
Кого я любил и ждал.
Музыка меня зовёт вверх.
Я уже на вершине крыш.
Мы танцуем лунный вальс,
Сотни свечей ждут огня,
Тысячи глаз – глаз.

Я начинаю играть в игру,
Когда на часах – час.
«Театр»

В театре теней сегодня темно,
Театр сегодня пуст.
Ночные птицы легли на крыло,
Выбрав верный курс.
Стены да, пожалуй, бархат портьер
Ещё пока помнят свой грим.
Город накрыла ночь,
С нами задув огни.

И вдруг
Слышишь –
Хранитель хоровода рук шепчет слова.
Я повторяю за ним:

Дух огня,
Начни игру,
Нам не начать без тебя!
В алых языках ритуального танца
Закружи гостей.
Взойди
Над прахом ветхих знамён!
Взойди
Мечом похорон!
Мы здесь,
Мы ждём сигнал,
Сигнал к началу дня!
«Театр теней»

В песне «Театр» из альбома «Jazz» игра и театр окружены мотивами ночного тусклого света и воды, циклообразующими для всего альбома. В этой композиции уже отчётливо задана эфемерность театра (столь важная для альбома «20.12»), в других текстах обозначенного сценой, стенами, бархатом портьер, гримом:

Мой театр – мой каприз,
Здесь нет кулис.
И мой зрительный зал –
Это я сам.
И в моей труппе сотни лиц.
И в каждом я узнаю себя.
При свете лунных брызг
Я играю жизнь.
Мой театр – мой каприз.
И кто вошёл сюда, тот уже артист.
Здесь тысячи фигур

Театр рождается и бытует в воображении героя («мой театр – мой каприз»). Этот принцип актуализируется в «20.12»: «Театр – это то, что у меня внутри».

Театральное действие в «20.12» носит масштабный характер, окружено мотивами огня, а также воды («Шейк»: «А ты танцуй, танцуй на перекрёстке дождей / По радуге луж, по лезвию гроз») и воздуха («Пульс»: «Жар, град, гром – / Это ветер, только ветер!»). Слово «играть» приобретает и значение «**существовать, проявляясь с силой, ярко, в движении**»¹¹: «игры огня на грани грозы» («Шейк»). Открывается сила **игры как источника творчества**, в том смысле, о котором, характеризую игру, пишет Й. Хёйзинга¹². Лирический, или, по вескому определению И. Смирнова, «лирико-эпический»¹³ герой Кинчева просит у игры «силы вдохновения» («Арифметика»). Слово «игра» появляется в одном ряду со словом «первоисточник»: «свой первоисточник, своя игра» («Арифметика»). Лексема «играть» стоит в одном ряду с контекстуальными синонимами (или, по меньшей мере, однородными членами предложения) с семантикой искусства: «А ты играй, играй смелей <...> А ты танцуй, танцуй на перекрёстке дождей» («Шейк»). Игра вовлекает участника в инобытие (Й. Хёйзинга) – в данном случае мир творчества.

Альбом «20.12» продолжает тему живительного огня у Кинчева (см., к примеру: «Слушайте в себе клич живого огня» в композиции «Званные» из альбома «Сейчас позднее, чем ты думаешь»). Игра в контексте огня – сила очистительная, «пламенный катарсис» («Арифметика»). Культ огня диктует преобладающую краску альбома – красный цвет. Пиетет к огню, яркий языческий мир экстаза обращают слушателя к мифу. Мифологичностью оправдан героический антураж. В пику всеобщей дегероизации Кинчев создаёт свой собственный миф о «северной стране под названием Русь»:

Все пасут дым северных рун,
Тех, что выдумал я¹⁴.

«Руны»

Солярная символика в альбоме «20.12» близка по семантике стихии огня. Ю. Доманский замечает, что «мотив солнца как важный для мировой культуры мотив оказывается важным и для рок-поэзии. Так, в альбоме «Блок Ада» (1987) группы «Алиса» позитивное солнце противопоставляется негативному дождю: «Который день идет дождь. / Время червей и жаб! <...> Солнечный пульс диктует! / Время менять имена!» («Время менять имена»), ночи, снегу, дождю: «Когда всходило Солнце, Солнцу говорили: “Нельзя...” / И ночь лупила в стекло залпами снега, / Ночь плевала в лицо чёрным дождем <...> Но Солнце всходило, чтобы спасти наши души. / Солнце всходило, чтобы согреть нашу кровь» («Солнце встает»), лу-

не: «Шаг за шагом, сам чёрт не брат, / Солнцу время, луне часы, / Словно в оттепель снегопад по земле проходили мы» («Красное на чёрном»)¹⁵. В. Шадурский подчёркивает амбивалентность огненной стихии в поэзии Кинчева: «Огонь в альбомах “Алисы” – это и бой, и агрессия, и спасительное солнце»¹⁶.

В альбоме «20.12» и солнце, и огонь в большинстве текстов позитивны, хотя негативная, агрессивная сторона огня тоже заявлена: «Ты пастырь силы нездешнего огня» («Война»). Негативный огонь принадлежит «пришлым». Но вырвавшись из стихии этих языческих «разнузданных сил», огонь становится не уничтожающей, а творящей силой: «высекая руны из струн огня» («Руны»). Это высшее, небесное явление: «Поучая небо, чураясь огня, / вряд ли можно что-то открыть» («Прыть»). Оно недоступно погрязшим в земном: «Мешая пепел и сажу, / Не дотянуться к огню» («Мир»).

Солнца в альбоме намеренно мало: это либо рассвет («Война»: «Туманом схвачен малиновый рассвет / Над перекатом реки»; «Качели»: «До зари остаётся только вдох, / Облака, первый луч настиг врасплох»), либо «капля солнца» («Капля солнца»). Подчёркивается ожидание солнца. Лирический герой в «пол-шаге от солнца» («Капля солнца»). Ночь, гроза, туман важны как состояния, после которых появляется солнце.

Языческая игра в альбоме превращается в христианскую через мотивы Апокалипсиса (изображение порочности мира перед Апокалипсисом; описание планетарной катастрофы: «Как задули в осень ветра, / Да пошли гулять по земле, / Утопили степи, леса в огне / По небо» («Пульс»)), а также превращения воды (у Кинчева воды, а не Христовой крови) в вино, то есть пустого в духовное, цельное («Вода и вино»). Как справедливо отмечает И. Смирнов в пресс-релизе альбома «20.12», эсхатологическая тема не новая для «Алисы»: «...вспомним хотя бы альбом “Сейчас позднее, чем ты думаешь”»¹⁷. В этом альбоме прямо заявлена символика «Откровения»: см., к примеру, образ «всадника» как «свидетеля конца, имеющего меру Отца» («Всадники»).

Неоромантические настроения Кинчева подчёркнуты однозначным выбором «между грязью и красотой», «между чудом и тьмой» в пользу идеального, противопоставлением «тех, кто хотел стать выше всех», «прытких» новым героям. Прыткие «цепляются за власть» и «готовят себе тылы». «Аскеза звёзд» у Кинчева поднимается над «копотью земных утех», которой в первую очередь испачканы государственные мужи, чиновники.

О своём противостоянии чиновничьей власти лидер «Алисы» прямо заявляет как в текстах («Капля солнца»: «От войны до мира – срока и даты, / Крестики в отчетах, бабло в лопатах, / Сей, сей – Государь, / Полцарства на откаты. // На бумаге чисто, по жизни страшно. / Правда вышла в дышло и всё не важно, / Жни, жни – Государь, / Твоей заботы брашно»), так и в автометапаратекстах (см, к примеру, комментарий к песне «Капля

солнца»: «Власть имущие живут в башне из слоновой кости и видят мир искажённым. Это королевское кривозеркалье. Любая власть этому подвержена. Нет ни одного нормального государства на земле. И быть не может. Потому что люди нормальные быстро превращаются в какие-то собственные тени. Был человек, а стал своей тенью, и тень начинает доминировать. Всё человеческое пропадает, и появляется государственный муж, он рулит процессами, а это так интересно, это же колоссальная работа. С другой стороны, было бы всё проще, если б я знал, как рулить процессом. Одно я понимаю точно – если ты попадёшь во власть, или она тебя съедает, или ты становишься как они. Любой порядочный человек, который хочет изменить ситуацию к лучшему, через месяц начинает лоббировать интересы нескончаемых потоков, которые его заносят, заносят, заносят»¹⁸).

С другой стороны, Кинчев апеллирует также и к толпе, в том числе к алисоманам (которым в своё время не понравилось его обращение к христианству), показывая непреклонность своей творческой позиции:

Мы умели играть,
Как вы не могли.
<...>

Шлейф небылиц,
Ропот толпы,
То в душу плюют,
То носят цветы.

«Вода и вино»

Привыкнуть к игре не значит принять её:

Все привыкли к игре,
я тоже привык.

«Вода и вино»

Песня «Пuls», изображающая апокалипсическую картину мира и завершающаяся мотивами преображения, композиционно не последняя в альбоме, но написана она была последней из всех остальных песен в «20.12»¹⁹, и её финал – концептуально важный для всего диска. Это поиск пути после обновления:

Кем мы были до стен огня
И как пойдём теперь?

Этот путь прочерчен в композиции «Вода и вино»:

И всё же нужно лететь
Туда, где темно,
Чтоб опять превращать

Игра в альбоме «20.12» предстаёт как «оправдание пути», очищение: «Я начну игру, / Подберу слова, / Чтобы мир смог всё потерять / И начать с нуля» («Руны»). Сам Кинчев уже на стадии замысла альбома придавал ему масштабность эпопеи, что видно через **игру с читателем, с «чужим словом»**. Первоначально лидером «Алисы» для альбома рассматривался вариант названия «Война и мир»: «Скажем так: в этом альбоме я выражаю определённые претензии к миру. В нём будет песня “Война” и песня “Мир”. Возможно, я его так и назову – “Война и мир”»²⁰.

Равноценной театральной игре по пространственной масштабности у Кинчева предстаёт некая **компьютерная игра**, игра-предостережение. Пароль «20.12» является кодом доступа к ней («20.12»: «20.12 – код доступа к игре»), он известен лишь тем, кто понимает катастрофичность нынешнего бытия планеты. Однако уход в виртуальную реальность предстаёт бессмысленным: «Вирус памяти, обвал систем – / Главный приз, последний штрих. / Вряд ли можно оцифровкой схем, / Вызвать сны и скрыться в них» («20.12»).

Мотив игры у Кинчева проявляет себя и в значении игры как **занятия, служащего для развлечения, отдыха, спортивного соревнования, в том числе азартной игры**, «игры за кон», также приобретающей масштабный, даже галактический характер. В этой игре судьбы звёзды ложатся, как карты:

А звёзды просто легли
так, как легли,
мы умели играть,
как вы не могли.

«Вода и вино»

Азартная игра у Кинчева обречена на провал: «Лучше бежать, если сразу не вышло прорваться / Шестёркой в тузы» («Шейк»).

Уже в первой композиции «Арифметика», где рифмуются цифры и слова в прямом и обратном порядке счёта от 1 до 8, наблюдается **игровой принцип подхода к тексту, слову, знаку**.

1
Начинаем действие здесь и сейчас...
2
На премьеру вышли едва-едва...
3
Театр – это то, что у тебя внутри...
4
Слезы и огонь в этом мире...
5
Импульс воплощений в себе искать:

6
Вера и предательство, любовь и месть:
7
Каждому особо, отдельно всем:
8
Силы вдохновения просим:
8
Чудо растворится, как осень:
7
Рано или поздно уйдёт совсем:
6
Пламенный катарсис накроет жуть:
5
Крохи не имея, отдать:
4
Точкой затеряться в пунктире:
3
Все перегорит, сколько ни дари:
2
Свой первоисточник, своя игра:
1
Занавес, прямо сейчас.

Игра со словом явная и в «Капле солнца»:

Сей, сей – Государь,
Полцарства на откаты.

Здесь «сей» и императив, и устаревшая форма указательного местоимения.

Игра с текстом предпринимается «Алисой» и на техническом уровне записи текста. В песне «Война» с целью демонстрации военных конфликтов, возникающих из-за того, что люди не понимают и не слышат друг друга, третий припев создан наложением первого на второй²¹.

У Кинчева игровой принцип не постмодернистский. Если для постмодернизма²² характерны дискретность мышления, приоритет фрагментарного, нестабильного, случайного, то Кинчев создаёт цельную картину мира в пределах вызванного им к жизни правдоподобия, с чёрно-белым и многоцветным зрением. Поэзии Кинчева не свойственно и характерное для постмодернизма отрицание любых универсальных объяснений, принципов причинности, идентичности, истинности.

Мотив игры для альбома «20.12» является циклообразующим. Он зачастую интонационно подчёркнут (начальным и конечным положением в стиховой строке). Кроме того, мотив игры порой выпадает на императивы и находится рядом с обращениями. Обилие повелительных конструкций и обращений – вообще свойственная для Кинчева интонационно-синтаксическая манера, которую вкупе с «пафосом» и «чрезмерным мно-

гословием» как «родовыми признаками русского рока» Игорь Цалер, на наш взгляд, и назвал «менторской интонацией»²³.

Игра у Кинчева раздваивается – это и игра, и лже-игра. Игра – это благодать, привилегия неоромантических героев, парадоксальным образом чистотой близкая к детской игре. Лже-игра – земные утехы, к которым тянутся «прытки». «Прытким» неизвестен пароль для доступа к истинной игре: «Прытким очень важно быть ближе к игре, / Не назвав пароль» («Прыть»). Здесь значение слова «играть» близко к **«резвись, развлекайся, забавляйся чем-то»**²⁴.

Игра предполагает условность – ограничение во времени (тайм, раунд, матч, тур, акт, часть и др.), в пространстве (стол, зал, поле, сцена, подмостки и др.), систему правил. Игрок зачастую свободен в выборе – играть или не играть.

Игра же у Кинчева открыта в безграничное время («Шейк»: «Сколько всего было и есть, / Сколько ещё предстоит объяснений на пальцах») и бесконечное пространство («Пульс»: «Как задули в осень ветра, / Да пошли гулять по земле, / Утопили степи, леса в огне / По небо»). Разделение игры на игру и лже-игру лишает её общей системы правил. У Кинчева игроки вовлечены в игру помимо их воли.

Резюмируем результаты наблюдений. В альбоме «20.12» Константин Кинчев впервые в своём творчестве создаёт многозначный символ игры, одновременно включающий в себя самые различные смыслы игры как театрального действия, музыкального звучания, развлечения, спортивного соревнования, компьютерной программы и др. Театр преподносится эфемерным, рождённым в сознании лирического героя, компьютерная игра – недоступной, азартное соревнование – проигранным. Теряя своё существо (определённое место, время, систему правил, добровольность участия игроков), игра разрушает себя.

Кинчев создаёт эсхатологическую картину мира, которая сама себя разрушает, поскольку является игрой (в свою очередь разрушающей себя), к тому же лже-игрой. Эсхатологическая картина мира предстаёт театральным действием, компьютерной программой, азартным соревнованием, приобретающими масштабный характер. Это не просто игра, а игра воображения.

Истинной игрой у Кинчева является процесс, направленный против Апокалипсиса. Эта игра становится источником творчества, из мифологического действия перерождается в христианское священнодействие. Альбом «20.12» носит не эсхатологический, а антиэсхатологический характер.

¹ Наше радио. Радиопрезентация альбома «20.12». – 30 сентября 2011 г.

² Авторские комментарии или, по терминологии А. Безруковой, автометапратексты даны К. Кинчевым практически к каждой композиции альбома.

³ Наше радио. Радиопрезентация альбома «20.12». – 30 сентября 2011 г.

⁴ Сам Кинчев поясняет, что в названии песни «20.12», давшей название альбому, «не будущий год»: «Двадцать-двенадцать. Это не будущий год. Можно подумать и так, конечно, но

прочтений масса, и я предоставляю свободу прочтения каждому слушателю. Эта календарная дата наступит. То есть следующий год будет – это само собой. А что он возьмёт – откуда ж мне знать? Я не думаю, что это ерунда, потому что любой христианин – он воспитан на том, что он ждёт конца света. Потом другое дело, что когда он наступит – не знает ни один человек. О дне и часе знает только сам Господь Бог. Но бодрствовать и держать себя в ощущении готовности – ну так полезно для человека. И эта песня о том, что, в общем, полезно помнить о том, что это может возникнуть в одночасье и может застать тебя врасплох» (Наше радио. Радиопрезентация альбома 20.12. – 30 сентября 2011 г.). Однако в другом месте лидер группы «Алиса» довольно прямо говорит о том, что в названии альбома – 2012 год: «Так наоборот, было искушение не опоздать. Потому что если он вышел бы в двенадцатом году, то это уже как бы немножко с точки зрения журналистики вчерашняя новость. А мы с опережением идём и выпускаем в конце 11 года. Чтоб весь 12-й год работал. Первую песню я написал, по моему, в декабре 2009-го. Альбом выходит вот осенью 11-го». В любом случае символика «апокалипсического» 2012 года в названии альбома очевидна, что доказывает и восприятие альбома публикой именно в этом ключе (см. новость от 20.11.2011 о концерте «Алисы» в Лужниках на 5 канале под названием «Апокалипсис от «Алисы»). Сами тексты альбома подтверждают указание на год, преподнесённый СМИ как год-катастрофа: «Облака вязали в узлы, / Города корёжили в пыль. / Это вам не выдумки СМИ, / а бьель» («Пульс»).

⁵ Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документации. Публикации. – Санкт-Петербург: Новый геликон, 1993. – 240 с.

⁶ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010.; Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011. – 634 с.; и др.

⁷ Гуляева Г.Е. Концептуализация неба и небесных тел в рок-поэзии (на материале текстов К. Кинчева и В. Цоя): дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – 220 с.; см. раздел, посвященный концепции слова в поэтике Кинчева, в диссертации: Ройтберг Н.В. Диалогическая природа рок-произведения: дисс. ... канд. филол. наук. – Донецк, 2007. – 215 с.

⁸ Доманский Ю.В. Комментарий к одной цитате у Константина Кинчева // Художественный текст и культура. III: Материалы и тезисы докладов. – Владимир, 1999. – С. 81–83; Неганова О.Н. «Я пришёл помешать тебе спать!» Семантика сна в творчестве Константина Кинчева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 39-43; и мн. др.

⁹ См. примеру: Шадурский В.В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...». Альбом «Алисы» «Jazz» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 95-114.

¹⁰ Слово «действие» в первой композиции «Арифметика» имеет отношение как к математике, так и в первую очередь к театру.

¹¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Играть // Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1998. – С. 235.

¹² Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.

¹³ Смирнов И. Пресс-релиз к «20.12» [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Алиса». – Режим доступа: <http://www.alisa.net>.

¹⁴ Комментируя песню «Руны», Кинчев раскрывает суть своего мифа: «Это мои руны. А я себя напрямую ассоциирую с Севером. Я вообще считаю, что мы – северный народ, и географически неправильно делить нашу страну на Евразию, как сейчас модно. Как сейчас министр обороны вообще сказал. Вычеркнув название нашего государства, он сказал, что мы многонациональное евразийское государство. Мне как-то в таком государстве жить не хочется. Я хочу жить в северной стране под названием Русь. Знать свою историю, гордиться своей национальностью, своей культурой» (Наше радио. Радиопрезентация альбома «20.12». – 30 сентября 2011 г.).

¹⁵ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010. – С. 94.

¹⁶ Шадурский В.В. Указ. соч. – С. 96.

¹⁷ Смирнов И. Пресс-релиз к альбому «20.12» [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Алиса». – Режим доступа: <http://www.alisa.net/prensa.php?action=2011&disk=press323>.

¹⁸ Наше радио. Радиопрезентация альбома «20.12». – 30 сентября 2011 г.

¹⁹ 20.12 [Электронный ресурс] // Википедия: Свободная энциклопедия – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/20.12>.

²⁰ Там же.

²¹ См. об этом: 20.12 [Электронный ресурс] // Википедия: Свободная энциклопедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/20.12>. Вспоминается аналогичный пример из другого вида искусства. Шотландская исследовательница Шона Иллиноурс, автор произведений актуального искусства, осуществила проект, в котором на языковом плане показала контраст между внешним и внутренним мирами, прошлым и настоящим временами человека и этноса. Герой видеопленки рассказывает о себе на двух языках – гальском и английском (используется приём наложения); он один из немногих, хранящих в памяти уже мёртвый гальский язык. По мере рассказа возникает конфликт между двумя языками и противостояние между двумя эпохами.

²² Об игровом принципе, характерном для постмодерна, см.: *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – 256 с.

²³ *Цалер И.* «Алиса» – «Б» [Электронный ресурс] // Rolling Stone: официальный сайт. – 08.11.2010. – Режим доступа: <http://rollingstone.ru/articles/music/article/8995.html>

²⁴ *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Указ. соч. – С. 235.

© Е.И. Зейферт

Е.А. ГИДРЕВИЧ

Курск

ПРАВОСЛАВНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ

К.Е. КИНЧЕВА И Н.С. ГУМИЛЁВА

Константин Кинчев – один из немногих рок-музыкантов, которые открыто исповедуют свою Веру. Для Кинчева Православие, как и для любого православного христианина, – своеобразная мера поступков, мыслей и дел, а главное – способ выжить в этом беспокойном мире.

После принятия Таинства Крещения этот интимный вопрос поднимается Кинчевым на протяжении всего творчества. Так же интересно и само обращение рок-поэта к творчеству Н.С. Гумилёва, который не стеснялся признавать своего вероисповедания и все переживания, связанные с Православием, описывал в своих стихах.

Н.С. Гумилёв, к творчеству которого после принятия крещения обращается так же Д.А. Ревякин, становится своеобразным помощником для поэтов русского рока в поисках Господа, помогая тем самым изменить протест против внешних факторов на состояние внутренней борьбы с собой.

«Сборник “Колчан” – одна из “первых” книг, где Гумилёв открывает свое исповедание веры»¹ По словам П.Н. Лукницкого, Н. Гумилёв в это время углубленно изучал книги религиозного содержания: «В круге его чтения – книги, раньше не так занимавшие его, – религиозные, особенно работы священника Павла Флоренского. “У человека есть свойство все приводить к единству, – заметил однажды Гумилёв, – по большей части (он) приходит этим путем к Богу”»².

Если обратить внимание на поэзию Кинчева, то получается, что Кинчев сам занимается «сотворчеством» и «сороботничеством» с Господом Богом. Его тексты традиционно бескомпромиссны и это заметно даже не в стихах на религиозную тематику:

Завтрашний день будет потом
Всё, что нам нужно, нам нужно сейчас³
«Смутные дни»

Такой подход к написанию текста характеризуется внешней протестом против сложившейся системы, но вместе с этим, как и другие рок-музыканты, Кинчев говорит о том, что все перемены нужно начинать с себя. В то же время Кинчев тщательно исследует свой внутренний мир, предлагая слушателям разнообразный материал.

Ранние мотивы Православия в творчестве рок-поэта складываются в системе символов, где Свет, добро обозначает наступление весны («Шабаш»), Солнце («Пасынок звёзд») – тексты, которые были написаны задолго до принятия Крещения. Подход к таким темам стал для Кинчева актуален со времён «Солнцеворота», когда в альбоме появились песни «Православные», «Красные дороги» и тексты с креном в Православие переходили из одного альбома в другой.

Рассматривая тему Православия в творчестве Кинчева важно обратить внимание на то, что Кинчев пользуется не только повествованием от своего имени, но и предлагает нам различных героев, которые при близком рассмотрении являют своей жизни образ подвижничества.

Первый такой образ – сумасшедшего странника, или, по Кинчеву, свалившегося с Луны, рок-поэт предлагает на альбоме 1993 года «Для тех, кто свалился с Луны». В качестве эпиграфа к альбому – слова из романа Германа Гессе «Степной волк»: «Только для сумасшедших! Плата за вход – разум!». Альбом нацелен на внутреннее состояние человека на его душу.

Кинчев показывает бытовые картины из жизни людей и невольно вспоминает себя и свою жизнь. Образ странника здесь просматривается чётко:

Маленький, забытый всеми театр.
Свет керосиновых ламп.
В небе поют голоса тех,
Кого я любил и ждал.
Музыка меня зовёт вверх.
Я уже на вершине крыш.
Мы танцуем лунный вальс,
Хотя я не сплю, а ты спишь.
Ну а там, внизу, тает снег:
Тает снег.

«Театр»

Заглавный текст альбома созвучен с основной идеей выбранного эпиграфа и перед нами предстаёт герой альбома, которого в текстах всего альбома никто не называет прямо:

В этом небе луна,
В этом городе ночь,
В этих окнах темно,
На этих улицах дождь,
Вода.
Стены мокрых домов,
Тень слепых фонарей,
Волны сонных машин
Спрятали день
До утра.
Первые часы
Тайны хранят.
Ночь рассыпала сны,
Но дети не спят,
Дети ждут у окна,
дети видят
Хрустальный блеск
Капель дождя
На лицах тех,
Кто по крышам бредёт в никуда.
Луна.
Сегодня я снова пою,
Пою о тех, кто свалился с луны,
Сегодня я снова пою,
Пою для тех, кто свалился с луны.
Ночные странники –
Братья собак –
Поднимаются вверх,
Им подали знак,
Их ждут.
В движении к истокам
Лунной воды,
В поисках потерянного дома
Они топят следы
В болоте минут.
Их поступь легка,
Как белая ночь,
Их лица светлы,
Они чувствуют дождь
Карнизов и крыш.
И так хочется прыгнуть
В открытый пролёт,
Но уже утро зевает из окон,
Утро встаёт.

Спи, малыш.

«Для тех, кто свалился с Луны»

Гонка за призрачными целями, ощущение избранности, но в то же время именно в этом нахождение успокоения для лирического героя – как раз симптомы человека, «который свалился с луны». У Кинчева в качестве лирического героя появляется уже не шут-рассказчик, но сумасшедший, который считается сумасшедшим только для окружающих. Поэтому ему близка романтика сибирской природы («Плач»), бесконечных дорог цыганской «Кибитки», городской «Республики». В итоге сумасшедший оказывается «пасынком звёзд» – юродивым, Христа ради которого пригрело Солнце. Альбом закачивается конкретным выбором:

Да охранит тебя Солнце от мутных зрачков!
Да охранит тебя Солнце от грязного рта!
Да охранит тебя Солнце от черных присяг!
Да оделит тебя Солнце глазами любви!

«Пасынок звёзд»

Это своеобразное благословение юродивого. Сумасшедший заглядывал в каждое окно, был рядом с теми, кого не приняло общество. Альбом не типичен для «Алисы» так же, как и не типичен для самого автора. Фактически это первые попытки задуматься о целях в жизни, понимания своего места в этом мире и формирования новой системы ценностей, где Солнце выступает в качестве морального блага. Не теряется и общая концепция Солнца – ощущение света и свободы, ограниченной бытовыми проблемами личности.

На альбоме «Чёрная метка» Кинчев показывает мир пороков и страстей, заведомо надев для этого маску шута, которому, как известно, допускалось всегда говорить правду. Шут Кинчева показывает грязь этого мира, рок-н-ролла, как такового («Чёрная rock'n'roll мама», «Умереть молодым»). Такой подход к подаче материала обусловлен тем, что Кинчев сам «варился в этом котле» и ни чем не отличался от тех, о ком были его песни. Тем не менее Кинчев рассказывает сказки от имени шута, что необычно как для образа шута, так и для самого Кинчева – образ сказочника он использовал на «Шабаше», но в контексте «Чёрной метки» Дурак – не простой. Дурак – такой же герой, как и «тот, кто сваливается с Луны», но здесь черты юродивого прорисовываются чётче: автор фокусирует внимание на заведомо ложных для нормального общества целях – идти за Солнцем, причём наперекор всему миру. Вместе с тем это и раскрывает идею адамистического стиха, который был присущ Гумилёву. Мужское начало – принять решение и следовать до конца своей идее в данном тексте просматривается наиболее чётко.

Вся «Чёрная метка» – это обличение греха, страсти, и полное отсутствие тяги к Свету. Эпилогом «Чёрной метки» является текст «То ли про

любовь, то ли про беду», написанный Игорем Чумычкиным. Актуальным оказывается и постановка песни в структуре альбома: «Умереть молодым» - последний текст на альбоме, написанный Кинчевым, в то же время «То ли про любовь, то ли про беду» указывает нам на размышления человека – ради чего и зачем он живёт.

Идея воскрешения души человека, выстраивание главной системы ценностей – тема актуальная для «Дурня», где сказка о Дураке имеет логическое продолжение: Дурак не кажется Дураком в глазах своего окружения, но при рассмотрении оказывается, что Дурак дал людям Солнце, Свет, осветивший всю землю.

Отходя от идей героев-юродивых и странников, Кинчев находит в себе силы признать свои ошибки. «Дурень» кладёт этому начало, продолжение мы видим на альбоме «Солнцеворот» и последующих альбомах. Лирический герой приносит своё покаяние, видно его желание исправиться. То самое мужское желание побороть в себе страсти, которые одолевают человека и лично Кинчева. Все проблемы, о которых говорит рок-поэт, известны ему самому:

От своих ворот гоню кручину взашей,
Не сомневаясь ни секунды в пути.
Вижу, как уходит ночь, навстречу ей приходит день,
Который у меня впереди.
«Дорога в небо»

Сколько нас таких
Нераскайных,
Гордых, да лихих,
Неприкайных.

Заливаем боль,
Жжём целковые,
Братья во Христе,
Бестолковые.
«Красные горы»

Но рок-поэт знает: сильное желание измениться – это ровно столько, сколько необходимо для того, чтобы начать изменяться. Конечно, только с Божией Помощью.

Знаю, как не просто оказаться среди тех,
Кто будет избран после званных веков.
Верую в Грядущего со славой судити нас,
Верую в закон этих слов!
«Дорога в небо»

Следующий за «Солнцеворотом» альбом «Сейчас позднее, чем ты думаешь» написан в соответствии с Православной традицией. На альбоме сильна гражданская мысль, которая сродни Гумилёву – человеку, который воевал и который писал об этом стихи.

Темы войны и гражданская позиция автора плотно переплетается в альбоме «Сейчас позднее, чем ты думаешь», и обе темы хорошо знакомы Кинчеву. Они представлены на этом альбоме «Всадниками», «Небо славян», «Иноком, воином и шутом». Мысль текста проста: «Всяк на своём рубеже».

«У Гумилёва ратный труд включается в парадигму “освященного”, “святого” труда (как то - землепашество, молитвенный труд), так как: “серафимы, ясны и крылаты, За плечами воинов видны”. Обилие церковно-славянской лексики подтверждает общее впечатление торжественности, приподнятости, какой-то архаичности, вне-временности события»⁴.

Таким образом, альбом продолжает уже другое направление сильного стиха и мужского начала в текстах. Для Кинчева уже свойственно обречение себя и своего места в религии.

Кинчев интересно подходит к интерпретации евангельского сюжета:

Глаза глядели в глаза,
Когда птицы легли на крыло,
Свинцом наливалась гроза,
Мелкий дождь барабанил в стекло.
Я читал в глазах,
Как казнили любовь,
Как мир легко присягал чешуе
Кровью, за кровь.

Слепцы водили слепых,
Время плавил прожорливый день,
Ночь в ночь, шаг за шагом в обрыв,
Безмятежно текла канитель.
Я читал в глазах,
Как судили на крест,
Как племя смертных кичилось землей,
Не зная небес.

Изгой - чужой на земле,
Как солнце в ночи по дороге домой.
Изгой от века в седле,
Со смертью за жизнь принял бой.
Изгой!

Игру беспечных сердец
Смерть ровняет в один типикон.
Лететь, предвидя конец,
Видеть землю глазами икон.

Я читал в глазах
Боль за души земли,
Сколько огня было в этих глазах
И сколько любви!

«Изгой»

Текст «Изгой» появился на свет 29 декабря 2003 года в Москве, Покровке. Константин Кинчев рассказал, какой смысл он вкладывал в песню: «Если говорить о песне, то она о Спасителе. А если говорить вообще, то про всех тех, кто строит свою жизнь, идя против течения. Потому что по течению идет только дохлая рыба»⁵. Отвечая на вопрос: «Вы симпатизируете изгоям? Что вас в них привлекает?», лидер группы «Алиса» сказал так: «Изгой - это осознанный выбор человека. Это уже позиция. Человек, который ради своей позиции готов поступиться некими благами, ничего, кроме уважения, вызывать не может, даже если его взгляды не созвучны нашему мировоззрению»⁶.

Также в одном из интервью Константин Кинчев сказал, что весь альбом «Изгой» обо всех тех, кто сделал осознанный выбор, пытаюсь строить свою жизнь по образу и подобию Спасителя, что сам принадлежит к таким людям, и поэтому дерзнул появиться на обложке.

Итак, как верно замечал Гумилёв, не каждое адамистическое слово может стать акмеистическим мировоззрением, так и Кинчев берётся за религиозную тематику и начинает её именно с признания своих страстей и своей внутренней грязи, вместе с тем стараясь искать выход из сложившейся ситуации. От альбома в альбом крепнет то самое «мужественное начало», о котором говорил Гумилёв. Кинчев дистанцируется от своих страстей, и авторский кругозор расширяется до новых горизонтов, что рождает новые мысли, которые находят отражение в последних альбомах рок-группы «Алиса».

Подводя итог, важно обратить внимание на то, что тексты Кинчева приобретают другую окраску, содержание и развиваются даже в контексте православной тематики и связано это с духовным ростом самого Кинчева. Предлагаю разные варианты решения одной темы, Кинчев не забывает и о традициях Серебряного века в целом, и Гумилёва в частности, который в своём творчестве часто обращался к соответствующей тематике с чувством знания предмета, о котором писал выдающийся акмеист.

¹ *Смелова М.В.* Православная традиция в лирике Н.С. Гумилёва // *Художественные традиции в русской литературе: К 80-летию профессора А.В. Гончаровой: Сб. науч. тр.* - Тверь, 2003. - С. 88–94.

² *Лукницкая В. К.* Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 183.

³ *Гаврилов В., Панфилова А., Селищева А.* Константин Кинчев. Солнцеворот: стихотворения, песни. - М., 2001. Все стихотворные цитаты даны по этому изданию.

⁴ *Смелова М.В.* Указ. соч. С. 88–94.

⁵ Интернет-портал [Newsmusic.ru](http://www.newsmusic.ru) [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.newsmusic.ru/news_2_1156.htm

Н.В. РОЙТБЕРГ

Донецк

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ПОЭТИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Я. ДЯГИЛЕВОЙ

В исследованиях, посвящённых изучению творчества сибирского рок-панк-поэта Яны Дягилевой (Янки), рассмотрены такие аспекты её произведений, как связь с фольклорной и русской поэтической традициями¹, своеобразие цветовой символики², специфика структурной организации и смыслового наполнения художественного времени и пространства³, затронута проблема обращения к теме сумасшествия, юродства⁴ и особенностям авторской интерпретации темы детства. Отдельную – наиболее объёмную – группу представляют исследовательские работы, анализирующие так называемый танатологический аспект, – концепт «смерть», суицидально-эстетическую составляющую в творчестве Янки⁵.

Самобытность и глубина раскрытия темы смерти позволяют говорить о несомненном наследовании Дягилевой литературно-культурологической школе «проклятых поэтов» (от Поля Верлена и Артюра Рембо до Джима Моррисона и Сильвии Плат), трагедийно-мистерию мироощущению декаданса, в какой-то степени – неоромантизму, а в качестве одной из философских подоснов её творчества назвать религиозный экзистенциализм, основополагающими концептами которого выступают ужас перед непостижимостью тайн бытия и тревога, обусловленная осознанием кризиса взаимоотношений человека с окружающим миром, с Богом, с другими людьми.

По нашему глубокому убеждению, поэтика русского рока вообще в наибольшей степени фундирована философией «бытия-к-смерти» (М. Хайдеггер). Этим можно объяснить столь частое обращение филологов к истолкованию репрезентации «мортального» (ит. *mortale* – «смертельный») мотива и феномена смерти в рок-поэзии. В данной статье мы хотели бы показать, что поэтика Яны Дягилевой фундирована прежде всего экзистенциальностью, и именно последняя является знаком «вписанности» произведений Янки в общий контекст современного искусства и культуры, свидетельством умелого и яркого отображения сложных процессов самоосмысления, взаимодействия с окружающим миром, осознания человеком «конца эпохи» кардинального изменения ментальной, психически-поведенческой установки на рубеже XX–XXI вв.

Так, по Дягилевой, бич современного человека – это бездуховность. Утрата Высшего Начала, веры в Божественное на фоне усиления безликой равнодушной «тотальности» (Э. Левинас), враждебной ко всему живому, лично-сокровенному, являются главной причиной «расчеловечивания» людей: «Порой умирают боги и права нет больше верить <...> Шагают полки по иконам бессмысленным ровным клином / Теперь больше верят погонам и ампулам с героином <...> Так иди и твори, что надо. Не бойся, никто не накажет. Теперь ничего не свято»⁶.

Ощущение жуткого несоответствия действительного, существующего хода вещей желаемому гармоничному миропорядку во многом обусловлено ослаблением веры и богоутратой: «Светлоглазые боги глохнут / Заражаясь лежачим танцем / Покрываясь стальной коростой». Вера ставится под сомнение, обесценивается, теряет смысл из-за собственной «устарелости», обветшалости: купола сделаны из «прошлогодней соломы» («Полководства»). Задуманный и созданный Господом мир оказался непоправимо ущербным: «Только сказочка х...я и конец у ней неправильный / Змей Горыныч всех убил и съел» («Выше ноги от земли»). Ущербность мира людей как очевидная неудача Божьего промысла – это ли не дискредитация божественного Лица (Лица), и – как следствие – человеческого, поскольку человек создан «по образу и подобию»⁷: «Расчётной книжкой моё лицо» («Декорации»), «О камни разбивать фотогеничное лицо» («Продавно»), «Заплаты на лице я скрою под чадрой» («Я голову несущий»).

Обезбоженность превращает окружающий мир в хаос, лишает опоры и надежды, смысла и света, оставляя лишь боль и безысходность: «Нечем прикрыть обнажённую боль / No future – здесь и сейчас»; «а я по шею в гибельных местах»; «изначальный конец – голова не пролезит в стакан / убили меня значит надо выдумывать мечь»; «здесь не кончается война / не начинается весна / не продолжается детство»; «в бездну через дым-боль / сорванные с петель открылись раны / на небо, под землю живыми глазами».

Трагедия отдельно взятого человека («А чувака жалко / Он лежит в больнице жрёт мепробомат...»; «А ребёночек в больнице помирает, ведь помрёт / Он объелся белым светом») трансформируется в нелепую ужасную судьбу целого поколения («Порешите нас твёрдой рукой / Отвезите нас к грязной стене ... Расселите нас в жёлтых домах»⁸, «Нас поведут на убой» («Особый резон»), «Мне придется отползать ... от поколения зла в четыре чёрных числа» («Берегись»)) и разукрупняется до масштаба вселенского апокалипсиса: «Солнышко смеётся громким красным смехом» («Гори, гори ясно»).

Очевидная необходимость каким-то образом повлиять на существующий миропорядок, изменить его, и осознание невозможности это сделать – ведущий мотив произведений Дягилевой. Нежизнеспособность жизни, опустошённость и закостенелость всех ценностно значимых установок и ориентиров, тщетность попытки противостоять злу и жестокости

окружающей действительности в поэтике произведений Янки нашли отражение и на различных уровнях: на *лексико-фразеологическом* (так называемые «неофразеологизмы» – «Зима да лето одного цвета», «Телевизор будешь смотреть – козлёночком станешь»; использование обценной, жаргонной лексики: «И как х..о мне никто не знает» («Печаль моя светла»); обыгрывание газетно-публицистических шаблонов («Борцом будь за мир отважным / С кем спать – спроси у ячейки <...> Вступай в ДОСААФ скорее / Крепи страны оборону»), на *синтаксическом* («рванный», «ломаный» синтаксис, так называемое «монтажное» письмо, построенное на коннотациях, аллюзиях и пр.: «Тёмных деревьев / перечёркнутых ночь фонарей / завернувшись в жёлтые / глаза волчи / сбросив шелуху снов / голой кожей / кому ты нужен / перевороченный вскрик»; обилие побудительных предложений), на *морфемном* (ироничное использование ласкательных суффиксов («На голову горюшко тёплой шапочкой ... почём теперь сказочки – по жизни да разуму»)), *морфологическом* (частое использование безличных глаголов и глаголов повелительного наклонения (как призыв к действию и ожидание перемен), употребление метафоры прошедшего времени («всё уже было»; «потусторонний» взгляд на этот мир).

Доминантой содержательного плана выступают тревога и страх в их экзистенциальном наполнении – как «ожидание постоянного присутствия в жизни непредвиденных событий», как чувство, «присущее только человеку, не имеющее конкретного объекта, и этой неопределённостью подавляющее человека, поскольку выявляет и обнаруживает “ничто”» (М. Хайдеггер), пустоту, бессмысленность мира. Специалисты разделяют экзистенциальные страхи на четыре основные группы: страх перед пространством, страх перед временем, страх перед жизнью и страх перед собой⁹. Примечательно, что последний в произведениях Дягилевой практически не эксплицирован – можно назвать только боязнь сойти с ума, но и в этом случае мотив безумия больше коррелирует со страхом перед временем и пространством – сумасшествие как один из способов освоить либо подвергнуть обструкции непригодную для жизни окружающую реальность («Нам нужно выжить. Выжить из ума» («Фонетический фон»)). Страх перед жизнью, напротив, выступает лейтмотивом, демонстрируя «оголенность» точек соприкосновения с небытием, с неодушевленным предметно-вещественным миром. При переходе в более высокую степень страх обобщается ужасом.

Не случайно одним из исследователей поэзия Янки была обозначена как «поэзия крика» – «по силе передаваемой боли» и по «болевому фольклорному началу», – где крик выступает радикальным средством противостоять «анестезии по-человечески»¹⁰. Экзистенциальный ужас порождён оппозицией живого, настоящего, подлинного – искусственному, обезличенному, *неподлинному* (М. Хайдеггер)¹¹. Человек может вырваться за пределы неподлинного существования, лишь ощутив экзистенциальный страх как «бытие-к-смерти», отстранившись от «мира вещей» и моментов

настоящего к самому себе и осознанию своей конечности, т.е. становясь «индивидом в “горизонте личности”» (В.С. Библер)¹², где «личность есть боль... Можно избежать боли, отказавшись от личности. И человек слишком часто это делает» (Н.А. Бердяев)¹³.

Удел имеющих «мужество быть» (П. Тиллих) – постоянно испытываемая глубокая тревога и ужас, обусловленные осознанием дисгармонии существующего миропорядка: «Боль встала столбом у изголовья»; «Катится всё в пропасть ...Куда-то в смерть»; «Ожидало поле ягоды / Ожидало море погоды / Рассыпалось человечеством / Просыпалось одиночеством... / С огородным горем луковым / С благородным раем маковым / Очень страшно засыпать».

Постоянным мотивом в произведениях Янки выступает также предрешённость, несостоятельность всего доброго, открытого к диалогу, обречённость благих начинаний: «Контейнеры костей стекают под откосы / Все костыли в костры кастетом на контакт / Прочтённое письмо порви на папиросы», «Под полозьями саней живая плоть чужих раскладов»; «Долго красным светом по живым глазам»; «Рассыпать живые цветы по холодной кафелю».

Бесчувственно-механистичный мир у Дягилевой может быть представлен в метафорическом образе ледяной камеры-кинозала, атрофирующей у своих посетителей способность размышлять и чувствовать («Холодильник»; ср. также с традиционным для рок-поэзии негативным отношением к средствам массовой информации вообще и в частности к телеэфиру, которые заслоняют от человека его подлинное бытие: «Я выключаю телевизор, я пишу тебе письмо / Про то, что больше не могу смотреть на дерьмо» (В. Цой, «Кончится лето»), «Мои мамы и папы превратились давно в телевизоры» (З. Рамазанова, «МОРЕНЕБООБЛАКА»), «телевизионная плеть» у К. Кинчева («Воздух»), «Мы сгорим на экранах из синего льда» (А. Башлачев, «Спроси, звезда»)), как киборг-палач («Страх, сияние, смерть / Чужой дом / Управляемый зверь у дверей / На чужом языке говорит / И ему не нужна моя речь» («Чужой дом») или манекен («И движутся манекены не ведая больше страха» («Порой умирают боги»)).

Поэтика произведений Янки Дягилевой сводится к диалектике борьбы индивида, стремящегося «быть», а не «иметь» (Э. Фромм), с засильем техногенной развлекательно-бездумной сферы, засасывающей человека в болото бездуховной посредственности.

Трагедия состоит в том, что борьба эта зиждется на обращенности к глубинным тайнам бытия, к пресловутым «проклятым вопросам», к попытке осознать самоё себя, а это чревато («само-)изгнанием» из бытия, «соскальзыванием» на обочину жизни – по ту сторону мира повседневности и быта, мира людей и вещей. (*To exist* трансформируется в *exit* («Мы ушли в открытый космос / В этом мире больше нечего ловить» (А. Васильев, «Гни свою линию»)).

Таким образом, можно сказать, что в творчестве Янки запечатлены и представлены такие характеристики мировосприятия рубежа XX–XXI вв., как неустранимое «сознание промежутка» – бегство от чуда изначальной ответственности, от напряжённостей и ответственностей свободного времени, свободного решения, и возникающая в связи с этим «необходимость для каждого индивида самому находить живую воду, соединяющую и сращивающую разломы времени. Или – сознательный отказ от поисков живой воды. Мучительный риск – каждый раз заново ... в трудном решении изобретать “что, как и для чего делать”, “почему, зачем и как жить”».

«Живая вода» – это, по Дягилевой, умение и желание видеть среди омертвело́го живое, настоящее.

¹ См.: *Мутина А.С.* «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 187–191; *Хаецкая Е.* Исследование о Янке // *Янка. Сб. матер.* – СПб., 2001. – С. 214–221.

² *Шилов П.* Янка глазами читателя (Цветопись) // *Янка. Сб. матер.* – СПб., 2001. – С. 240–252.

³ *Мезенцева Ю.Ю.* Любимый герой русской литературы. Образ дурака в песнях «Жил-был добрый дурачина-простофиля...» Владимира Высоцкого и «Выше ноги от земли» Янки Дягилевой [Электронная статья] // *Янка Дягилева: сайт.* – Режим доступа: yanka.lenin.ru/stat/mezenceva.htm.

⁴ *Багичева В.В., Бачичева Н.В.* Концепт «смерть» в творчестве Янки Дягилевой // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.* – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 54–68; *Кудимова М.* Янка вопленица [Электронная статья] // *New Hot Rock.* – 1995. – № 11–12 – Режим доступа: superroot.narod.ru/yanka/water/water.htm.

⁵ См.: *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока. – Тверь, 2000; *Иеромонах Григорий.* Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 57–88; *Кителова И.В.* Проблема разрушения личности в отечественной рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, Екатеринбург, 2010. – Вып. 11. – С. 35; *Лексина А.В.* Танатология в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2004. – Вып. 7. – С. 186–193; *Никитина Е.Э.* «Падение вверх» и самоубийство Бога в русской рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 224–230; *Никитина О.Э.* Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2005. – Вып. 8. – С. 142–158; *Уфимцева Н.П.* «Мертвецы ходят обратно»: семантика смерти в альбоме «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 79–87.

⁶ Здесь и далее тексты Я. Дягилевой цитируются по: «Русское поле экспериментов»: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов. – М., 1994.

⁷ Бытие. Гл 1. 26–27 // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета Канонические. – М., 2000.

⁸ Здесь и далее тексты Я. Дягилевой цитируются по: *Янка. Сб. матер.* – СПб., 2001. – С. 7–11.

⁹ *Щербатых Ю.В.* Избавься от страха. – М., 2010.

¹⁰ *Виноградов Д.* [Электронная статья] // *Янка Дягилева: сайт.* – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/denis.htm>.

¹¹ *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина – М., 1997.

¹² *Библер В.С.* От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М., 1991 – С. 279.

¹³ *Бердяев Н.А.* Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // *Бердяев Н.А.* Философия свободного духа. – М., 1994. – С. 297.

© Н.В. Ройтберг

А.С. НОВИЦКАЯ

Калининград

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА ЕГОРА ЛЕТОВА

На протяжении двадцати лет существования – в том или ином качестве¹ – группой «Гражданская Оборона» были созданы двадцать пять студийных альбомов, а также большое число неофициальных, в оценке количества которых исследователи и поклонники расходятся. В силу значительной временной протяжённости процесса создания альбомов сегодня мы имеем возможность наблюдать чёткую, буквально по годам, эволюцию авторского сознания лидера группы Егора Летова, в итоге выразившуюся в виде формирования системы основных этапов творчества.

Всего мы выделяем пять основных этапов в творчестве Егора Летова, связанном с деятельностью группы «Гражданская оборона»:

1982 – 1984. Начальный этап.

1985 – 1989. Период расцвета. Социальная рефлексия.

1990 – 1993. От социальности к метафизике.

1993 – 1997. Период метафизического мышления.

1997 – 2007. Заключительный период.

Заключительный период вряд ли являлся заключительным по замыслу самого Егора Летова. Однако в связи со смертью музыканта 19 февраля 2008 года итоговым альбомом группы «Гражданская оборона» стал альбом «Зачем снятся сны?», вышедший в мае 2007 года.

1. 1983 – 1984 гг. Начальный этап

К этому периоду относится раннее творчество Летова. Группа «Гражданская оборона» в это время ещё не создана, Летов является лидером музыкальной группы «Посев», некоторые из песен которой вошли затем в альбомы «Гражданской обороны».

Тематика текстов на этом этапе не определена чётко, автор находится в эстетическом поиске. Главное, что следует отметить: тексты «Посева» отличаются нарочитым стремлением к абсурду; например, текст «Рваные бусы» («Нитка на пальце»):

На самом краю уцелели
Лишь ты и мой прожитый опыт
Вы меня растеряли
Как рваные бусы
Лишь нитка на пальце
Лишь нитка на пальце
Ноль внимания ещё не легче
Нету палочек там нету палочек
Девчонки поедут – у неё нет палочек

Как мы видим, логика построения текста нарушена, композиция хаотична, на взгляд реципиента семантически текст также полностью алогичен.

чен: Летов не имеет цели донести до слушателя конкретную мысль, как это будет в дальнейшем. На этом этапе он занят постижением возможностей синтеза слова и музыки. В это же время закладываются те основы поэтического творчества Летова, которые в дальнейшем станут его отличительными чертами: обильное (при этом весьма органичное) использование обценной лексики; нонконформизм и стремление противопоставить своего лирического героя обществу; социальная тематика; противопоставление содержательного плана текста формальному; создание неологизмов. Тексты этого периода обычно не отличаются экспрессией. Лирический герой задумчив, его позиция – позиция наблюдателя (почти двадцать лет спустя Летов вернётся к этому). Он созерцает происходящие с ним и с миром метаморфозы, носящие зачастую абсурдный характер:

Засиделся за костром
Не заметил
Поздно ночью
Загорелся сам
Сгорели брови, ресницы, очки

Выступает масло весело сгорает
И так до рассвета.

Однако в тексте «Поганая молодёжь» (не позднее 1983 г.) перед нами предстаёт совершенно иной тип лирического героя, который затем будет следовать из текста в текст, из альбома в альбом, – герой-оппозиционер. Предмет бунта лирического героя пока ещё конкретный и в достаточной степени частный. Это чистый бунт, не преследующий никакой цели: герой не стремится изменить ни ситуацию, ни себя в ситуации, он просто провозглашает своё отношение к отдельным реалиям: «Весь день и ночь по улицам шатаются толпы / Поганая молодёжь! / Они блюют портвейном на почтенных граждан... / И всё равно становится всё больше панков!».

Данный текст мы полагаем самым значимым из созданных на рассматриваемом этапе. Летов противопоставляет два лагеря – «граждан» и тех, кто не желает называться гражданином. Эпитет «почтенный» употребляется здесь иронически; ему противопоставлен эпитет «поганый» применительно к молодёжи, который, напротив, в этом контексте имеет положительную коннотацию.

Выраженная в тексте «Поганая молодёжь» установка на социальный протест является частным выражением общей позиции Летова, которую сам он обозначит позднее в беседе с Романом Неумоевым, отвечая на вопрос об отношении к власти: «Власть представляет собой самое худшее проявление государственности, стало быть, тоталитаризма, стало быть фашизма... Я считаю, что весь панк, вообще все, что я смогу сделать своими песнями, – давать отпор тоталитаризму»². Поэтически Летов сформулирует данную позицию так: «При любом госстрое я партизан /

При любом режиме я анархист». Но это будет позднее, в тексте «Новый 37-й», относящемся к альбому 1988 г., а пока протест автора распространяется только на отдельные явления.

2. 1985 – 1989 гг. Период расцвета

Этот период мы полагаем качественным и количественным расцветом летовского поэтического творчества. Он является наиболее плодотворным из выделяемых нами этапов; самые значимые, «программные» тексты написаны именно в это время.

В этот промежуток группой создано 19 альбомов: от «Поганая молодёжь» (1985) до «Вершки и корешки. Ч. II» (1989) – часть которых записана Летовым в одиночку. Несмотря на несхожесть многих из этих альбомов между собою, вместе они представляют цельное явление. Язык текстов обретает невероятную выразительность; именно на этом этапе формируется набор главных категорий, которыми, как мы увидим, будет определяться творчество Летова и впоследствии; начинается движение от социальности к метафизике, которое завершится в последних альбомах.

Если тексты первого периода окрашены юношеским стремлением заявить о себе, то на данном этапе автор выступает как личность со сформировавшимися убеждениями.

Начало рассматриваемого периода перекликается с творчеством первого этапа. В тексте «Человека убили автобусом» (1985) мы видим ту же спокойную созерцательность, что роднит ранние тексты Летова с хокку. Однако уже в 1986 году появляется текст «Вы» – одно из первых летовских обращений к обывателям, ставшим позднее единым чудовищным безликим персонажем многих текстов: «У вас лица как гороховый суп / У вас жизни как промасленная бумага / У вас мечты как выстиранные пододеяльники / У вас мир как противогаз».

Подобного рода текст, но уже гораздо более экспрессивный, представлен на альбоме 1987 года «Мышеловка» и гласит: «Пошли вы все на х...й». С другой стороны, та же «Мышеловка» содержит песню «Следы на снегу», где Летов использует иные мотивы и осмысливает совсем другие категории³.

В это время Летов крайне активно разрабатывает категорию государственности (тексты «Тоталитаризм», «Хороший царь и знакомая вонь» и многие другие). Создаётся песня «Всё идёт по плану», ставшая программной.

Альбом «Война» (1989) отмечен появлением новых мотивов. Лирического героя занимают уже не столько социальные проблемы, сколько философские. Например, текст «Заплата на заплате», где звучит мотив судьбы: «Вырванная с корнем вырванная с мясом / пойманная рыба постигает воздух / Раздирая жабры истекая слизью / Потому что рыба потому что надо».

«Тошнота» (1989) – текст, раскрывающий авторское сознание этого периода благодаря отсылке к Сартру: лирический герой не принимает ок-

ружающего мира, но уже не борется с ним, как в ранних текстах, а просто отказывается его воспринимать. Позднее это станет позицией лирического героя в текстах, созданных на протяжении более чем десяти лет.

В это время «Гражданская оборона» подвергается давлению со стороны КГБ, и именно благодаря этому столь значимым в творчестве Летова становится концепт государства. Социальная тематика, первостепенная в творчестве Летова вообще, в этот период обретает глубину. Творчество поэта – уже не просто слепой протест против существующей системы; лирический герой ищет пути выхода из неё.

Конфликт большинства текстов этого периода – «человек и государство». Герой-оппозиционер находит себе предмет противодействия: государственный строй, – против которого и протестует. На любом альбоме этого периода большая часть песен посвящена означенной тематике.

Именно в этот временной период в творчестве Летова формируется как наиболее значимая *категория смерти*, а все остальные⁴ выступают как подчинённые ей. На этом этапе в летовской модели мира формируются два противопоставленных друг другу пространства: материальное и идеальное⁵.

3. 1990 – 1993 гг. От социальности к метафизике

В 1990 – 1993 гг. Летов выпускает дилогию «Детские песенки», куда входят альбомы «Прыг-скок» и «Сто лет одиночества».

При рассмотрении этих двух альбомов становится заметным явное качественное изменение творчества. Из интервью тех лет мы можем сделать вывод, что изменение творчества есть следствие изменения мировоззрения автора: «Пока я верил, что то, что я делаю, свернет на фиг весь этот миропорядок, – я и пел, и писал, и выступал. А теперь вышла ситуация из-под контроля... Вижу я, что никому это на х...и не нужно»⁶.

Поэт практикует написание текстов под влиянием ЛСД: такова, например, история создания текста «Прыг-скок». Сам Летов рассказывает: «...Из меня пошли, как из чудовищной огромной воронки, глубоко архаические слова – слова, рожденные даже не в детстве, но в том состоянии, которое существовало еще до моего рождения... Я не знаю, где я в действительности находился в то время. В результате такого страшного опыта вышла эта песня – “Прыг-Скок”»⁷.

Тексты «Детских песенок» имеют уже не слишком много общего с текстами предыдущего периода. Летов практически полностью отходит от социальной тематики; очевидно, она к 90-му году была исчерпана, автор перешёл к поиску других тем. От максимализма, столь свойственного ранним текстам, не остаётся и следа.

Чётко обозначить тематику песен этого периода не представляется возможным. Например, текст «Они сражались за Родину» (1991), казалось бы, должен отсылать реципиента к военной (или антивоенной) теме, однако на деле мы видим совершенно иное: «Они сражались за Родину / Сви-

репо целовались на виду у всей вселенной / Бродили яко посуху по шалой воде / Сеяли зной пожинали апрель».

Как мы видим, о военной направленности здесь не может быть и речи. Следование военной тематике чисто формальное. Конфликт текстов этого периода можно обозначить как «человек и Космос». Летовский персонаж остаётся с мирозданием один на один.

Безусловно, категория смерти главенствует и в этих альбомах. Более того, прочие подчинённые ей категории практически исчезают. Лирический герой находится в движении либо к смерти (ожидая её), либо после смерти (в посмертном бытии). Любое изображаемое пространство – это пространство, в котором царят смерть, хаос и полная деструкция. Мы даже не находим возможным сказать, что в альбоме представлен *набор* категорий: она всего одна и объединяет в себе все остальные, выраженные крайне слабо, и всё, описываемое в текстах, подчинено только рассмотрению её.

Лирический герой рассматриваемого этапа находится в поиске: он ищет себя, ищет пути примирения с Космосом, пытается хоть как-то упорядочить окружающий его хаос или хотя бы постичь его несуществующую логику; а чаще даже и не пытается, а просто отрешённо и растерянно наблюдает; это роднит его с лирическим героем начального этапа, однако здесь уже нет речи о каком-либо протесте и тем более бунте.

В песнях данного периода появляется персонифицированный герой: ранее он обозначался почти исключительно личными местоимениями, теперь мы встречаем Офелию, Плюшевого мишутку, Маленького принца. Летов ещё активнее, чем раньше, пользуется интертекстуальными приёмами, по-своему трактуя литературные произведения. Например, в тексте «Маленький принц возвращается домой» повествуется о том, что ждало героя Экзюпери после укуса змеи; по Летову, Маленький принц совершает трансцендентное путешествие в небытие, возвращаясь таким образом «домой», то есть к изначальному пространству, в котором пребывал до рождения. В тексте «Офелия» (1991) Летов рисует наполненную красками картину посмертного пути героини. Своеобразное путешествие совершает и Плюшевый мишутка из одноимённой песни: «Плюшевый мишутка лез на небо прямо по сосне / Грозно рычал пружиком грозил». Позднее, уже в тексте альбома 2003 года, лирический герой снова устремится в небо: «Х...й на всё на это – и в небо по трубе», – и это будет для него единственным способом покинуть реальность, несовместимость с которой станет для героя невыносимой.

Реципиент в этом случае уже не обязателен, а может быть, даже избыточен. Однако пройдёт ещё достаточно много времени, прежде чем сам реципиент это осознает и не примет последнего летовского альбома.

4. 1993 – 1997 гг. Период метафизического мышления

«Солнцеворот» и «Невыносимая лёгкость бытия» – таковы названия двух альбомов, выпущенных Летовым в 1997 году. Эти альбомы опять

изобилуют текстами с военной тематикой (Летов никак не может избавиться от неё до конца); однако само осмысление темы войны получает иное развитие – например, в тексте «Дембельская». Поэт здесь ясно обрисовывает неизбежность смерти на войне. Если раньше он изображал катастрофическую неправильность такого экссесса, то теперь только констатирует неминуемость его. Экспрессия ушла безвозвратно (чуть позже мы увидим то же в диалогии «ДСЖ» – «Реанимация»). Конфликт «человек и государство» возвращается несколько в ином качестве, и это связано с изменением лирического героя, который стал гораздо спокойнее, не противодействует, а только наблюдает происходящее. На этом этапе поэт начинает осмыслять бессмысленность любого противостояния.

Набор категорий, конечно, не изменяется: как задан был вектор в период расцвета, так Летов этому вектору и следует. Он не оставляет других своих излюбленных категорий, прежде всего смерти и гражданственности⁸, которые в рассматриваемый период образуют некую совокупность (и вообще, как мы видим, к этому времени Летов уже словно бы подводит итоги; рановато, ему предстоит ещё десять лет творчества – не слишком, правда, плодотворных), соединяются, и уже невозможно определить чётко, где какую категорию затрагивает поэт.

5. 1997 – 2007 гг. Заключительный период

В 2003 году выходят альбомы «Долгая счастливая жизнь» и «Реанимация», в 2007 – «Зачем снятся сны?». Сравнивая тексты этих лет с ранними или текстами периода расцвета, сложно поверить, что авторство их принадлежит одному и тому же поэту. При формальной схожести песен у них нет ничего общего на внутреннем уровне. Летов частично пытается вернуться к раннему творчеству («Ангел устал»), однако (даже если не учитывать качественное изменение технического плана текстов) настроение текстов резко отличается от того, что было присуще раннему периоду. Поэт использует совершенно иные понятия, художественное пространство становится запредельным, фантастическим, контакты лирического героя с миром происходят уже на некоем метафизическом уровне.

Начиная с 2000-х гг., Летов обращается уже к другим категориям: социальные и политические проблемы поэту, очевидно, окончательно перестают быть интересными для интерпретации; мы уже не упоминаем о категории семейности, от которой Летов отошёл давно. Но даже категория логичности, настолько значимая в первые два временных этапа, трансформируется удивительным образом. Хаос мира, в котором пребывает лирический герой, не поддаётся уже никакому логическому постижению. Алогичен уже не сам герой, алогично всё существующее. Логика теряет отрицательную коннотацию, алогичность – положительную. Вообще, творчество этого периода – творчество без оценок. Летов перестаёт объяснять, что ему кажется плохим, а что хорошим, такие понятия в его художественном пространстве больше не существуют.

Категория смерти, впрочем, по-прежнему выделяется среди остальных. Можно даже сказать, что из поддающихся определению исследователя остаётся она одна. Смерть изображается поэтом как неизбежное. Появляется смирение. Например, в тексте «Небо как кофе», который явно перекликается с текстом «Никто не хотел умирать». Смерть больше не является деструктивной. Она уже не разделяется на духовную и телесную; любая смерть сама по себе идёт герою на пользу. Это и ницшеанское «Всё, что нас не убивает, то нас делает сильней!» в песне «Крепчаем», и утверждения вроде: «Кто не боится помереть, тот и не сможет проиграть» и т. д.

Позиция героя по-прежнему, конечно, – позиция наблюдателя. Ни о каком противостоянии не может быть уже и речи. Это может напомнить нам хоккуподобные тексты ранних лет – за исключением того, что герой фиксирует уже не окружающее его внешнее, а внутреннее, порождённое его сознанием (или, может, бессознательным). Стремление покинуть реальность: «Х...й на всё на это / И в небо по трубе», «Всё оно чужое – всё давным-давно не твоё». Герой даже не противопоставляет себя реальности – просто по возможности разделяет её и себя; хотя и реальность как таковой уже практически не существует. Нет ничего реально существующего, нет бытия – так, обрывки, обломки, разрозненные куски. Герой отказывается находиться в этом пространстве и вновь стремится к своему идеальному, недостижимому (тем же путём, что и Плюшевый мишутка десятилетием ранее).

Тексты этого периода окончательно становятся трансцендентными, семантика их уже практически не устанавливается. Определить её (за исключением некоторых текстов, например, «Белые солдаты» или «Небо как кофе») не представляется возможным – даже при лексическом анализе, ибо лексика используется самая нейтральная, Летов в большой степени отходит от использования жаргонизмов, обценной лексики, а также таких чётко определяющих тематику лексем, как «смерть», «война», «семья», «логика» и т. д.

Чуть ли не впервые наблюдается мотив усталости: «Никто не говорил, что там будет легко – На закате дней...». Отсюда, кстати, и сформировавшийся с 90-х принцип бессмысленности любого противодействия; но сам мотив усталости не был так чётко обозначен. Лирический герой задаётся вопросами, которые пятнадцать лет назад не могли прийти ему в голову: что же всё-таки в том идеальном пространстве, куда он так упорно стремится? Что его ждёт после смерти? Каково это посмертное бытие? Для него очевидна неизбежность этого перехода, но нельзя сказать, что на данном этапе вся его деятельность подчинена движению в запредельное.

В мае 2007 года выходит альбом «Зачем снятся сны?», последний альбом Егора Летова. Авторское сознание этого периода лучше всего характеризуется фразой: «Скорый поезд вглубь себя» (текст «Всё это с тобой»). Поэта больше не интересуют проблемы реальности, он занят анализом

собственного ощущения действительности, созерцает своё восприятие мира.

Если диалогия «ДСЖ» – «Реанимация» есть некое хоть и неосознанное, но подведение итогов, то «Зачем снятся сны?» – альбом, созданный автором исключительно для самого себя, и это настолько очевидно, что реципиент, в данном случае избыточный, этого не мог не почувствовать. Альбом «Зачем снятся сны?» был принят слушателями неблагосклонно, причина чего кроется в слишком заметном качественном изменении творчества, в полном уходе автора в личную метафизику.

Подводя итоги, мы можем отметить следующее. Формально изменение авторского сознания было кольцевым: созерцание – протест – созерцание; однако на внутреннем уровне не может быть и речи о замкнутости, так как творчество первого этапа и последних лет крайне различны. Тематически и категориально очевидно движение авторского сознания от социальности к метафизике. Если тексты первых трёх периодов затрагивали прежде всего социальные и политические проблемы, то с 90-х годов автор задаётся вопросами экзистенциального толка.

Лирический герой также эволюционирует; в начале творческого пути Егора Летова он являлся бунтарём, а к концу отказывается от любого противостояния чему бы то ни было существующему и если сперва предпринимает хоть какие-то попытки покинуть реальность, отделить её от себя, то затем полностью прекращает любое движение.

В целом, в последние годы творчества видна тенденция к обобщению. Категории соединяются в одну, не поддающуюся чёткому определению; лирический герой и автор словно бы сливаются в единый персонаж. Размываются границы между трансцендентным и имманентным, реальностью и её авторским восприятием, бытием и небытием. Если пространство текстов, созданных в первые три периода, чётко структурировано, то модель мира, изображённая в творчестве последних лет, есть хаос.

¹ Несколько раз группа по различным причинам меняла название и состав участников. Кроме того, в её истории был период, когда единственным участником являлся сам Летов.

² Панки в своём кругу [Электронный ресурс] / Сибирская язва – 05.06.1988. – № 1. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru>.

³ См. подробнее: *Новицкая А.С.* «Следы на снегу»: анализ одного текста. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 166–169.

⁴ То есть категории логичности, гражданственности, семейности и т. д. См. подробнее: *Новицкая А.С.* Смерть в художественной картине мира Егора Летова // Проблемы филологии и журналистики: Сб. тезисов и докл. международной научно-практич. конф. молодых ученых РГУ им. И. Канта. – Калининград, 2006. – С. 54–58.

⁵ См. подробнее: *Новицкая А.С.* «Партизан» и «превосходный солдат». Лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 155–161.

⁶ *Домой С.* 200 лет одиночества. Интервью с Егором Летовым [Электронная статья] // Официальный сайт группы «Гражданская оборона». – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru>.

⁷ Егор Летов: Именно так всё и было [Электронная статья] // Лимонка. – 1993. – №№ 2, 3. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru>.

⁸ См. подробнее: *Новицкая А.С.* Категория гражданственности в стихотворениях и текстах песен Егора Летова // *Восемь с половиной: статьи о русской рок-песенности.* – Калининград, 2007. – С. 80–85.

© А.С. Новицкая

Е.В. ИСАЕВА

Елец

ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЕ СВЯЗИ

В АЛЬБОМЕ ГРУППЫ «NAUTILUS ROMPILIUS» «ТИТАНИК»

Данная статья – попытка проникнуть в суть одного из самых странных и загадочных альбомов группы «Nautilus rompilius» «Титаник», выявить те универсальные скрепы, которые делают достаточно разнородные тексты единым целым. Исследователи выделяют в циклах, к которым в современной науке приравнивают и рок-альбомы, пять универсальных циклообразующих связей: заглавие, композицию, изотопию, пространственно-временной континуум и полиметрию¹.

Заглавие альбома «Титаник» (мы используем термины «альбом» и «цикл» как синонимы), с одной стороны, вводит важный для творчества группы мотив воды (что отмечалось в работах Т.Г. Ивлевой, Н.К. Неждановой), с другой стороны, имплицитно содержит в себе сему «гибель», так как название печально известного корабля и его трагическая история знакомы каждому, поэтому одним из ведущих мотивов альбома является мотив гибели. Из девяти текстов цикла семь написаны Ильей Кормильцевым, два – Вячеславом Бутусовым («К Элоизе» (5) и «Зверь» (9)). Но альбом «Титаник» мы рассматриваем как единый метатекст группы, в котором воплотилась определённая картина мира. Стоит перечислить названия входящих в цикл произведений: «Тутанхамон», «Титаник», «Утро Полины», «Негодяй и ангел», «К Элоизе», «Воздух», «Колеса любви», «20 000», «Зверь».

Главный текст альбома - «Титаник», что отметил лидер группы В. Бутусов: «Я вообще всегда был сторонником того, чтобы название альбома было более отстраненным от песен и определяло тему. Но уже пошёл опыт коммерческий, что надо называть по главной песне»². Но эта знаковая композиция занимает в альбоме второе место, оставляя для своеобразной экспозиции первое место, на котором находится «Тутанхамон»; в этом тексте содержится некая декларация поведенческой модели человека – предупреждение о пути, ведущем к гибели:

Если ты пьёшь с ворами,
Опасайся за свой кошелёк.
Если ты пьёшь с ворами,
Опасайся за свой кошелёк.

Если ты ходишь по грязной дороге,
Ты не сможешь не выпачкать ног³.

Значимость предупреждения подчёркивается анафорой «Если...». Лирический герой, обращаясь к некому адресату, словно стремится наставить его на путь истинный, подчёркивая, что при определённом условии обязательно следует ожидать печальных последствий.

Своеобразным эталоном модели поведения для лирического героя является «одна женщина», которая «всегда выходила в окно», что имело следствие: «Она разбивалась насмерть / Но ей было все равно». Повторяемость данного события («разбивалась») и «всегда выходила» (то есть неоднократно) указывает на особую силу женщины и превращает её в некий надмирный образ, скорее – символ стремления к высокому началу, к свободе. При чём же здесь Тутанхамон, имя которого вынесено в заглавие? Дважды в первой композиции используется припев, в котором воплощена явная мистификация: подобных высказываний фараону Тутанхамону, прожившему очень короткую жизнь (всего 18 или 19 лет), история не приписывала, да и его особый ум – скорее, вымысел автора текста. Но образ этого правителя важен в композиции Ильи Кормильцева как некий символ мудрости, провозглашаемой Тутанхамоном, – «живым воплощением бога Амона» – это буквальный перевод имени:

Правда всегда одна –
Это сказал фараон,
Он был очень умён,
И за это его называли
Тутанхамон.

Вынесение в заглавие имени этого правителя, вероятно, также связано с его ранней смертью, относительно которой были версии, предполагающие и возможное убийство юного фараона его противниками, что опять имплицитно сему «гибель».

Соседство первого и второго текстов позволяет рассматривать избранный в стихотворении «Титаник» как следствие или вариант греховного пути, от которого лирический субъект предостерегал своего неведомого адресата в первой композиции, ссылаясь на мудрость Тутанхамона, якобы утверждавшего, что «правда всегда одна» – то есть существует только один вариант правильного поступка:

И твоя голова всегда в ответе
За то, куда сядет твой зад.

Главный текст «Титаник» реализует метафору человеческого греховного существования, когда идут на компромиссы и нарушают нравственные нормы (пьют с ворами и ходят по грязи). Композиция представляет

собой монолог одного из пассажиров или членов команды «Титаника», который обладает знанием о том, «куда мы плывем», то есть ощущает гибельность подобного пути. При этом лирический герой неоднократно подчеркивает (это воплощено в тексте припева дважды):

Но никто не хочет и думать о том,
Куда «Титаник» плывёт,
Никто не хочет и думать о том,
Куда «Титаник» плывёт.

Важно, что припев в композиции используется в двух вариантах:

Но никто не хочет и думать **об этом**,
Пока «Титаник» плывёт.

В первом случае думать никто не желает о смерти, во втором и третьем вариантах припева акцент сделан на направлении, в котором плывет корабль, но получается, что он плывёт ко всеобщей гибели. То есть в знаковом втором тексте альбома создан образ погрязшего в пороках мира, который обречён на крушение, но, кроме лирического героя, никто не желает задумываться о происходящем. Сам субъект речи тоже находится на корабле, обречённом на гибель, то есть пространство в этой композиции может восприниматься как метафора мира. А образ корабля, соответственно, является метафорой человеческого общества. Т.Г. Ивлева отмечает: «Как альтернатива вечности выступает в поэзии NP мир временный, созданный человеком. Он уподобляется “Титанику”, плывущему в океане бытия навстречу своей неизбежной гибели»⁴. Только отметим, что «Титаник», скорее, не альтернатива вечности, а составляющая часть мира, в котором уравновешены разнородные элементы; эта идея будет реализована и в последующих текстах альбома.

«Титаник» и третий текст альбома – «Утро Полины» – скрепляют мотив пути: «Титаник» движется к гибели, и лирический герой движется к какой-то неведомой цели, что длится «сто миллиардов лет», скорее, это путь познания, внутреннего созерцания, и хотя путь лирического героя бесконечен, в этом нет трагедии. В этой композиции важны мотивы начала, воплощённые в лексемах «утро», «рассвет», противопоставленные ведущим мотивам предшествующего текста: смерти, вины, крови, гибели. Общим для всех элементов альбома является мотив пути, который соединяется с мотивом выбора в текстах 1, 2, 3. Скрепляет все элементы и мотив смерти, реализуемый в разных вариантах: гибель (2, 7), самоубийство (1), убийство (5), смерть (3), сон как метафора смерти в текстах 5, 8, 9. Гибель, смерть часто связаны с водой в её различных проявлениях, но слияние с мировым океаном даёт человеку возможность обретения себя в вечности.

В первых трех текстах И. Кормильцев использует стилистическую фигуру – анафору, подчёркивая в первой композиции условие свершения

или не совершения каких-либо действий («Если...»), во втором тексте выделяет таким образом «Я» лирического героя и повторяемость событий («Я видел секретные карты, / Я знаю, куда мы плывем»), в третьем – опять повторяемость событий, которые важны («И все эти годы я слышу, как колышется грудь, / И от её дыхания в окнах запотело стекло, / И мне не жалко того, что так бесконечен мой путь»). Общая стилистическая фигура служит формальной скрепой между первыми тремя текстами, усиливая мысль о круговороте однообразных событий.

Четвертая композиция «Негодяй и ангел» – текст, основанный на контрастных образах, в нём важную смысловую нагрузку выполняет сюжет, вероятно, воплощающий идею гармонии мира, в котором совмещены противоположности: грех и праведность, добродетель и порок. Динамичный ритм композиции, контрастирующий с «Утром Полины», в котором мелодия спокойная, гармоничная, способствует созданию позитивного настроения. Определяя суть истории, Кормильцев использует понятия «сказка» и «басня», поскольку текст отличается неким схематизмом, присущим басенной форме, в нём присутствует и весьма специфическая развязка – уравновешивающая:

Негодяй торгует на рынке пером
И пухом из ангельских крыл,
А ангел летит высоко-высоко
Такой же крылатый, как был.

Есть в тексте и подведение итогов:

А морали нет никакой...
Видать ты нужен такой
Небу, которое смотрит на нас
С радостью и тоской.

Пятая, центральная композиция альбома «К Элоизе» предстает как монолог влюбленного и одновременно напоминает речь нежного убийцы, что создаёт ощущение зыбкости мира, в котором двойится образ человека. Музыкальным эпиграфом служит фрагмент из известной пьесы Л. Ван Бетховена «К Элизе». Элоиза – знаковое имя, оно вызывает ассоциации с образом возлюбленной средневекового философа Пьера Абеляра, жестоко искалеченного родственниками девушки из-за его страсти к ней. В тексте возникает мотив сна-смерти, в который лирический герой погружает свою возлюбленную:

Спи, спи, Элоиза моя,
Я буду надежно твой сон охранять,
Ты, я, радость, усни,
В доме давно уж погасли огни.

Важно, что лишь в смерти возможно соединение героя с возлюбленной: «Ты, я вместе всегда / На жёлтой картинке с чёрной каймой» (очень напоминает портрет в траурной рамке).

Шестая композиция «Воздух» – это декларация веры, хотя сюжетная канва текста нужна лишь для создания ситуации чуда:

Когда они окружили дом,
И в каждой руке был ствол,
Он вышел в окно с красной розой в руке
И по воздуху плавно пошёл.

В этом тексте, как и в четвертой композиции, нет проявления субъекта, так как нет ни одного личного местоимения, частотного в других текстах альбома.

Возникает ассоциация с текстом «Nautilus pompilius» «Прогулки по воде» из альбома «Чужая земля», который, по замечанию В. Бутусова, является «притчей общечеловеческого характера»⁵. Именно притчеобразность отличает и данную композицию.

Итак, один из значимых мотивов, связывающий воедино ряд текстов альбома (2, 3, 5, 8) и присутствующий в других циклах «Nautilus pompilius» – мотив воды, её движения: он появляется во второй композиции «Титаник», причём проявляется имплицитно за счёт слов «плывёт», «пойдём ко дну» и самого заглавия. В «Утре Полины» есть лишь лексема «ручей» («бесконечный ручей» слез), но сам ритм композиции и её музыкальное сопровождение имитируют ритмичное колыхание воды. В пятой композиции «К Элоизе» водная тема прогрессирует: «голубые океаны», «реки любви», «карты утонувших кораблей», «садимся в кораблик», само плавание героев направлено к смерти, которая, согласно мифологическим представлениям, воспринималась как поглощение водой.

Если говорить о субъектно-объектных отношениях, то стоит отметить, что большая часть текстов, как это часто бывает в альбомах группы, представляет собой монолог лирического героя, адресованный кому-то: в 1, 2, 3, 5, 8 текстах используются местоимения «я» (один раз) и «ты» (13 раз), в 4 тексте повествование о негодяе и ангеле ведется без указания субъекта речи, в 6 тексте используются местоимения «они» и «он», текст предстает как взгляд со стороны, лишенный личного начала и комментариев. В 7 песне лирический субъект использует местоимение «мы», подчеркивая общность судеб всех людей – «Колеса любви едут прямо по нам», в 8 есть два субъекта – я и ты, которые воспринимаются носителем речи как «мы», что продолжает идею общности судеб. В 9 тексте создается оппозиция я – он (зверь), местоимение «я» использовано 13 раз, он – 9. Частотность личного местоимения «я» позволяет говорить о значимости лирического субъекта в структуре альбома. Лирический герой соотносит своё положение в мире с другими, что реализуется в использовании личных местоимений: ты, мы они.

Пространство в цикле «Титаник» выстраивается по горизонтали (образ моря, океана, реки, ручья, с которыми связано перемещение героя), и по вертикали: в текстах присутствует оппозиция «верх – низ» («небо – земля»). В альбоме выделяются два вектора движения персонажей – по горизонтали (движение реки жизни, несущей человека к смерти и соединяющей его с мировым океаном: «Но река широка, река глубока, / река уносит нас как облака»), и движение вверх – к небу, символизирующее стремление вырваться за границы бытия, мира, а также освобождение от собственной двойственности («Зверь»). В пространстве текстов цикла соединяются древность и настоящее, вечность и преходящая жизнь человека. Пространственные модели – дом, комната, корабль. Но пространство постоянно расширяется за счёт выбора – поступков человека: это и прорыв в небо («Воздух», «Негодяй и ангел»), и движение в вечность.

В восьмой композиции «20 000» проявляется специфическое взаимопроникновение вечности в настоящее, и прорастание настоящего в вечность демонстрирует особое мировосприятие лирического субъекта, который ощущает себя вписанным в ритм бытия, погружённым в реку жизни, влекущую человека к смерти, но в восприятии этой категории нет трагизма и безысходности, так как мир в сознании лирического героя предстает как некое гармонически слитое воедино пространство:

Через двадцать тысяч дней и ночей
Наши тени впадут в океан теней,
Чтобы дальше уже никуда не плыть,
Что вода унесла – водой не разлить.

Станным выглядит название этого текста, переданное в цифровом варианте. Если попытаться перевести эти дни и ночи в годы человеческой жизни, то получается примерно 54. Именно такова цикличность обновления и умирания в трактовке «Наутилуса».

Вода в мировой космогонии – амбивалентный образ: она и знак смерти, погружения в иной мир, и символ жизни. Важно, что в альбоме «Титаник» мотив смерти не является трагичным, так как смерть вписана в систему гармонии бытия:

Тёмную ночь нельзя обмануть,
Спрятав огонь ладонью руки,
Счастливы те, кто могут заснуть,
Спят и не слышат течения реки.

В этой композиции сон тоже выступает как метафора смерти, но спящие оцениваются лирическим героем как счастливы. Хотя в данном контексте можно трактовать образы спящих как людей, просто спокойно

относящихся к жизни – не осознающих трагизма её конечности, поскольку всё бытие замкнуто в некую символическую окружность:

Но река широка, река глубока,
река уносит нас как облака,
Двадцать тысяч дней и ночей пройдёт,
Человек родился – человек умрёт.

Рефрен не добавляет тексту трагизма, скорее, он звучит как заклинание, указывающее на вечную повторяемость событий.

В сильной позиции альбома располагается текст «Зверь», демонстрирующий раздвоенное сознание лирического героя, ощущающего в себе борьбу двух начал: высокого и низкого, человеческого и звериного. Здесь тоже есть значимый для всего альбома мотив пути – движения – погони – поиска себя самого. Возможно восприятие образа зверя как составляющей части самого человека, ведь в альбоме важна идея сосуществования разнородных начал, которые создают своеобразное равновесие, как негодяй и ангел, рождение и смерть. А раз мир – это сосуществование противоположностей, в человеке как микромире тоже есть свет и тьма, низкое и высокое, что предстаёт как борьба двух составляющих, преследование одного начала другим. В этом тексте частотно местоимение «я», использованное максимальное количество раз – 13, а также очень много глаголов, характеризующих действия лирического субъекта: «я смотрю», «я вижу», «я гнался», «я нашёл», «я знаю», «я кружу», «я не буду ждать», «я лечу». Сам ряд этих утверждений демонстрирует активную позицию героя, который летит, то есть отрывается от земли, приобретает свободу, принимает решение. Мелодия, сопровождающая этот текст, отличается гармоничностью и уравнивает драматизм содержания.

Единство звучащему циклу придают постоянные скачки метра от строфы к строфе, отсутствие четко фиксированного размера, типы стихов напоминают тактовик, либо акцентный стих (дисметрический, не имеющий метра). Но говорить здесь о полиметрии не имеет смысла, поскольку это особый аспект исследования.

Можно воспринимать альбом «Титаник» как философский цикл, так как в нем представлена картина мира, традиционная для группы «Nautilus rompilius»: контрастные начала находятся в своеобразном противостоянии и гармонии. Итак, в цикле «Титаник» заглавие, изотопия, пространственно-временной континуум, субъектно-объектные отношения способствуют воплощению специфической картины мира, в котором лирический субъект воспринимает себя как часть общего движения к смерти, но одновременно осознаёт близость жизни и смерти, низкого и высокого в мире и человеке, при этом человек оказывается вписанным в систему бытия. Важно, что смысл цикла и отдельных текстов выявляется не столько через прямые постулаты, сколько имплицитно.

¹ *Фоменко И.В.* Авторский цикл в лирике. Некоторые перспективы исследования // Кормановские чтения. Материалы межвузовской научной конференции (апрель 1997). – Ижевск, 1998. – Вып. 3. – С. 18–19.

² Вячеслав Бутусов о собственных песнях (Программа «Российский рок»: Александр Устинов, Валерий Жук) // FUZZ. – 1999. – № 7/8. – С. 20.

³ Здесь и далее текст цитируется по магнитоальбому. Все выделения сделаны нами.

⁴ *Ивлева Т.Г.* Вода, в которой плавает NAUTILUS POMPIIUS // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 129.

⁵ Прогулки по воде (Апостол Андрей): комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1371>.

© Е.В. Исаева

Д.И. ИВАНОВ

Иваново

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА СИНТЕТИЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ РОК-КУЛЬТУРЫ

**(на примере инструментальной композиции
группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита»)**

В рок-культуре встречается «15 базовых типов синтетического текста (имеется в виду синхронное “плюсование” *музыкальных и вербальных компонентов СЯЛ* (курсив наш – Д.И.): 1) пение + музыка; 2) декламирование + музыка; 3) рассказ + музыка; 4) речитатив + музыка; 5) пение + шум; 6) декламирование + шум; 7) рассказ + шум; 8) речитатив + шум; 9) пение “а капелла”; 10) декламирование; 11) рассказ; 12) речитатив; 13) инструментал; 14) шум (в т. ч. артикуляционный шум); 15) шум + музыка»¹.

Мы не будем подробно останавливаться на специфике взаимодействия вербального и музыкального компонентов СЯЛ в структуре синтетического текста каждого типа. Однако особое внимание в данном контексте необходимо обратить на такой тип синтетического текста, как *инструментал*. Интерес этот тип синтетического текста вызывает по следующим причинам: во-первых, в его структуре реализуется специфический, условно «неполный», усечённый тип СЯЛ, основной тканью которого является музыкальный компонент СЯЛ, во-вторых, этот тип синтетического текста и, соответственно, СЯЛ в русском роке встречается достаточно часто. Отметим, что высокий уровень частотности использования, актуализации синтетического текста (ИТ) указывает на то, что в рамках истории русского рока модель СЯЛ с условно нулевым уровнем вербализации занимает особое, специфическое положение и требует отдельного рассмотрения.

Существует узкое и широкое понимание синтетического текста инструментального типа. В узком понимании – это «музыкальный трек, не

имеющий вербального ряда»². В широком – под инструменталом понимается «любой синтетический текст (например, шум), не содержащий вербального, а соответственно, и артикуляционного субтекстов»³. Одновременно с этим следует заметить, что к инструментальному типу синтетического текста относятся рок-произведения, в которых «присутствуют какие-то звуки голосового происхождения, не имеющие отчётливой словесной семантики (глоссолалия или распев какого-то гласного)»⁴. Укажем, что инструментальный тип СЯЛ может быть реализован в трёх основных формах:

1. *В форме отдельных инструментальных композиций*, как правило, занимающих в структуре цикла сильную позицию⁵ (альбом Ю. Шевчука («ДДТ») «Мир номер ноль» (1999) содержит в себе три инструментальные композиции: «Музыкальный образ – I» открывает альбом (№ 1) (сильная позиция), «Музыкальный образ – II» (№ 7) делит альбом на две смысловые части (сильная позиция), «Музыкальный образ – III (Выход)» (№ 12) условно завершает альбом, так как всего в рок-цикле 13 композиций (сильная позиция); альбом Б. Гребенщикова («Аквариум») «Треугольник» (1981) – инструментальная композиция «Гиневер»; альбом Б. Гребенщикова «Радио Африка» (1983) – инструментальная композиция «Твоей звезде»⁶; альбом М. Борзыхина («Телевизор») «Дым-туман» (1992) – инструментальная композиция «Вальс»; альбом Л. Фёдорова («АукцЫон») «Птица» (1994) – инструментальная композиция «Колик»; альбом В. Бутусова («Наутилус Помпилиус») «Атлантида» (1997) – инструментальная композиция «Три хита»; альбом Б. Гребенщикова и С. Курёхина «Безумные соловьи русского рока» (1985) – инструментальная композиция «Безумные соловьи русского рока» и т.д.).

2. *В форме целых инструментальных рок-альбомов* (сольный альбом Б. Гребенщикова «Без слов» (2004), состоящий из 16 инструментальных композиций, в основе которых лежат китайские и японские мотивы и мелодии; альбом группы «Аквариум» «Квартет Анны Карениной. Задушевные песни» (1994) состоит из 14 инструментальных композиций; альбом группы «Аквариум» «Russian-Abyssinian Orchestra – Bardo» (1997) состоит из восьми инструментальных композиций и т.д.).

3. *В форме инструментальных треков к фильмам с участием рок-музыкантов*. Самым ярким примером инструментальных композиций является блок треков, записанных В. Цоем и группой «Кино» для фильма Р. Нугманова «Игла». В 1988 году на студии «Мосфильм» было записано семь инструментальных композиций, четыре из которых являются музыкальными имиджевыми темами главных героев фильма: 1) инструментальная тема «Моро едет к морю» (В. Цой); 2) инструментальная тема «Дина» (М. Смирнова); 3) инструментальная тема «Артур» (П. Мамонов); 4) инструментальная тема «Спартак» (Баширов).

Кроме этого, все музыкальные компоненты СЯЛ, имеющие форму инструментальных композиций, можно классифицировать по принципу по-

вышения / понижения степени вербализации. В рамках данной системы все музыкальные компоненты СЯЛ можно разделить на две группы.

«Абсолютный» инструментал – это композиция, которая всегда имеет нулевую или условно нулевую (произнесение / пропевание отдельных звуков, искажённых отдельных слов, использование специальных шумовых эффектов (шум дождя, ветра, моря, различные искусственные звуки)) степень вербализации. Важно, что этот музыкальный компонент СЯЛ никогда не исполняется в качестве полного синтетического текста. Такой тип инструментала реализуется в пространстве названного выше альбома группы «ДДТ» «Мир номер ноль».

«Искусственный» инструментал – данная форма инструментальной реализации музыкального компонента СЯЛ подразумевает исполнение определённой рок-композиции (синтетического текста с полной структурой) без вербального компонента СЯЛ. Как правило, усечение поэтического компонента сопровождается трансформацией самого музыкального трека. Результатом этих трансформаций является возникновение новых, например, оркестрованных или иначе аранжированных, композиций. Примером такого инструментала является композиция «Три хита» группы «Наутилус Помпилиус».

Рассматривая качественные особенности «искусственного» инструментала в контексте изучения специфики СЯЛ, мы обратимся к композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита»⁷ (альбом «Атлантида», 1997). Прежде всего следует обратить внимание на то, что данная композиция создаётся по принципу *вторичного синтеза – объединения в единый синтетический текст нескольких прецедентных музыкальных компонентов СЯЛ с полной формальной редукцией вербального компонента СЯЛ*. Одновременно с этим заметим, что музыкальные компоненты, попавшие в зону вторичного синтеза, трансформируются за счёт феномена оркестровки, что придаёт им принципиально иной статус и усиливает степень выделения из общего контекста творчества группы. Это, в свою очередь, повышает уровень значимости данных музыкальных компонентов в контексте изучения СЯЛ.

Итак, перед нами возникает своеобразная гибридная форма синтетического текста, специфику которой необходимо рассматривать в контексте инвариантообразования⁸ или реинтерпретации⁹. Традиционно выделяется два типа инвариантообразования синтетического текста: «1) происходящее внутри конкретной поэтики (инвариантообразование в идеопэтике); 2) реализующееся посредством заимствования чужого синтетического текста (интертекстовое инвариантообразование)»¹⁰.

Первый тип инвариантообразования синтетического текста реализуется в нескольких формах: 1) *смена субтекста* (музыкального или вербального компонентов СЯЛ) – речь идёт о тех случаях, когда один из первичных, генетических «родных» компонентов СЯЛ синтетического текста заменяется «чужим» компонентом, принадлежащим другому автору, или

новым, созданным автором первичного синтетического текста; 2) *редукция субтекста* – устранение того или иного (вербального или музыкального) компонентов СЯЛ) в рамках определённой инкарнации синтетического текста; 3) *контаминация двух (и более) песен* – активизация принципа вторичного синтеза (синтезироваться могут как отдельные компоненты СЯЛ (вербальные или музыкальные), так и целые синтетические тексты, обладающие полной структурой (вербальные + музыкальные))¹¹.

Следует заметить, что данная классификация форм инвариантообразования может быть дополнена *смешанной формой*, основанной на принципе одновременной актуализации нескольких форм инвариантообразования. Именно по этой модели создаётся инструментально-музыкальная композиция «Три хита» (редукция вербальных компонентов СЯЛ + контаминация трёх прецедентных музыкальных компонентов различных синтетических текстов). Подчеркнём, что композиции, созданные по принципам инвариантообразования, имеют особое значение в контексте анализа структурно-семантической модификации СЯЛ, так как уже сами по себе являются своеобразными зонами трансформации СЯЛ, отражающими динамику и внутреннюю механизмы развития СЯЛ в изменяющемся социокультурном пространстве.

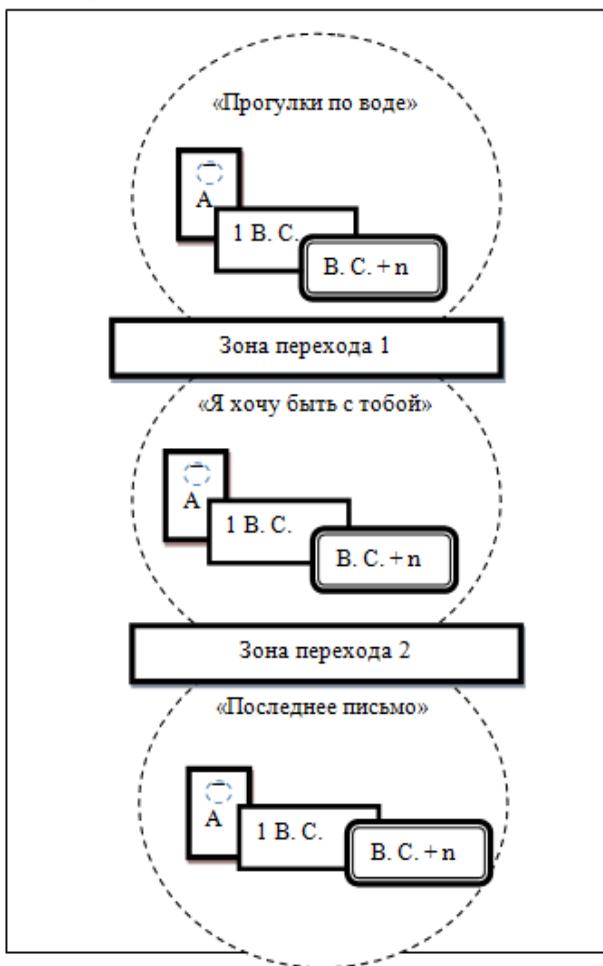
Рассмотрим качественные особенности структуры инструментально-музыкального компонента «Три хита». Данная композиция состоит из трёх взаимосвязанных, взаимодействующих между собой когнитивно-смысловых блока. Отметим, что в каждом блоке активизируется мощное ассоциативно-интерпретационное магнетическое поле, порождённое воспринимающим сознанием (зрителями-слушателями)¹². Однако это интерпретационное поле нельзя считать полностью освобождённым от смыслопорождающих интенций первичного автора, так как вербальный компонент СЯЛ в данном случае редуцируется лишь формально. Феномен формального устранения-редукции вербального компонента СЯЛ активизируется по причине высокой степени прецедентности как вербального, так и музыкального компонентов СЯЛ данной композиции.

Дело в том, что они уже вписаны в сознание воспринимающей аудитории, как своеобразный совмещённый двойной концептуальный код. «Стирание», устранение одного из компонентов этого символического кода закономерно приводит к активизации удалённого компонента через символическую энергетику актуализированного компонента. Эту операцию условно можно назвать рефлекторным воспроизведением усечённого компонента СЯЛ.

В результате перманентно обновляющееся, модифицирующееся ассоциативно-интерпретационное поле условно корректируется первичным авторским вербальным, поэтическим текстом. Однако формальное устранение вербального компонента приводит к повышению степени пластичности, проницаемости первичной авторской когнитивно-прагматической системы СЯЛ, которая начинает обогащаться дополнительными семами и

коннотациями, порожденными воспринимающим сознанием. Укажем, что ситуация семантического приращения может считаться бесконечной и стихийной, так как каждое воспринимающее сознание (даже под условным контролем первичной авторской интенции) может влиять на специфику трансформации первичной концептуально-прагматической системы.

Наибольшей степенью подвижности и вариативности данной системы характеризуются зоны перехода от одной музыкальной темы к другой. В рамках рассматриваемой инструментальной композиции можно выделить две переходные зоны. Отметим, что в пространстве данных смежных зон в воспринимающем сознании происходит процесс переключения с одного прецедентного текста (символического кода) на другой. Представим все описанные выше процессы в виде схемы¹³:



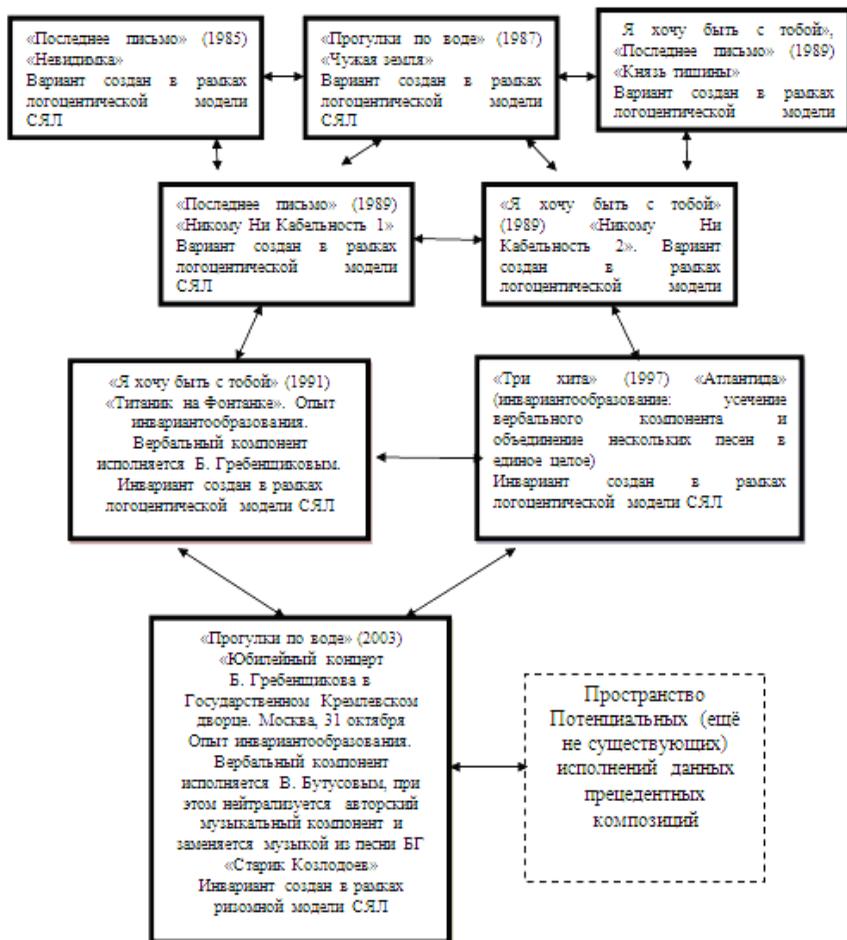
Важно, что представленные типы вариантообразования и инвариантообразования «обусловлены развитием художественного мировоззрения автора». Соответственно, каждая новая инкарнация инварианта или рождение нового варианта синтетического текста отражает специфику трансформации общей модели СЯЛ и когнитивно-прагматического уровня СЯЛ. Все существующие на данный момент и потенциальные варианты конкретного синтетического текста в рамках изучения СЯЛ должны рассматриваться как единое динамическое вариативное поле СЯЛ.

Прежде чем описывать качественные особенности этого вариативного пространства СЯЛ необходимо сказать о том, что повторение одной и той же композиции в разных вариантах, зафиксированных на разных этапах эволюции рок-группы (в рок-альбомах разных типов и разных годов издания), явление достаточно частотное. Повторяющиеся тексты – это своеобразные когнитивные, концептуальные центры, фиксирующие в себе комплекс самых важных, смыслообразующих компонентов и отражающие специфику эволюционных процессов СЯЛ в диахроническом аспекте (макроуровень СЯЛ). В рамках синхронического среза (конкретный синтетический текст) (микроуровень СЯЛ) роль таких центров выполняет припев, который, как правило, в пределах одной композиции повторяется минимум два раза.

Итак, вариационно-динамическое поле СЯЛ складывается из совокупности всех вариативных исполнений одной композиции как на уровне вариантообразования, так и инвариантообразования. Укажем, что это принципиально открытая структура, так как она постоянно пополняется новыми компонентами (новыми вариантами исполнения). В рамках этого поля раскрывается концептуальная, когнитивно-прагматическая динамическая история СЯЛ. Заметим, что точкой отсчёта данной истории может выступать первое исполнение композиции (речь идет о первичном синтетическом тексте) или композиция, созданная по принципу вторичного синтеза.

Проследим специфику эволюции когнитивно-прагматической системы СЯЛ группы «Наутилус» на примере совокупности исполнительских вариантов прецедентных, повторяющихся композиций «Прогулки по воде», «Я хочу быть с тобой», «Последнее письмо».

За своеобразную точку отсчёта мы возьмём инструментальный инвариант, созданный по принципу вторичного синтеза, «Три хита» (1997), так как именно в этой композиции под воздействием первичной авторской интенции создаётся единый метаобраз, позволяющий рассматривать данные композиции как единое целое. Выстраивая хронологию появления различных инкарнаций данных композиций, можно построить следующую схему:



Таким образом, становится понятно, что с 1985 по 1989 годы СЯЛ группы «Наутилус» развивалась исключительно в рамках локального вариантообразования (изменялся только музыкальный компонент СЯЛ (модернизация музыкальной аранжировки)). Отметим, что эти изменения носили скорее декоративный характер и существенно не влияли на когнитивно-прагматическую систему СЯЛ. Укажем, что все варианты созданы по логоцентрической модели СЯЛ.

В 1991 году создаётся первый инвариант, в рамках которого трансформируется вторичный исполнительский уровень порождения СЯЛ (вербальный компонент исполняет Б. Гребенщиков). Это приводит к кардинальной трансформации не только вербального и артикуляционного, но и музыкального компонентов СЯЛ (БГ и «Аквариум» создают принципиально новую аранжировку). Отметим, что процесс трансформации песен-

ного текста при исполнении его другим автором – явление закономерное, так как «при подобном исполнении не наблюдается тождественности формы – изменяются как минимум два субтекста: артикуляционный и музыкальный, полностью совпасть может лишь скрытый в артикуляционной оболочке вербальный субтекст (да и то не всегда)»¹⁴. Ю.В. Доманский обращает внимание на ещё один важный момент: «Отдельной проблемой становится и статус автора: новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “присваивает” чужой художественный мир, делая его своим»¹⁵. Реализуется ситуация усложнения не только уровня исполнения, но и уровня создания СЯЛ и синтетического текста. Однако в данном случае это не приводит к тотальной трансформации и разрушению логоцентрической модели СЯЛ.

В 1997 году появляется ещё один инвариант – инструментальная композиция «Три хита». Об этом мы уже говорили выше.

И, наконец, в октябре 2003 года появляется ещё один инвариант композиции «Прогулки по воде», в котором полностью заменяется музыкальный компонент (вербальный текст наложен на музыку Б. Гребенщикова из песни «Старик Козлодоев»): «Это привело к инвариатообразовательному сдвигу. Дело в том, что “Старик Козлодоев” – песня, как принято говорить в субкультурных кругах, “стебная”, то есть травестийная, и эта травестия, принадлежащая не только всей композиции, но и отдельным её субтекстам, транслируется на вторичный синтетический текст по линии мелодии. Отметим, песня “Прогулки по воде” посвящена некоторым моментам из земной жизни Христа <...> при соединении с профанным, сакральное профанируется, пафос претекста снижается и вся песня “Прогулки по воде” <...> превращается в некую шутку»¹⁶.

Всё это закономерно приводит к частичному разрушению логоцентрической модели СЯЛ сначала на уровне музыкального, а затем и вербального компонента и активизации постмодернистской, ризомной модели СЯЛ. Одновременно с этим, следует отметить, что полученные результаты о специфике перехода группы «Наутилус» от логоцентрической и ризомной модели СЯЛ могут быть уточнены за счёт проведения такого же анализа с привлечением других прецедентных, частотных синтетических текстов. Например, можно использовать композиции: «Титаник», «Крылья», «Бриллиантовые дороги» и многие другие.

¹ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011. – С. 126.

² Там же. С. 128.

³ Там же. С. 129.

⁴ Там же.

⁵ В композиции альбома важную роль выполняют компоненты, расположенные в сильных позициях. Традиционно сильными позициями считаются начало и конец альбома. В сильной позиции стоят композиции, открывающие / закрывающие микроциклы в пространстве альбома. Отметим, что альбом может состоять из нескольких микроциклов, в каждом из которых актуализируется определённый аспект когнитивно-прагматического уровня СЯЛ. Они взаимосвязаны друг с другом, поэтому альбом воспринимается как нечто цельное, законченное.

См.: *Доманский Ю.В.* Циклизация в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* – Тверь, 2000. – С. 108.; *Доманский Ю.В.* Микроциклы в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 249; *Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук – Иваново, 2008. – С. 97.

⁶ Данная композиция может быть отнесена к инструментальным в рамках широкого подхода к определению данного понятия.

⁷ Для создания этой композиции используются музыкальные компоненты трех знаковых, концептуальных композиций группы «Наутилус», которые в настоящее время воспринимаются как своеобразные символы, квинтэссенция всего творчества данной группы. Итак, инструментально-музыкальная композиция «Три хита» состоит из следующих музыкальных компонентов: 1) «*Прогулки по воде*» (автор музыки В. Бутусов, автор поэтического текста И. Кормильцев); 2) «*Я хочу быть с тобой*» (автор музыки В. Бутусов, автор поэтического текста И. Кормильцев); 3) «*Процальное письмо*» (автор музыки В. Бутусов, авторы поэтического текста В. Бутусов и Д. Умецкий). Здесь же следует отметить, что и сами композиции в целом, и музыкальные компоненты данных композиций наделяются свойствами прецедентных текстов.

⁸ «Главное отличие инвариантообразования от вариантообразования в русском роке состоит в том, что автор настолько отступает от прежнего смысла мегатекста (пучка манифестаций), что создается “текст-омоним”, который по ключевым позициям (субъектной, событийной, тропической и т.д.) разрывает со своим претекстом / претекстами» (*Гавриков В.А.* Указ. соч. – Брянск, 2011. – С. 214).

⁹ «Реинтерпретация – это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению» (*Волкова В.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. – Саратов, 2009. – С. 24).

¹⁰ *Гавриков В.А.* Указ. соч. – Брянск, 2011. – С. 214–215.

¹¹ Там же. С. 213–222.

¹² Этот факт не вызывает сомнений, так как на альбоме данная инструментальная композиция представлена в концертном, «живом» варианте (отчётливо слышны голоса зрителей / слушателей).

¹³ В каждой окружности схематично представлен фрагмент трансформации когнитивно-прагматического уровня заложенного первичным автором (А). В.С. – воспринимающее сознание, достраивающее когнитивно-прагматический уровень СЯЛ.

¹⁴ *Гавриков В.А.* Указ. соч. – С. 228.

¹⁵ *Доманский Ю.В.* Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. – М., 2006. – С. 441.

¹⁶ *Гавриков В.А.* Указ. соч. – С. 219.

© Д.И. Иванов

Е.Б. ТОЛОК **Кемерово** **ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И МИР** **В ТЕКСТАХ ГРУППЫ «АУКЦЫОН»** **«БОМБЫ» И «НОВОГОДНЯЯ ПЕСНЯ»** **(«ТАК Я СТАЛ ПРЕДАТЕЛЕМ»)**

Для анализа были выбраны два текста группы «Аукцион», которые специально не рассматривались в литературоведческих работах, но, с нашей точки зрения, являются наиболее показательными при изучении взаи-

моотношений лирического субъекта и изображаемого мира в лирике «Аукциона» времени выхода альбома «Как я стал предателем...» (1989).

Мир в обеих песнях представлен искажённым, ненормальным: перевернуты системы ценностей, отношения между людьми, сферы живого и искусственного, времени и пространства, что выражается и в отношении лирического субъекта к описываемой действительности.

Рассмотрим «Новогоднюю песню». Хронотоп состоит из двух пространств, одно из которых описывается непосредственно лирическим субъектом, другое представлено неопределённо, но существует – лирический субъект называет его «дальние страны», а в конце песни, заявляя о будущем уходе из мира, произносит фразу «А я уйду». Следовательно, есть такое пространство, в которое он может перейти. Значит, мы можем выделить в мире песни *внутреннюю* и *внешнюю* сферы.

Внутренняя область состоит из трёх локусов, поочередно представляемых в каждой строфе: двор, улица, чайная. Время разворачивания повествования, очевидно, день. Но хотелось бы отметить также время года – зима, причём эта зима мыслится лирическим субъектом бесконечной, что представлено в дальнейших наблюдениях. Перед нами циклическое время, характеризующееся постоянным повторением одних и тех же действий и ситуаций; оно рисует картину мира (или его фрагмента), в которой существует «цикл», некоторый промежуток времени, по прошествии которого события начинают повторяться. В этом мире главная временная координата – «новый» год – один день, который повторяется бесконечно:

Поутру новый год – всё снова.

Снова, снова все танцуют, все играют в снежки¹.

Цикличность создаётся с помощью употребления определённых слов: «поутру», «снова», а также употребления глаголов настоящего времени («шлют», «играют», «танцуют» и т.д.). В этот контекст включается и слово «очередь» («На улице очередь длинная, хотя ещё час»), сама его семантика подразумевает пусть сменяемость, но всё-таки повторение определённых действий. В песне возникает мотив кружения, передаваемый с помощью интонации и повторяющихся слов: «снова, снова, снова», «вьюга, вьюга». Усиливается повторение и рефреном в каждом куплете – «Так я стал предателем...».

Жизнь обитателей мира можно назвать противоестественной (перевернутой). В первой строфе изображены дети, играющие «в Афганистан». Следует отметить, что это не просто игра в «войнушку» – в словосочетании названа конкретная страна. Сама возможность подобной «игры» демонстрирует то, что война становится настолько обыденной категорией, что проникает даже в детское сознание. Она принята как должное, что является искажением природы ребёнка. Во второй строфе «длинная очередь» представлена как некое занятие, люди в ней простаивают бесконечно.

Для внутреннего пространства «Новогодней песни» характерен мотив множественности. В песне нет конкретных лиц (за исключением лирического субъекта): представлены социальные группы, что демонстрирует обобщение и безликость. Это можно проиллюстрировать уже тем, что во второй строфе на улице не люди, а «очередь» – некая безликая масса. Указание на множественность также происходит за счёт частого употребления слов «всё»/«все» («Поутру новый год – всё снова», «на дворе всё зима»).

Лирический субъект разнится с окружающим миром, в котором находится. Это прежде всего цельное сознание, называющее себя «я». Уже со второй строчки первой строфы он отделяет себя от пространства, в котором находится («я через двор не пойду») – отказывается присоединиться к играющим детям, а в конце называет себя «предателем», заявленным ещё в заглавии песни словом, которое указывает на разобщение «я» и «мира». Лирический субъект «Новогодней песни» – единственный мыслящий герой, обладающий способностью к рефлексии, анализу. Помимо описания мест, он оценивает и происходящее, например, говорит об «ожидании долгожданной весны», только он ждёт перемен. В третьей строфе возникает абсолютное противопоставление «я» и «мира». Приведём один из примеров:

Был я *случайно* (здесь и далее курсив мой – Е.Т.) в нынешней чайной,
Понял секрет – вот беда –
Нас просто нет,
И в принципе не было, видимо, вообще никогда.
Как же жить, что делать?

Сама связь героя с такой категорией, как «случай», не позволяет поставить знак равенства между ним и миром. Лирический субъект – это единственный мыслящий герой в песне. Если же сравнить очередь как совокупность людей и лирического субъекта, то можно сказать, что в очереди люди движутся, сменяя друг друга, но выполняя одно и то же действие. Это место не связано со способностью думать, оно скорее материалистическое, так как люди стоят в очереди, чтобы *приобрести* нечто. У героя-изгоя же есть мысли, а возможность рефлексии, деятельность мысли – это и реальное движение, которое выходит за рамки мира вокруг.

При этом также необходимо обратить внимание на категорию времени в песне, потому что герой, находясь в циклическом пространстве, воспринимает и время по-особенному. Доказательством этого может служить третья строфа, в которой появляется трёхчастная временная структура – прошлое, настоящее и будущее, – чего не было в первых двух строфах:

*Был я случайно в нынешней чайной <...>
А я уйду...*

В цикличном мире меняется время суток, но эта смена бесконечно повторяется. Герой же употребляет слово «нынешняя», а, следовательно, для него есть разница между тем, что было, и тем, что происходит сейчас, значит, есть движущееся время.

Одной из специфических черт художественного мира «Новогодней песни» является *иллюзорность*. Этот мотив возникает в связи с разгадкой лирическим субъектом тайны, когда он говорит: «Нас просто нет, / И в принципе не было, видимо, вообще никогда». Лирический субъект приходит к пониманию призрачности существования, к пониманию того, что неясно, существует ли этот мир вообще. Усиливает эту эфемерность и употребление слов «витражи» и «миражи», связанных с искажением внешнего облика действительности.

Следует упомянуть также о том, что приобщившись к разгадке, герой не делится знанием «секрета» с окружающими, он знает, что они не поймут. Существование в «новогоднем» мире устраивает их, нет тяготения к познанию, осмыслению существования, что опять же выделяет лирического субъекта.

В «Бомбах» изображены также два пространства – внешнее и внутреннее. Внешнее – это некое «надпространство», в котором находится лирический субъект, и откуда он смотрит на «планету», внутреннее – мир, представленный несколькими локусами (место, где проходят демонстрации; витрины, помойки, бар, школа). Они связаны с описанием отдельных моментов, с помощью которых лирический субъект показывает мир и своё отношение к нему.

Временной дифференциации как таковой в песне нет, это пространство вечера и ночи. Также необходимо отметить *повторяемость*, создающуюся с помощью глаголов настоящего времени («мелькает», «вздыхают», «рыдает» и т.д.), композиционного «кольца» и повтора третьей строки в каждой строфе («Бомбы развозят, трубы дымятся...»).

Ещё одна особенность мира «Бомб», присущая и «Новогодней песне», – это *неразличение, безликость* людей: «ряды» или социальные группы – «дети», «женщина», «девочка» (названные в единственном числе, по смыслу они употребляются для обозначения совокупности); употребление слова «каждый».

В данном пространстве опять же происходит искажение представления о нормальном мире, в чём немалую роль играет противопоставление живого и искусственного:

Ночью *витрины* светом *играют*,
А на *помойках* *дети* *рыдают*.

Категория «игры», которая должна быть связана с ребёнком, присуща неживому – витринам; детям же отведено место для утилизации отходов, ненужного – помойка. Им нет места в мире, где всё связано с работой на

производство войны, потому что они не могут быть вписаны в этот механизм.

В мире «Бомб» нет нормальных человеческих отношений, люди не связаны друг с другом ничем, кроме работы на войну. Они тратят личное время на демонстрации, выбрасывают детей на «помойку», «женщина» ведёт «ночной образ жизни», – это искажённое поведение.

Лирический субъект в данной песне практически невидим: не называет себя, не пересекает пространственных границ, перед нами только описание увиденного. Но в то же время он занимает возвышенное место в нескольких смыслах: находится над миром, что позволяет ему наблюдать происходящее и в совокупности, и более детально, обладает способностью видеть будущее. Если обитатели мира живут в настоящем-повторяющемся, то лирический субъект способен прозревать, менять своё положение во времени. Именно он знает, что в будущем «...планета жить перестанет». Он не высказывает прямо-оценочной точки зрения, повествование близко к хронике, проникнуто визуализацией – это картины действительности, сменяющие друг друга, что можно подтвердить отсутствием указания на звук в тексте. Нет ни одного слова, которое можно было бы связать со звучанием, а взрывающиеся бомбы или рыдающие дети могут восприниматься и только визуально. Это своего рода киноплёнка с быстро сменяющимися кадрами (событиями, лицами), демонстрация происходящего. Отстранённость лирического субъекта передаётся и через использование терминологической лексики, например, слова «планета». Использование этого слова также иллюстрирует неопределённость положения героя в пространстве, так как, по сути, это может быть любая планета, не обязательно Земля. В тексте открываются общие картины действительности, без детализации, что, несомненно, можно отнести к отчуждённости лирического субъекта.

Миру «Бомб» также присуща иллюзорность, которая выражается прежде всего с помощью лексики. «*Кажется, где-то звёзды мелькают...*» – оба слова демонстрируют возможность и невозможность бытия, неопределённость как пространства, так и существования видимого вообще.

Организирующую роль в песне играет принцип *механистичности*: неживым объектам предоставлена жизнь, а живым – искусственное существование. Так люди названы «рядами», то есть чем-то организованным и построенным, детей, как ненужные вещи, выбрасывают на помойку, мечты девочки в школе выглядят шаблонными. Искусственное же наоборот живёт, как человек: витрины играют светом; неодушевлённая, по сути, планета представляется живым организмом, который может испытывать сильные чувства, как физические, так и душевные: болеть или переживать («тяжко вздыхает») и умереть («жить перестанет»); трубы действуют как будто сами по себе («трубы дымятся» – возвратный залог).

Клишированность, шаблонность языка и образов в данной песне также свидетельствует об отстранённости лирического субъекта. Лирический субъект показывает нам какие-то стереотипные зарисовки, картинки. Ярким примером может служить девочка, мечтающая «о мире».

Как упоминалось выше, у лирического субъекта есть способность видеть будущее. Это можно наблюдать в четвёртой строфе: если первые три рассказывают о настоящем времени с применением соответствующих глаголов, то последняя указывает на будущее. Данная строфа звучит как приговор «планете», указывает на действие, которое обязательно произойдёт. Но эту убеждённость ослабляет факт употребления слов «кажется» и «где-то», это снижает фактическую сторону, потому что звучит как предположение или неуверенность, что отсылает нас снова к категории иллюзорности.

Смена временной дистанции является важной составляющей разобщения героя и мира. Ранее, находясь над планетой, лирический субъект описывал происходящее в данный момент, в последней же строфе он дистанцируется от описываемого мира на огромное, пусть и не совсем определённое время – в будущее. Ведь он не часть мира «Бомб», не был туда вхож, занимался просто изображением увиденного, но теперь удаляется ещё дальше, во время, которое недоступно обитателям «земного» мира.

Таким образом, мы можем сделать определённые выводы об отношениях лирического субъекта и мира в рассмотренных текстах.

Лирический субъект *разобщён* с миром, в котором он находится или о котором он ведёт речь. Он или изначально отделен от него, или стремится устраниваться.

Лирический субъект противопоставлен *множеству*. Он *один*, и только с ним связаны однократные действия. Это *мыслящий* герой. Его сознание подвижно, способно анализировать происходящее, даже абстрагируясь, он осмысляет изображаемое. Люди же, представленные в песнях, занимаются только материальными сторонами жизни, для них нет будущего, только вечный рефрен одних и тех же действий. Именно способность думать помогает герою «Новогодней песни» вырваться в будущем из обезличенного, ценностно чуждого ему мира. Лирический субъект обладает знанием, но не даёт его другим, так как он либо изначально удалён от изображаемого мира, либо там, где он находится, нет сознания, способного воспринимать.

Лирический субъект передаёт своё отношение к миру с помощью словесного изображения картин действительности, наблюдаемых им. Так он представляет внутренние миры «Новогодней песни» и «Бомб» ценностно искажёнными, описывает «вывернутую» природу изображаемого мира с отсутствием человеческих отношений, обеднением способностей человека, живущего по подобию машины, присвоением жизни искусственным объектам и т.д. Отношение лирического субъекта к миру выражается и с помощью его дистанцированности, будь то физической, как в «Бомбах» (где лирический субъект находится в «надпространстве»), так и «ментальной»,

как в «Новогодней песни», где герой за счёт сознания (наличия рефлексии) отделяется от обитателей мира, а затем стремится и к физическому отъединению. Это происходит потому, что ему тесно в рамках маленького циклического мира, сознание его гораздо шире, и он, не выдерживая, стремится вырваться во что-то большее.

Важнейшую роль для интерпретации данных песен играет категория *иронии*, которая выражает непричастность «я» всему внешнему миру или же его осознанное непринятие. Лирический субъект намеренно отделяет себя от мира, «самоустраняется», называя себя «предателем» или не обозначая себя в тексте вообще. Здесь можно вспомнить данное М.М. Бахтиным определение «романтического гротеска», точно выражающее сущность иронического отношения к миру: «карнавал, переживаемый в одиночку, с острым осознанием своей отъединённости»². В случае с анализируемыми песнями подходит высказывание В.И. Тютюпы о том, что разъединение «я» и «мира» обнаруживает враждебную двунаправленность, как против окружающей действительности, так и против самого себя³. Лирический субъект не принимает ценностей мира «Новогодней» или «Бомб» с их вывернутыми системами жизни. Шаблонность языка и образов является выражением авторского отношения к изображаемому, своеобразной насмешкой над действительностью.

Характерной чертой данных композиций является и игра автора с читателем, осуществляемая с помощью применения мотива иллюзорности. Ведь мы не получаем ответа на вопрос «Реально ли происходящее?». Сам лирический герой в «Новогодней песне» размышляет над этой эфемерностью и, анализируя сферу, в которой находится, приходит к осознанию категории небытия. В «Бомбах» же слово «кажется» не позволяет однозначно утверждать существование мира.

Также необходимо отметить специфику исполнения данных композиций. Как было упомянуто ранее, в «Новогодней песне» важен мотив кружения, что является и особенностью исполнения песни. Быстрое повторение одинаковых слов, тавтологические повторы создают эффект некоторого вращения. Кроме того, строчка, выделенная нами в начале интерпретации композиции – «ожиданье долгожданной весны» – исполняется молящей, надрывной интонацией, что позволяет сделать вывод о том, насколько это «ожидание» важно для лирического субъекта. В «Бомбах» интонация играет важную эмоциональную роль. Делается особый акцент на окончаниях типа *-ют*, *-ет*, которые исполняются высоким вскриком, периодически вокалист даже не поёт, а надрывно кричит и судорожно двигается. Всё вышперечисленное, несомненно, вписывается в рассматриваемые нами отношения лирического субъекта и мира в анализируемых текстах.

¹ Здесь и далее тексты группы «Аукцион» цитируются по: Официальный сайт группы «Аукцион» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.auktyon.ru>.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах – М., 2008. – Т. 4(II) – С. 48.

³ Тюпа В.И. Модусы художественности // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2004. – С. 66-67.

© Е.Б. Толок

В.А. КУРСКАЯ

Москва

ЗЕРКАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЭДМУНДА ШКЛЯРСКОГО

Зеркало – предмет повседневной жизни и в то же время предмет не профанный, а магический, почти сакральный. Его способность отражать предметы с древних времен вызывала у людей суеверный страх. У многих народов зеркало использовалось в колдовстве и гаданиях¹. В нашей статье мы собираемся рассмотреть образ зеркала в поэзии Эдмунда Шклярского (группа «Пикник»). Поэт нечасто упоминает его в своих текстах, однако мы с уверенностью можем сказать, что зеркало играет очень важную роль в художественном мире Шклярского. Мы не ограничимся в своём исследовании текстами, в которых фигурирует только зеркало как таковое, и будем обращать внимание и на тексты, где будет упоминаться главное свойство зеркал – отражение.

Я знаю: сны – это лёгкие птицы,
А дома – это дети камней.
Открою дверь и стану тысячелицом,
Отражаясь в каждом окне.

«Ты вся из огня», альбом «Иероглиф»²

Окна – один из важнейших атрибутов топоса города в поэзии Шклярского³. Выйдя из дома и отразившись в окнах домов, как в зеркалах, лирический герой станет частью Города, сольётся с ним. Не случайно сказано, что герой станет тысячелицом. Важно, что он изменится, и зеркальные окна не просто «растиражируют» его изображение – тысячелицей герой окажется по другую сторону этих зеркал. Это перекликается с традиционными представлениями о том, что зеркало похищает душу человека или хотя бы ее часть.

Он занят игрой
И каждый второй
Да каждый второй замедляет свой шаг
«Королевство кривых»,
альбом «Королевство кривых»

Название песни и альбома требует комментария. Во-первых, оно вызывает в памяти сказку В. Губарева «Королевство кривых зеркал» и её известную экранизацию. Кривые зеркала, наполняющие Город, искажают отражения⁴. Во-вторых, слово «кривой» имеет не только значение «искажённый», но и «одноглазый»⁵. Примечательно, что у многих народов, в частности у славян⁶ и кельтов⁷, есть представления о том, что существа из параллельного мира или нечистая сила имеют существенные физические дефекты, например отсутствие глаза или слепоту на один глаз, одноноготь, хромоту. Такие дефекты указывают на половинчатость присутствия этих существ в нашем мире. Мы не можем утверждать, что Шклярский сознательно включил в название своей песни и альбома аллюзию на указанные народные представления. Скорее всего, мы имеем здесь дело с общей мифологемой: если зеркало дублирует образ человека и крадет часть его души, логично предположить, что человек теперь присутствует в каждом из миров (реальном и зазеркальном) лишь наполовину, и это отразится на его внешности. Если Город наполнен зеркалами, все прохожие лишатся половины своих тел и станут кривыми во всех смыслах этого слова.

Возможно, «каждый витрой» в данном случае – не сами прохожие, а их двойники, и по счёту они действительно будут каждым вторыми. Если отражения замедляют шаги, это может указывать на более медленное течение времени по ту сторону зеркал.

Когда веки витрин
Красит ночь серебром
Зазевался – пропал
А пропал – поделом
«Когда призрачный свет...»,
альбом «Королевство кривых»

Зеркалами в Городе могут быть не только окна, но и другие отражающие поверхности, в данном случае витрины – примета центра города, особенно крупного. Красит их серебром, конечно, не ночь как таковая (с ней ассоциируется прежде всего черный цвет⁸), а луна – ночное светило, «солнце мёртвых», связанное с тьмой и потусторонними силами. Если покрыть стекло слоем серебра, оно превратится в зеркало. Таково волшебство в мире Шклярского: взошедшая луна превращает все стекла в Городе в зеркала, которые берут в плен души тех, кто случайно, зазевавшись, отразится в них.

В этот контекст вписывается и песня дочери поэта Алины Шклярской «Ветер лилипутов»:

А потерянная нить
Как петля на шее
Где, скажи, теперь ловить
Своё отраженье

<...>

Истерзало пол-лица
Зеркало немое
Ах, оставь же ты меня
Хоть на миг в покое

Возможно, зеркало терзает лицо лирического героя по двум причинам: во-первых, оно кривое и искривляет вторую половину человека, во-вторых, как знать, что происходит с альтер-эго героя, случайно попавшим в зазеркальный мир?

Герой Шклярского может полностью стать пленником зеркала, и ему уже нельзя будет попасть больше никуда – например, в противопоставленное Городу Открытое Пространство, мир живой природы, свежего ветра и света:

Чудеса далеки, за зеркальным окном
Нет теней и дикий полдень настоялся вином
«Немного огня», альбом «Немного огня»

Таким образом, зеркало разделяет миры. Чтобы освободиться из плена, можно только разбить его:

Встаньте в ряд, разбейте окна
Пусть всё будет без причин
Есть, как есть, а то, что будет
Пусть никто не различит.

Нет ни сна, ни пробужденья
Только шорохи вокруг
«Мы, как трепетные птицы»,
альбом «Харакири»

Разбивая окна-зеркала, можно освободиться не только из плена Города, но и от странного состояния, которое не является ни сном, ни бодрствованием.

Вот и бьём мы зеркала плеча
Вот и пьём мы вино, как чай
И летает голова то вверх, то вниз
Это вам, это вам...

Может, этого я ждал всю жизнь
Отворись Сим-сим, звезда зажгись!

<...>

Только улице знаком закон другой
Амулеты-пистолеты стерегут покой
«И летает голова то вверх, то вниз»,
альбом «Королевство кривых»

В этой песне также говорится о попытке лирического героя вырваться из плена Города (в частности, его улиц), причем именно разбив зеркала. Сделать это очень трудно: видимо, амулеты и оружие не только «стерегут покой» Города, но и блокируют пути выхода из него как на материальном, так и на «тонком», сверхъестественном уровне⁹.

Но не все способны разбить зеркало:

Мир как будто надвое расколот
За витрины голубым стеклом
Тихо плачет манекен бесполой
Кукла с человеческим лицом
«Кукла с человеческим лицом»,
альбом «Театра абсурда»

Поначалу может показаться, будто здесь речь идет о кукле, страдающей от одиночества на витрине магазина, но, по нашему мнению, это не совсем так. Ориентируясь на контекст других песен Шклярского, выскажем предположение, что стекло витрины зеркальное, а бесполоя кукла заперта в одном мире и, не в силах вырваться в другой мир, в котором, быть может, она изменит свою сущность и встретит любовь, вынуждена бесконечно созерцать собственное отражение.

Впрочем, зеркало в поэзии Э. Шклярского не только магический предмет, с помощью которого можно похитить человека или переместиться из одного мира в другой, – это ещё и инструмент самопознания. Тема самопознания является одной из центральных тем в творчестве Шклярского¹⁰.

Вышли из нигредо вроде бы как ты да я
И идут по свету, ничего не ведая
В зеркало плюются, над собой смеются – да
Вышли из нигредо ничего не ведая
«Нигредо», альбом «Чужой»

В зеркале человек видит прежде всего свое отражение, зеркально повернутую копию себя. Зеркало довольно точно воспроизводит его облик. Следовательно, если плюнуть в зеркало, попадешь в себя. Впрочем, из текста этой песни сложно понять, кто именно смеется над своим отражением: «вроде бы как ты да я» – скорее всего, это и есть отражения героев, их двойники, вышедшие из небытия (нигредо – «чёрная», самая первая

стадия алхимического процесса). Здесь всё перепутано: герои являются отражениями своих отражений, и последние смеются над ними, глядя на героев через зеркала. Это сознательная путаница: строго говоря, никогда не знаешь наверняка, по какую сторону зеркала находишься ты сам¹¹.

А навстречу как побитые
Идут хилые да хитрые
Идут хилые да хитрые
Строят рожи зеркалам

А по ним уж так заведено
Всё бегут морщины трещины
Всё бегут морщины трещины
Делят их напополам

«От Кореи до Карелии»,
альбом «Мракобесие и джаз»

Строить рожи означает дразнить, баловаться, иногда выражать презрение. Игрой со своим отражением занимается не только лирический герой, но и окружающие его существа. Состояние зеркала способно оказать влияние на тех, кто в нем отражается: здесь переключка с известной приметой, согласно которой разбить зеркало – к несчастью, так как при этом в осколках неизбежно отразишься ты сам, и твое альтер-эго будет расколото трещинами, что может повредить и тебе самому.

А если в книге зазвучат слова и буквы
Сожмётся сердце от бумажного огня
И нарисованное оживёт как будто
И Карлик Нос преследует меня

Он выдумал бы новый мир, да только
Не рвётся кем-то сложенный узор
И видимо ему опять придётся
Вглядеться в зеркало и ощутить позор

<...>

Еще чуть-чуть всё на круги своя вернётся
Он вырвется опять из темноты
И зеркало над ним не рассмеётся
И неприступное окажется простым

«Карлик Нос», альбом «Театр абсурда»

Карлик Нос не может выдумать новый мир, так как это не имеет смысла: всё равно не сможет никуда вырваться – его блокирует зеркало, в котором он вынужден будет увидеть своё отражение, своё уродливое лицо, из-за которого над ним смеются. Карлик Нос – персонаж одноимённой

сказки В. Гауфа. По сюжету герой был превращён в безобразного карлика злой колдуньей, но под конец ему удалось снять с себя чары. В этом контексте «всё на круги своя вернётся» означает, что герой Шклярского тоже сможет избавиться от своего уродства, и даже зеркалу не будет нужды смеяться над ним. Чары, наложенные на него, как-то связаны с книгой. Возможно, лирический герой, читая книгу, настолько глубоко погружается в её сюжет, что попадает в параллельный мир. Происходит ли этот переход через зеркало или нет? Сложно сказать однозначно; эта песня не так проста для толкования, как кажется поначалу, и требует отдельного изучения.

Самопознание – сложный и небезопасный процесс, и он особенно опасен, когда происходит при помощи магического предмета, в частности зеркала:

Кто там тихо стонет
Как в свинцовых снах
Засмотрелся – тонет
Тонет в зеркалах

<...>

Клятвы и угрозы
Но тому не быть
Ведь ещё не поздно
Зеркало разбить

«Искушение», альбом «Тень вампира»

Увлечшись самопознанием (или познанием своего двойника), можно зайти слишком далеко и «утонуть» в зеркале, в скрытом за ним мире. И не всякий сможет после этого вырваться на волю, разбив зеркало.

Когда станет страшно богам
И почудится шорох в углах,
Они вспомнят тогда о себе самих
И полюбят себя в зеркалах.

«Это река Ганг», альбом «Харакири»

Полюбив своих двойников, боги вряд ли смогут разбить зеркала – ведь тогда пришлось бы уничтожить свои альтер-эго. Это значит, что они не будут совершать переход из одного мира в другой. На первый взгляд это выглядит странно, тем более в таком контексте, когда пробуждаются силы зла (шорох по углам во многих культурах связывается с активностью нечистой силы). Казалось бы, из такого мира логичнее всего бежать. Но если боги полюбят своих двойников, они уже будут не одни и смогут противостоять любым испытаниям.

Итак, зеркало в художественном мире Эдмунда Шклярского может принимать формы не только собственно зеркала – его роль могут выпол-

нять окна домов и витрины, являющиеся непременным атрибутом топоса города. Они похищают, берут в плен душу лирического героя и поэтому опасны. Чтобы вырваться из плена, нужно разбить зеркало. Но зеркала также показывают человеку его двойника – его альтер-эго, делают этого двойника видимым. Можно сказать, что именно благодаря зеркалам в мире поэта может состояться знакомство героя с его двойником. Следовательно, зеркала могут служить инструментом самопознания. Впрочем, образ зеркала служит лишь этапом на пути раскрытия темы двойника, двойничества и дуализма в художественном мире Шклярского. Эта тема нуждается в отдельном подробном исследовании.

¹ Синкевич В. Феномен зеркала в истории культуры. - СПб., 2000. Цит. по: Электронная библиотека Гумер – книги, учебники [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/sink/fen_zerk.php.

² Здесь и далее тексты песен группы «Пикник» цитируются по: Официальный сайт группы «Пикник» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.piknik.info>.

³ Мы подробно рассматривали признаки Города как топоса в творчестве Э. Шклярского в нашей дипломной работе «Система художественных образов и мотивов в рок-поэзии Эдмунда Шклярского», защищенной нами в июне 2010 года на филологическом факультете РУДН.

⁴ Никитина Е.Э. «Приходит твоё королевство», или апология Города в концертной программе «Королевство кривых» группы «Пикник» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 202-208.

⁵ См.: Большой толковый словарь современного русского языка под ред. Д.Н. Ушакова [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ushdict.narod.ru/139/w41935.htm>.

⁶ См.: Нечистая сила // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1991. – С. 396-397.

⁷ Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. – М., 1999.

⁸ Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М., 1975.

⁹ Магические средства тоже могут блокировать вход-выход: ср. с ситуацией из трагедии Гёте «Фауст», в которой Мефистофель не мог выйти из кабинета усыпленного им ученого, потому что на пороге была начерчена запирающая пентаграмма.

¹⁰ Ганцаж Д. «Кто я?» – один из ключевых вопросов поэзии Эдмунда Шклярского // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 201-207.

¹¹ Никитина Е.Э. Указ. соч. – С. 206

© В.А. Курская

Д.Г. СКОРЛУПКИНА

Тверь

«ТЕАТР АБСУРДА» ГРУППЫ «ПИКНИК»: СПЕЦИФИКА РЕЦЕПЦИИ СИЛЬНЫХ ПОЗИЦИЙ

На сайте группы «Пикник» на вопрос о связи вышедшего в 2010 году альбома «Театр абсурда» с абсурдизмом, а в частности, с известными Эдмунду Шклярскому фигурами Беккета и Ионеско, лидер группы «Пикник» ответил: «Это скорее всего слово, которое используется в одной из песен и в названии самого альбома»¹. Тем не менее мы последуем за деконструктивистами, утверждающими наличие в тексте «остаточных смыслов», и

Роланом Бартом, провозгласившим смерть автора, и проверим, как работает заявленная в заглавии тема «Театра абсурда» в применении ко всему альбому. За отправную точку мы возьмём постулат о том, что «в художественном тексте... есть какие-то универсальные механизмы, которые порождают всю совокупность смыслов», а «смыслы – это сфера ментальности, читательская концепция текста»². Мы попытаемся проанализировать альбом «Театр абсурда» в отношении сильных позиций. Но рассматривать сильные позиции мы будем в первую очередь с точки зрения рецепции.

Уже отмечалось, что рок-альбом обладает всеми признаками лирического цикла; сильными позициями в нем будут являться заглавие альбома, название группы, имена исполнителей и визуальное оформление обложки, вместе представляющие собой заголовочный комплекс³, а также начальная и финальная композиции. Заглавие – один из важнейших циклообразующих элементов. Как феномен, оно, во-первых, воплощает в свёрнутом виде смысл текста, а, во-вторых, функционирует как имя текста⁴.

Заглавие рок-альбома, как и заглавие лирического цикла, во-первых, является формальной скрепой, объединяющей входящие в ансамбль тексты, а, во-вторых, создает установку на восприятие всего ансамбля, проецируя свою семантику на всю целостность. При этом важны те дополнительные смыслы, которые рождаются взаимодействием заглавий отдельных текстов, составляющих ансамбль, между собой и с общим заглавием. Это даёт основание считать список песен, традиционно помещаемый на обложке альбома, ещё одной сильной позицией.

Существуют два уровня функционирования заглавия художественного текста: в тексте и вне его. Когда текст ещё не прочитан, заглавие выступает в качестве претекста. Реципиент соотносит его со своим опытом, на основе которого у читателя вырабатывается некоторое предпонимание текста. Причём, чем полисемантичнее заглавие, чем к большим областям читательского опыта оно отсылает, тем более сложным является его восприятие.

Таким образом, заглавие, находясь на границе между текстом и внетекстовой действительностью, соотносит с внеположенными тексту явлениями сначала себя, а через себя и весь текст.

В соотношении с внетекстовыми реалиями заглавие «Театр абсурда» разворачивается в следующих планах:

1. Прежде всего, это абсурдистское направление в западноевропейской драматургии и театре, возникшее в середине XX века.

2. В обыденном же сознании, в сознании человека, не знакомого с особенностями драматургии XX века, сочетание слов «театр абсурда» представляет собой устойчивое выражение, «идиому, обозначающую ситуацию, в которой, с точки зрения говорящего, нарушаются базовые принципы естественной логики»⁵.

3. Наконец, присутствие слова «театр» в названии альбома группы «Пикник», знаменитой своими театрализованными представлениями (на

это в творчестве «Пикника» работают и остальные составляющие синтетического рок-текста: например, создаются длинные музыкальные проигрыши для выступления персонажей и разыгрывания сценок⁶, может означать именно театрализацию представления программы «театра абсурда».

Рассмотрим все эти планы подробнее.

В плане «театр абсурда как направление в драматургии» заглавие будет пониматься в логике, присущей этому направлению: абсурдность мира, лишённого Бога и вообще каких-либо высших сил, бессмысленность любых активных действий, беспомощность слова и языка, необходимость осознания абсурдности как «принятия без смирения». Но этот план подключается только в том случае, если реципиент имеет какое-то представление об абсурдистском направлении в искусстве.

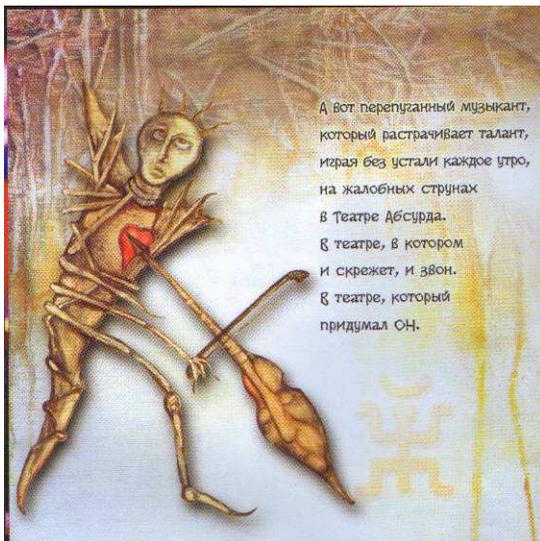
В плане «театр абсурда как идиома» самое очевидное понимание заглавия будет следующим: жизнь (или какой-то ее аспект) как театр.

Что касается аспекта театрализации, то альбом можно воспринимать (особенно если реципиент слушает его в аудиозаписи) как сконструированный в форме театрального спектакля – случаи представления альбома как спектакля на определенную тему в русском роке не редки⁷. В таком случае спектакль будет внешним планом альбома, а абсурд – сущностью данного спектакля, внутренним планом.

Как упоминалось выше, в состав заголовочного комплекса входят название группы, имена исполнителей и визуальное оформление обложки. К заголовочному комплексу могут относиться и факультативные элементы, как то: подзаголовок, посвящение, эпитафия и другие, которые сложно классифицировать из-за единичности их использования. В «Театре абсурда» таким элементом является стихотворение, помещённое на внутренней стороне обложки альбома. Приведём его:

А вот перепуганный музыкант,
который растрчивает талант,
играя без усталости каждое утро,
на жалобных струнах
в Театре Абсурда.
В театре, в котором
и скрежет, и звон.
В театре, который
придумал ОН.

С одной стороны, это стихотворение сложно назвать одним из основных компонентов альбома, так как оно представляет собой вербальный графический тест, тогда как весь корпус песен – синтетический и звучащий; с другой стороны, мы не можем отнести его и к какому-либо элементу из традиционно выделяемых в заголовочно-финальном комплексе: это не эпиграф, так как не является «чужим словом», не предисловие, и, конечно, не посвящение и не подзаголовок.



А вот перепуганный музыкант,
который растрачивает талант,
играя без устали каждое утро,
на жалобных струнах
в Театре Абсурда.
В театре, в котором
и скрежет, и звон.
В театре, который
придумал ОН.

Е.В. Войткевич считает напечатанные на обложке альбома тексты составной частью именно обложки⁸. Но помимо своей представленности в качестве графического оформления обложки, подобные элементы имеют и собственную семантику в парадигме циклообразующих элементов (как название альбома и группы, которые могут быть представлены на обложке и рассматриваться в её контексте как её элементы, но, кроме того, имеют очевидную самостоятельную значимость как циклообразующие составляющие альбома). Наличие подобных элементов в рок-альбоме уже отмечалось⁹, но статус их не определялся, поэтому эта проблема требует специального изучения. Решение этого вопроса уведет нас в сторону от темы статьи; мы же пока предлагаем определить это стихотворение как графический автометапаратекст. Аудиальные вербальные автометапаратексты (то есть слова, произносимые между песнями автором) характерны прежде всего для концертов¹⁰. Представляется логичным выделить и графические автометапаратексты, так как по своим особенностям подобные авторские тексты, помещённые на обложке диска, близки к автометапаратекстам, озвученным во время рок-концертов.

Визуальное оформление обложки также соотносится с семантикой т-атра: на лицевой стороне располагается рисунок фигуры с маской в руке, причем маска представляет собой человеческое лицо, а существо, держа-



щее это маску, лица не имеет. Но обычно, наоборот, в театре актёры надевают маски, напоминающие человеческие лица весьма условно (гипертрофированные черты лица, ненатуральный цвет и т.п.), в результате чего зритель сразу понимает, что актёр выступает в маске. Таким образом, оформление обложки обретает по отношению к театру смысл абсурдности.

Эту семантику усиливает название альбома «Театр абсурда», размещённое также на лицевой стороне обложки. Остальные элементы графического оформления обложки тоже актуализируют планы «театра абсурда» как устойчивого выражения и «театра абсурда» как спектакля: на задней стороне обложки представлен рисунок, на котором изображён странный музыкальный инструмент, напоминающий одновременно и виолончель, и человеческое лицо.

На внутренней стороне, рядом со стихотворением, которое упоминалось выше («А вот перепуганный музыкант...») – рисунок того самого «музыканта» (к мысли об этом приводят соседство рисунка и текста и начальная строка «А вот...», которая строго указывают на иллюстрацию – как в детской книге). Это странное существо (на этот раз с человеческим лицом,



но с нечеловеческой фигурой), играющее на виолончели, которая упирается острым, как у стрелы, концом в огромное сердце на груди музыканта. В графическом оформлении самого компакт-диска дублируется представленная на лицевой стороне обложки маска. Вкладыш представляет собой две фотографии с выступлений «Пикника», на обеих запечатлены театрализованные исполнения композиций.



Оформление обложки раскрывается в большей степени в том плане, который соотносит альбом с установкой на спектакль; в плане искусства («живой» инструмент или музыкант, извлекающий музыку будто из своего сердца); но стоит заметить, что талант свой музыкант «растрчивает»: здесь актуализируется значение бессмысленности всех усилий музыканта, что отсылает к антидраме (синоним драматургии абсурда)¹¹. Так что для реципиента, ещё не ознакомившегося с содержанием диска, графическое оформление обложки и стихотворение будут подключать все три внетекстовых плана, которые мы отметили в начале статьи.

Как уже упоминалось выше, особый тип системных отношений между заглавиями в цикле представляет собой оглавление. В применении к рок-альбому роль оглавления играет список песен, обычно помещённый на обложке. Он маркирует законченные фрагменты и фиксирует их последовательность; выполняет и чисто утилитарную функцию: список песен указывает номер композиции, что необходимо для удобства поиска нужной песни. В книжном оглавлении этой цели служат номера страниц. Кроме того, в списке песен рок-альбомов часто указывается и продолжительность каждой композиции (но в оглавлении «Театра абсурда» длительность композиций не указана).

Между тем список песен как оглавление цикла выполняет и смыслообразующую функцию. Взаимодействуя между собой, заглавия порождают новые смыслы; оглавление может быть ключом к пониманию текста,

представляя в снятом виде его смысловые доминанты и выявляя логику его построения.

В альбоме «Театр абсурда» список песен может служить аналогом своеобразной театральной программки, особенно в связи с третьим аспектом внетекстовых планов, с которыми соотносится «Театр абсурда», – установкой на спектакль (если мы пришли в *театр* абсурда смотреть спектакль, то список песен будет служить программой спектакля).

Тут необходимо сделать существенное уточнение: на диске «Театр абсурда» содержится 10 композиций, последняя из которых – «Начало игры»; в качестве бонус-трека добавлена песня «И смоеся грим...». На официальном сайте же «Пикника» все 11 композиций даны в общем списке. В дисковом варианте композиция «И смоеся грим...» является дополнительной, как бы не входящей в основной корпус. В этом проявляется сущность рока как феномена: вариативность и факультативность текстов песен, их исполнений, названий и составов альбомов¹² и т.д.

Театральная семантика актуализируется в семи из одиннадцати заглавий песен – выделим слова и словосочетания с театральной семантикой курсивом в общем списке:

1. *Театр абсурда*
2. *Кукла* с человеческим лицом
3. Не в *опере* венской...
4. Фетиш
5. *Карлик Нос* (в виду существования одноимённой оперы на сказку Гауфа)
6. Урим Туммим
7. Русы косы, ноги босы
8. Уйду-останусь
9. *Дикая певица*
10. *Начало игры*
11. *И смоеся грим...*

В списке песен, как мы видим, проявляются связи с внетекстовыми реалиями: в соотношении с предпониманием «Театра абсурда» как направления в драматургии в первую очередь обращает на себя внимание песня «Дикая певица». Для человека, знакомого с абсурдистским театром XX века, сразу же возникает ассоциация с названием пьесы Ионеско «Лысая певица» (как самой знаковой, наряду с пьесой «В ожидании Годо» Беккета, для театра абсурда как такового)¹³. Кроме того, характерное для театра абсурда смешение жанров соотносится в системе заглавий со смешением видов искусства: заглавия песен «Не в опере венской...» и «Русы косы, ноги босы» напоминают фольклорные образования, чего не скажешь, например, о заглавии «Театр абсурда» и, тем более, «Урим Туммим», отсылающем к представлению о ритуальных предметах, при помощи которых священник обращался к Богу¹⁴ (факт их существования не является общеизвестным и требует специального знания).

Заглавия композиций «Театра абсурда» работают и в соответствии с обыденным пониманием театра абсурда как бессмысленной, нелогичной, гротескной ситуации: например, заглавия песен «Уйду-останусь» и «Кукла с человеческим лицом», содержащие в себе противоречивость; название песни «Не в опере венской...», которое при построении фразы, характерном для фольклора (ср: «Не белая берёзка погибается, / Не шатучая осина расшумелась, / Добрый молодец кручиной убивается» или «То не ветер ветку клонит...»), содержит в себе такое понятие, как «венская опера»; помещение композиции «Начало игры» в финал списка, что тоже, казалось бы, противоречит логике, так как спектакль к этому моменту завершается, и игра должна заканчиваться.

Заглавием рок-альбома может стать либо заглавие одной композиции из него, либо заглавие, не имеющее аналогов среди списка песен. Причем если альбом называется по одной композиции, то его заглавие соотносится не только с ней, а со всем альбомом вообще¹⁵. Заглавие альбома «Театр абсурда» совпадает с заглавием одной из композиций альбома, причем эта композиция располагается первой в списке песен, то есть является сильной позицией. Таким образом, одна сильная позиция – первая песня – совпадает по формальному выражению с другой – с заглавием всего альбома, что даёт повод рассматривать композицию «Театр абсурда» как ключевую. Она представляет собой своеобразную квинтэссенцию смыслов всего альбома (актуализация смысла «жизнь-театр», «в театре абсурда ты – главный герой», «зрители плачут... сражённые игрой»). Мир абсурден, изменить в нем ничего нельзя:

Высоких и низких, далёких и близких
Далёких и близких иллюзий не строй

Но в отличие от персонажа антидрамы, которому свойственна пассивность, который не хочет действовать, говорить, мыслить¹⁶, лирический герой композиции «Театр абсурда» призывает играть свою роль так, чтоб зрители (весь мир вне субъекта) плакали, «сражённые игрой», ведь это «что-то да значит».

Другой сильной позицией альбома «Театр абсурда» является финальная песня, то есть либо «Начало игры» (в дисковой версии), либо «И смоеся грим...» (в версии сайта или если рассматривать бонус-трек как финальную песню). Постановка композиции «Начало игры» в конец альбома, то есть в конец спектакля (если воспринимать весь альбом как театральное представление), показывает, что по окончании спектакля начинается настоящая игра, то есть жизнь:

А смоеся грим, тогда уж держись!
Работай, скрипи, крутись механизм.
Где искры, где тьма? Где небо, где низ?
Не думай – скрипи, крутись механизм.

А всё, что вокруг, так похоже на жизнь
Скрипи же, скрипи, крутись механизм
Крутись механизм
Крутись механизм...

Музыкальный ряд в этой композиции имитирует работу механизма, что-то вроде тяжелого вращения колеса; текст поётся «роботизированным голосом», причем в песне используется малый диапазон нот и повторяется одна и та же музыкальная фраза. Заканчивается песня тяжелым стуком железа и тихим вздохом.

Но в то же время есть и отличия в обоих вариантах финала: если в «И смоемся грим...» жизнь показана механизированной, крутящейся «со скрипом», что подчёркивают и музыкальный, и артикуляционный планы, то инструментальная тема «Начала игры» более светлая: в ней отсутствуют ударные, используется женский бэк-вокал, трели, эффекты эха, темп музыки замедленный и т. д. Таким образом, каждый из двух финалов можно воспринимать как два разных отношения к тому, что жизнь – игра. Причём если альбом заканчивается композицией «И смоемся грим...», то она, оказываясь следующей после «Начала игры», соотносится с ней. Но сильной позицией всё же становится «И смоемся грим...» и, соответственно, ее смыслы оказываются тогда доминирующими.

Совет не задумываться о строении всего сущего, а катиться по колее (в данном случае – по колесу механизма), который фигурирует в песне «И смоемся грим...», встречается и в композиции «Урим Туммим»:

Зачем знать, скажи, больше большего
Зачем ждать, скажи, запредельного
Что положено и так сбудется
О другом же, да речь отдельная

Самого себя не забудь в пути
Не кричи, не дури, всё как есть прими

Урим Туммим
Урим Туммим

Тайну тайн зачем да разгадывать
Витиеватых слов да узор плести
Хитромудрому что загадывать?
Хитромудрый жив, да без радости

Но если бездействие в антидраме – это единственно разумный способ существования в негармоничном мире, поскольку любые действия абсурдны, то в «Урим Туммим» бездействие очень напоминает смысл бездействия в даосизме (как известно, группа «Пикник» соотносит себя в числе

прочего с даосизмом)¹⁷: бездействие как способ достичь счастья в гармоничном мире, так как «хитромудрый жив, да без радости». И самое главное, само название «Урим Туммим», повторяющееся припевом в тексте песни, относит к представлению об обращении к Богу, что уже предполагает его существование, а следовательно, и какой-то закон, по которому строится мир (что в корне противоречит идеям абсурдизма).

К тому же в альбоме представлены и светлые поступки: например, Карлик Нос, который, несмотря на то, что обречён на вечное уродство и непонимание, «сам от слёз промок, но другим помог» и «всех врагов простил, в сердце свет пустил». Кстати, песня «Карлик Нос» хорошо ложится на понимание театра абсурда как устойчивого выражения: добрые поступки Карлика Носа кажутся абсурдными в его обстоятельствах. Но для знакомых со сказкой Гауфа актуализируется ожидание счастливого финала, и, таким образом, действия Карлика Носа обретают смысл.

Отдельно отметим песню «Дикая певичка». Как уже было сказано выше, в понимании «Театра абсурда» как антидрамы название этой песни отсылает к «Лысой певичке» Ионеско. Но если в пьесе Ионеско демонстрируется бессилие языка и неэффективность коммуникации, то в «Дикой певичке» показана сила голоса и песни:

Только двери дубовые послетали с петель,
Только стекла потрескались, задрожали дома

Впрочем, про слова здесь не говорится; здесь скорее мистическая сила голоса, песни как своеобразного заклинания, текста, тяготеющего к синкретизму. Таким образом, до того, как слушатель прослушал тексты песен, для него в «Дикой певичке» будет актуальна только связь с Ионеско, а после того, как услышал саму песню – полемический момент: «Дикая певичка» вступает в полемику с «Лысой певичкой», как и вообще многие композиции и (в какой-то мере) сам альбом – с театром абсурда.

Итак, все проанализированные нами субтекстуальные элементы (являющиеся одновременно сильными позициями) задействуют три плана внетекстовой соотнесенности понятия «театр абсурда». В альбоме как целостности это понятие наполняется собственным содержанием, которое вступает в диалог с предположением реципиента. На эту диалогичность «работают» все субтекстуальные элементы; кроме того, они соотносятся и между собой, и с основным корпусом текстов, и соотношения эти могут быть разными: например, восприятие графического оформления обложки или списка песен до обращения к основному корпусу текстов и после него будет различным. Точно так же восприятие заглавия альбома может меняться в зависимости от восприятия реципиентом графического автотекста, визуального оформления обложки или оглавления.

¹ «Театр абсурда»: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2786>.

- ² Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику. Учебное пособие. – Тверь, 2003
- ³ Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 99–123.
- ⁴ Здесь и далее теория заглавия излагается по работе: Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. / ТвГУ. – Тверь, 1998.
- ⁵ Фразеология [Электронный ресурс] // Онлайн энциклопедия: сайт. – Режим доступа: http://encyclopaedia.bigau.ru/enc/liberal_arts/FRAZELOGIYA.html.
- ⁶ «Поиски сюжета и драматургии действия привели к созданию новых персонажей и декораций. Из черновиков и набросков, благодаря стараниям художника Лео Хао, материализовалась Спутница Кентавра. Сценарий её участия в шоу зависит от работы сложных механизмов, приводящих персонажа в движение. *Специально для этого в песне “Декаданс” создается “свободное пространство”* (курсив мой – Д.С.)» (Новая концертная программа «Декаданс» [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Пикник». – Режим доступа: <http://www.piknik.info/news/view/id/291>).
- ⁷ «Однако театрализованность рока не ограничивается сказками. Как своего рода аудиоспектакли можно рассматривать альбомы группы “Водопад имени Вахтанга Кикабидзе” “Водопад отвечает на письма” (1986 г.) и “Первый всесоюзный панк-съезд” (1987 г.), представляющие собой инсценировку соответственно радиопередачи и панк-съезда. Здесь тоже, как и в случаях со сказками, активизируется перформативный субтекст, альбом приобретает новый статус, а рок-произведение оказывается на стыке музыки, литературы и театра» (Ярко А.Н. Рок-песня в аспекте вариативности: синтетическая природа и парадигмальная закреплённость // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 13).
- ⁸ Войткевич Е.В. Смислообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 26–36.
- ⁹ Плакущая А.Г. Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 227–233.
- ¹⁰ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М, 2010.
- ¹¹ Люксембург А.М. История зарубежной литературы 20 века: Методические материалы к курсу для студентов 4 курса факультета филологии и журналистики (отделение журналистики). – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 17.
- ¹² Встречаются и случаи вариативности названий самих альбомов. Например, альбом «Кино» группы «Кино», более известный как «Черный альбом» по ассоциации с «Белым альбомом» The Beatles. <http://www.yahha.com/article.php?sid=714>
- ¹³ Наиболее полно принципы абсурдизма были воплощены в драмах «Лысяя певица» румынско-французского драматурга Э. Ионеско и «В ожидании Годо» ирландского писателя С. Беккета. См, например: Потехина И.Г. История литературы стран изучаемого языка: Учебное пособие. – СПб, 2009. – С. 110.
- ¹⁴ «Урим Тумним»: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2791>
- ¹⁵ Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 99–123.
- ¹⁶ Французская литература. 1945–1990. – М.: Наследие, 1995.
- ¹⁷ «Конечно, были и книги, которые так или иначе повлияли на творчество. Первой такой стала книга “Дао Дэ Цзин” Лао Цзы, которая в какое-то время стала для меня актуальной. И я пытался её использовать, отражая то или иное явление с разных сторон, не называя его, чтобы каждый читающий или слушающий мог сам его определить по своему разумению»; «Больше всего повлияли на мироощущение две составляющие: 1 – Живопись сюрреалистов; 2 – книга Дао и Дэ (все остальное было уже дополнением)» (Лидер группы «Пикник» Эдмунд Шклярский о своем творчестве [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/567>).

© Д.Г. Скорлупкина

Е.Э. НИКИТИНА

Тверь

«МИР ПО ИМЕНИ ДЕКАДАНС»: МОТИВЫ ДЕКАДАНСА В АЛЬБОМАХ ГРУПП «АГАТА КРИСТИ» И «ПИКНИК»

Использование в текстах русских рок-поэтов элементов, присущих предшествующим литературным и музыкальным традициям, уже не новость для роководения; список подобных работ довольно впечатляющий и приводился уже не раз.

Однако при всей близости творчества разных авторов использование ими элементов одних и тех же течений, направлений, жанров порой различается довольно сильно. Перерабатывая уже созданное до них, русские рок-поэты создают собственную неповторимую историю, собственную карту мира.

Декаданс как культурное явление оказался близок русскому року, поскольку точно так же возник на стыке веков, во время смены исторических эпох. Некоторые исследователи вообще не склонны привязывать декаданс к конкретному времени. «Декаданс - это понятие универсальное, в какой-то момент любое общество, а вместе с ним и культура заболевают болезнью пресыщенности. Его нельзя однозначно свести к определённом году или десятилетию, в известном смысле, любой феномен, проявленный во времени, начиная с “золотого века”, несёт на себе печать упадка. И, тем не менее, пики декаданса, как правило, приходятся на переходные периоды, когда одно столетие заканчивается и начинается новое»¹. Видимо, именно поэтому черты декаданса так или иначе можно найти в творчестве многих представителей искусства, вне зависимости от времени их жизни. В современной науке среди основных черт декаданса обычно выделяют следующие: пессимизм, цинично-чувственный тип ментальности, неприятие мира, тяга к смерти, самоубийству, гедонизм, в определённой степени аморализм, мистицизм и т.д.²

Интересно, что при всём многообразии течений, направлений, тенденций мирового искусства, к которым обращаются русские рок-поэты, прямые отсылки возникают именно по отношению к декадансу. Само слово «декаданс» встречается не только в текстах песен, но и в заглавиях альбомов. Таким образом, не просто используется уже сложившаяся традиция; авторы альбомов чётко обозначают те границы, в которых собираются творить.

Термин «декаданс» мы находим в заголовках двух альбомов русского рока, даты выхода которых разделяет больше двадцати лет. Это «Декаданс» (1990) группы «Агата Кристи» и «Певец декаданса» (2012) группы «Пикник». Творческую близость этих двух коллективов не раз отмечали и сами музыканты³; их целевая аудитория частично совпадает. В общем-то, и «Агату Кристи», и «Пикник» к «своим» причисляют и современные по-

клонники декаданса⁴. Так что не случайно в творчестве обеих групп появились альбомы, сходные по названию.

Интерес к культуре декаданса во многом совпадает и у Эдмунда Шклярского, и у Глеба Самойлова, основных текстовиков «Пикника» и «Агаты Кристи». Оба познакомились с творчеством представителей этого направления ещё в школе. Оба связывают (хотя и несколько ошибочно) поэзию декаданса с поэзией Серебряного века, с футуризмом, символизмом и акмеизмом⁵. Поэтому представляется любопытным рассмотреть, каким образом в творчестве «Агаты Кристи» и «Пикника» нашли отражение некоторые основные мотивы культуры декаданса.

1. Пессимизм, отчаяние, бессмысленность жизни

Возникнув на рубеже XIX – XX веков, декаданс отражал настроения смены эпох, как временных, так и исторических. Поэтому пессимистические настроения были характерной чертой сознания того времени⁶. Оба рассматриваемых альбома, несмотря на двадцатилетнюю разницу, тоже были созданы на рубеже веков.

«Декаданс» «Агаты Кристи» появился в начале последнего десятилетия XX века, в период перестройки, за год до развала Советского Союза. Поэтому общее настроение альбома неслучайно. В качестве примера можно привести, допустим, первую композицию альбома «Щекотно». Основные мотивы песни – уход из дома, осень, страх, смерть – связаны с состоянием крайнего отчаяния лирического героя. Ему страшно – но рано или поздно он устаёт от этого чувства, и страх сменяется равнодушием. У лирического героя не остаётся никаких сильных эмоций, которые могли бы подпитывать творческое вдохновение. В итоге песни не рождаются, умирают «в чреве»:

А на самом деле я боялся но
Теперь всё равно и я не боюсь
Осень падает с деревьев серое небо в лужах
Дети не идут домой им ничего не нужно
Песни будущие песни умирают в чреве от голода⁷

Даже природа становится отражением душевного состояния лирического героя:

...серое небо в лужах...

А этот дождь на весь день
Все думали что мне просто лень
И пусть

Выход из этого состояния только один – смерть:

И мы как листья падаем с деревьев
Кровью стекая в лужи

Пессимистическое отношение к жизни, к миру решается у «Агаты Кристи» иногда и через традиционную для искусства тему двоемирия. В романтической традиции часто противопоставлялся мир обывателей и мир природы. Истинным представлялся именно мир природы. Но в песне Г. Самойлова «Беглец» мотив двоемирия решён несколько иначе, вполне в духе декадентской, а не романтической традиции: лирическому герою нет покоя и в мире природы. Преследователи из внешнего мира находят его и среди природы. Однако герой настолько бесполезен, что он не нужен преследователям, в нём не осталось духовного мира, который мог бы выделить его, сделать опасным для мира внешнего.

Альбом «Певец декаданса» группы «Пикник» датируется 2012 годом. В принципе, это всё ещё смена времён, второе десятилетие нового века. Однако о смене исторических эпох уже говорить не приходится, несмотря на появление в обществе негативных настроений по отношению к власти. В целом, время выхода альбома «Пикника» - это время относительной стабильности.

Декадентский пессимизм вплетён в альбоме «Певец декаданса» в обычную для «Пикника» тему мимолётности всего сущего:

Говоришь: «Подожди, вот-вот,
Солнце на небе да взойдёт».
Только если ещё оно?
Да не всё ли, не всё ли равно?
«Игла»⁸

Призрачно и существование человека, и чудо, и счастье, но лирического героя это не слишком-то волнует:

А было ли чудо,
А было ли счастье –
Ответа никто не ждёт
«Звезда Декаданс»

Всё вокруг – мираж, однако, например, в песне «За пижоном пижон» при соблюдении всё той же традиции призрачности окружающего мира Э. Шклярский фактически утверждает бессмертие своего лирического героя:

Позовут миражи –
Побежишь и обманешься.
Жизнь придёт и уйдёт –
Ты останешься.
«За пижоном пижон»

Так же, как и у «Агаты», у «Пикника» пессимизм связан с несовершенством мира, с невозможностью полёта:

Но летать не дано,
Ищет даль, видит дно.
«Трилогия»

Лирический персонаж равнодушен к окружающей действительности. Если восход солнца обычно означает некий проблеск надежды, начало нового дня и, возможно, новой жизни, то фраза персонажа песни «Игла» «Только есть ли ещё оно? / Да не всё ли, не всё ли равно?» может свидетельствовать о том, что герою, в общем-то, не нужна и надежда, как не нужен новый день, солнце и, видимо, этот мир вообще. Однако, в отличие от лирического героя «Агаты Кристи», уход от усталости мира персонажи песен «Пикника» не связывают со смертью. Полёт, уход от мира – да, но смерть как физическое явление для лирического героя Шклярского – это совсем не то же самое, что мимолётность всего сущего.

2. Кризис веры

Страх перед грядущими переменами, ощущение конца времён приводит к тому, что религиозные догматы, ранее господствующие в обществе, уже не успокаивают, не дают прежней уверенности в мире. Происходит кризис веры, переосмысливается отношение человека и Бога, получают широкое распространение различные мистические и эзотерические течения⁹. Это было характерно для рубежа XIX – XX веков, то же самое мы наблюдали и в конце 1990-х – начале 2000-х годов.

В альбоме «Агаты Кристи» мотив кризиса веры является одним из основных. Наиболее ярко он проявился в песнях «Его там не было», «Мотоциклетка», «Эпидемия», «Шпала».

Песни «Его там не было» и «Эпидемия» являются абсолютной иллюстрацией данного мотива. Потеря Бога (лирический герой не находит его даже в природе) приводит к крайнему пессимизму и отчаянию, а от отчаяния недалеко и до безумия. Когда нет веры в силу божью, время выходить на свет всякой нечисти, её уже ничто не удержит.

В «Мотоциклетке» кризис веры сочетается со страхом перед научным прогрессом. Причём новым Сатаной провозглашается нечто механическое, не демон, а то, что было изобретено человеком (хотя и не лишённое демонизма). Душу теперь продают не Дьяволу, а механическому монстру. Исторический рефрен, взятый из традиционных молитв, может символизировать переход героя в «новую веру», при этом новая вера сходна с одержимостью бесами, что подчёркивается и музыкой, и манерой исполнения.

В «Шпале», как и в «Мотоциклетке», реализуется мотив кризиса старой веры и обожествления достижений научного прогресса. Новая вера создаёт новую секту, и это секта кровавая, практикующая жертвоприношения:

Сначала мне отрубят
Уши ноги руки
Возьмут щипцами глаза
Потом зальют гудроном
И пойдут по мне вагоны
Во имя Отца-Колеса
«Шпала»

Конечно, всё описанное в песне можно считать либо сном («Объятия Морфея / Меня влекут в никуда»), либо бредом наркомана (этимология слова «морфий»). Но как бы там ни было – это свидетельство именно кризиса веры и отчаяния лирического героя перед лицом пугающей действительности.

Интересно, что декадентский мотив «кризиса веры», один из центральных для альбома «Агаты Кристи», в альбоме «Пикника» отражения не нашёл. Связано это может быть с тем, что в творческой концепции Э. Шклярского отношение к вере не столь важно.

3. Научный прогресс, страх перед научным прогрессом

Рубеж XIX – XX веков был периодом бурного развития всех возможных областей науки и техники. «В конце XIX века люди впервые ощутили пугающую силу науки и техники. В повседневность всё интенсивнее входили трамвай и автомобиль, электричество и двигатель внутреннего сгорания <...> Но наряду с этим были изобретены динамит, пулемет, дирижабль, аэроплан, отравляющие газы... Могущество техники наступающего XX века делало человека слишком уязвимым»¹⁰.

В «Декадансе» «Агаты Кристи» Глеб Самойлов упоминает в песнях фактически все технические приметы начала XX века: и мотоциклетка, и трамвай, и пулемёт «Максим». Причём отношение к этим достижениям прогресса разное. Это и удивление, восхищение, приправленное иронией современного человека:

А там за дорогой ваш аэроплан
Страшная дикая дивная птица
«Декаданс»

Это и отчаянный страх перед новшеством, демонизация созданных человеком объектов, как в рассмотренных выше «Мотоциклетке» и «Шпале». Особый интерес с этой точки зрения представляет песня «Пулемёт Максим». В ней, как и в «Мотоциклетке», мы встречаем механического монстра, созданного человеком. Он уже не подчиняется своему создателю, он словно наделён собственной волей. При этом в песне мы находим явные отсылки к фрейдистской символике. Согласно концепции З. Фрейда любое оружие во сне связано с сексом. В песне «Пулемёт Максим» акцент делается на разрушающей силе оружия – и «железной» любви (что, возможно, стоит понимать как любовь неистинную, ненастоящую, механиче-

скую). «Железная» любовь быстротечна и приводит жертву этой любви к смерти. Однако речь в песне опять идёт о ночи, так что и в этом случае механическое чудовище может быть сновидением, отражающим страхи женского персонажа песни перед реальным миром, миром научного прогресса.

Особым образом декадентское отношение к науке реализуется в песне «Эксперимент»:

Сверкающим пинцетом рука учёных
Взяла из серой массы как насекомых
Нас И вот мы обливаемся свинцовым потом
Сейчас нас будут спаривать под микроскопом
«Эксперимент»

Если в рассмотренных выше композициях страх перед научным прогрессом ведёт к демонизации или обожествлению творений рук человека, механизмов, то в «Эпидемии» как результат научного эксперимента, как нечто искусственно инициированное рассматривается и секс, и любовь. То есть получается, что это не естественные потребности человека (секс), не возвышенное духовное чувство (любовь), а чей-то эксперимент, выбор, в котором партнёры участвуют против своей воли, повинувшись кому-то третьему (учёным).

В альбоме «Певец декаданса» этот мотив тоже не нашёл отражения. Заметим однако, что Эдмунд Шклярский сам не чужд «технического прогресса», и созданные им механические монстры представляют собой неотъемлемую часть концертных выступлений «Пикника». И в итоге декадентское отношение к «достижениям науки» вполне органично появляется у пришедших на концерт зрителей, когда каждый новый монстр одновременно вызывает восхищение и создаёт немного зловещую атмосферу во время выступления группы.

4. Неприятие мира

Кризис веры, уязвимость человека в мире научного прогресса, меняющиеся исторические эпохи порождают неприятие декадентами окружающей реальности. Неслучайно некоторые исследователи говорят о «декадентском нигилизме»¹¹.

Неприятие мира у «Агаты» связано с отсутствием у лирического героя права выбора:

Завтра мы уйдём из дома не хочу там холодно
«Щекотно»

При этом подчёркивается, что выход в «реальный мир» неизбежен.

В определённой степени мотив неприятия мира актуализируется в песне «Красный петух»; в ней мы наблюдаем несколько саркастическое противопоставление мира обывателей, которые на любое непонятное со-

бытие реагируют «пусканием красного петуха», миру «ведьм, хлыстов и фармазонов», которые умеют летать.

Неприятие окружающей действительности плюс романтическая раздвоенность мира – один из центральных мотивов альбома «Певец декаданса», причём во многом реализация этого мотива продолжает традиционные для «Пикника» темы.

Так, в песне «Игла» лирический герой пытается спастись от грусти через полёт:

Оттолкнусь от земли и в путь,
Не забудь меня, не забудь
«Игла»

Так или иначе, но любое стремление вырваться за пределы этого мира, говорит если не о его неприятии, то, по крайней мере, о стремлении найти что-то иное, лучшее или нет, но иное.

В альбоме снова возникает традиционный для «Пикника» мотив города, враждебного лирическому герою:

Это твой город –
Продает ни за грош,
Идёшь на ощупь
И мир узнаёшь.
«За пижоном пижон»

Герой свободен от тёмной стороны города, он видит её и понимает, но не принимает. Зная опасность города, герой должен двигаться (жить) осторожно, на ощупь узнавая мир. Опять же, возможно, не стоит говорить об абсолютном неприятии мира, но герой тем не менее находится во враждебной ему среде. Однако в песне в отношении города сказано «твой город». Лирический герой живёт в этом мире, это «его» город, несмотря на то, что он одинок тут. И хотя он не принимает город, он изучает его, он учится в нём жить.

Мотив неприятия мира реализован и в композиции «Инкогнито». Хотя её автором является Стас Шклярский, песня вполне вписывается в традиционную концепцию «Пикника». Существование героя призрачно, его бытие мимолётно. Лирический герой проживает множество жизней, но ни одна из них не является его собственной. Он прячется ото всех (берёт чужие имена). Он боится реального мира, сторонится его, но при этом ему «плевать на этот свет, / Ведь от него так много бед». Однако все беды лирического героя тоже преходящи, стоит «страхнуть их с плеча», как они исчезают, «тухнут как свечи».

Интересно, что в альбоме «Певец декаданса», сознательно или нет, «Пикник» противопоставляет мир декаданса миру обычному, реальному, так же, как это делали поэты рубежа XIX – XX века:

И обманемся мы и поверим,
Будто снова впадаем в транс,
Будто снова открыты двери
В мир по имени Декаданс
«Декаданс»

Ты выучил буквы,
И дом твой не кукольный,
Здесь всё своей жизнью живёт.
А где-то в далёком небе
Звезда Декаданс плывёт.
«Звезда Декаданс»

На особый мир Декаданса указывается в двух композициях, в названиях которых присутствует слово «декаданс».

В композиции «Декаданс» прямо постулируется отличие мира Декаданса от обыденного мира. Это мир, не похожий на сказку, но тем не менее это мир мечты, он манит лирического героя открытостью и в то же время запретностью. Данная тема получает своё развитие в песне «Звезда Декаданс». Мир Декаданса – не просто отдельный мир, живущий своей жизнью, это мир далёкий, как путеводная звезда. Интересно, что «звезда Декаданс» - фактически прямая реминисценция из дневников В. Брюсова: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу её: это декадентство»¹².

5. Мотив смерти, самоубийства

Как выход из того положения, в котором очутился мир на рубеже веков, декаденты рассматривают смерть, в том числе и самоубийство. «В связи с тезисом о бессмысленности жизни декадентская литература уделяет особое внимание теме убийства и самоубийства... Чаше всего убийство и самоубийство – плата за духовное освобождение героя»¹³.

Обращение к теме смерти мы встречаем и в рассматриваемых альбомах.

У «Агаты Кристи» эта тема решается вполне в декадентской традиции. Так, например, в песне «Мотоциклетка» смерть – это нечто вроде новой религии, это новая вера, в которую переходит персонаж:

Меня не будет завтра
Тебя не будет завтра
Всех нас не будет завтра
Сегодня или завтра

Особенно явно тема смерти раскрыта в песне «Кошка». Тотальное равнодушие лирических персонажей к миру и к самим себе приводит к тому, что смерть уже не воспринимается как зло, у них больше нет страха смерти; лирический герой не чувствует сожаления, «кошка» не чувствует боли. Смерть рассматривается как болезнь, которая неизбежна и которая

знаменует конец любой жизни. Всё, что чувствуют персонажи песни, – скука и усталость. Тем не менее смерть в этой песне представлена сродни сну («Спи спокойно Бог с тобою»). Кроме того смертью «больна» кошка – а как известно, у кошки девять жизней. Смерть в данном случае можно рассматривать, с одной стороны, как переход в новую жизнь, а с другой, как смерть, усиленную девятикратно. И подчеркнуто натуралистичная концовка песни говорит именно в пользу второго варианта.

Тема самоубийства осмыслена в этом альбоме «Агаты Кристи» иронично¹⁴:

На патефон поставлю пластинку
И застрелюсь под музыку Стинга
We'll be together tonight
«Декаданс»

Тем не менее декадентская традиция соблюдается и в данном случае.

У «Пикника» тема смерти и самоубийства, конечно же, присутствует. Однако решение её не так однозначно вписывается в традицию декаданса, как у «Агаты Кристи».

В композиции «Гильотины сечение, веревки петля» мы тоже видим ироничное переосмысление традиции декаданса:

Вот тебе и лечение –
Грусть-тоску утолят
Гильотины сечение
И веревки петля.

Для тех, кто «шёл по углям», смерть не имеет значения. Лекарство от скуки этого мира – смерть, а точнее казнь. Однако вряд ли есть смысл говорить, что в этом тексте мотив «смерть как выход» признаётся аксиомой. В конструкциях фраз можно увидеть скорее иронию, чем абсолютное признание смерти как единственной возможности избавиться от бессмысленности жизни.

Мотив самоубийства возникает в песне «За пижоном пижон»:

Это твой город –
Ближе неба асфальт,
Что ещё проще,
Чем взять и упасть?

Идея довольно проста: проще покончить с собой, чем выйти за пределы обычного мира, гибельного мира города. Однако идея самоубийства в данном случае не постулируется. Она звучит только в вопросе. Таким образом, можно сказать, что лирический герой, понимая, что есть более простой путь выйти из враждебного мира (самоубийство), выбирает тем не

менее другой путь, хотя и нельзя сказать, что этот путь такой уж правильный, например, с точки зрения романтизма.

Определённые намеки на самоубийство присутствуют и в песне «Вплети меня в своё кружево»:

Бежит капелька за капелькой,
На руке оставив след,
Чем тебе не украшение,
Не рубиновый браслет.

Нельзя сказать, что речь здесь идёт явно о самоубийстве. Возникает вполне классическая ассоциация «вскрытые вены – рубиновый браслет». Однако в предыдущем куплете речь идёт о том, что персонажи песни «в кровь царапают лицо», поэтому можно сказать, что песня в целом связана, скорее всего, с моментами страсти, любви («за такие за мгновения всё отдашь в конце концов»), а всё-таки не с самоубийством.

В традиционном ключе мотив самоубийства затронут только в песне Алины Шклярской «Трилогия»:

Оторвал два крыла,
И упал, как стрела.

Это уже сознательный отказ от своей сущности, чем, собственно, и является самоубийство.

6. Искусство как высшая форма жизни, как небывалое эстетическое наслаждение

Если не как выход, то, по крайней мере, как способ получить сильные чувства рассматривается в эпоху декаданса искусство. Акцент делается на чувственном искусстве, только в нём возможно истинное «небывалое эстетическое наслаждение»¹⁵.

В альбоме «Декаданс» «Агаты Кристи» только творчество способно вернуть герою утраченные сильные эмоции, прогнать состояние апатии:

Спой мне о чём-нибудь на ужин
Спой мне чтобы было грустно
Только не очень больно
Спой мне чтобы было страшно
Чтобы было щекотно
«Щекотно»

Причём воздействие искусства настолько сильное, что оно может вызывать даже физиологические ощущения: щекотку, боль.

Пародийное переосмысление декадентский гедонизм получает в песне Г. Самойлова «Декаданс»:

Вернусь я туда где кушают смерть

И черпают жизнь из хрустальных бокалов
Где ничего невозможного нет
Да это немного но это немало
Там декаданс случайные встречи
Солнышко тушит ненужные свечи
На патефон поставлю пластинку
И застрелюсь под музыку Стинга
We`ll be together tonight

Налёт богемности, эстетический антураж (хрустальные бокалы, свечи, патефон) – всё это вполне в духе эпикурейства начала XX века¹⁶. «Кушают смерть» - с одной стороны это, конечно, намеренное снижение заявленной в песне пафосности, а с другой, это не просто увлечённость смертью, это особое наслаждение ею. Таким образом, мотив гедонического наслаждения тесно связан с мотивом смерти. И покончить с собой герой собирается под музыку.

У Э. Шклярского искусство – это сила, которой трудно противостоять:

Ты в плену босоногого танца,
Тебе голову кружит мечта,
Я последний певец декаданса,
И от песни моей ты растаешь.
«Декаданс»

Творчество, мечта и вдохновение «последнего певца декаданса» - это то, что «берёт в плен», то, от чего кружится голова. Получается, что не только «певец декаданса» испытывает наслаждение от своего искусства; он способен заставить и слушателя испытывать те же эмоции.

7. Художник сам решает, что добро, а что зло

Одним из признаков декаданса исследователи называют декадентский аморализм. В рамках декадентских воззрений каждый художник сам ут-верждал свою мораль. «Художник, отображая какие-либо стороны действительности, самым способом её освещения склоняет нас к той или иной нравственной оценке. Именно в этом способе и характере оценки складывается декадентский аморализм»¹⁷.

Интересно, что ни «Агата», ни «Пикник» не делают акцента на какой-либо нравственной оценке. Однако в песне Э. Шклярского «Клоун беспощадный» описан именно тип поведения художника-декадента:

Чем безжалостнее клоун,
Тем разнузданнее смех.

Нет, совсем он не невинен,
Нечисты его глаза.
Он из зала душу вынул

И ногами растоптал.

Клоун – персонаж данной песни – это образ художника-безумца. Он не является воплощением чего-то духовного и возвышенного, он «не виновен», он жесток, как Нерон, он управляет зрителями не просто как кукловод; ему кажется, что он фактически Бог: «Будто держит он в руках / Нити тысяч жизней бранных». И чем клоун «безжалостнее», чем больше он безумен в своем творчестве, тем больший успех имеет его представление.

Подводя итоги, можно сказать следующее. Конечно, в большинстве случаев использование декадентских мотивов в творчестве групп «Пикник» и «Агата Кристи» сходно. Авторы текстов в обеих группах обращаются к таким традиционным для декаданса темам, как неприятие мира, пессимизм и отчаяние, смерть как выход. При этом нужно отметить, что в альбоме «Декаданс» Г. Самойлов, основной автор альбома, создаёт тонкую стилизацию эпохи рубежа XIX – XX веков, иногда пародируя реалии того времени. Многие мотивы альбома, по сути выдержанные в традиции декаданса, вполне могут быть «перенесены» на реалии конца XX – начала XXI веков.

В альбоме «Певец декаданса» группы «Пикник» стилизации под эпоху XIX – XX веков нет, некоторые мотивы (например, мотив кризиса веры) в текстах не используются. Однако большинство декадентских мотивов в альбоме поддерживают основную творческую концепцию Э. Шклярского – концепцию мимолетности бытия.

¹ Савельев К.Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» // Проблемы филологии, культуры и искусствоведения. – 2007. - № 1. – С. 142

² См.: Долгенко А.Н. Русский декаданс как форма выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа XIX – XX веков // Мировая литература в контексте культуры – Пермь, 2010. – С. 18–20.

³ Э. Шклярский: «Мне казалось, что есть некий декаданс, - по-разному понимаемый ими и нами (группами «Агата Кристи» и «Пикник» - Е.Н.), но, тем не менее, он присутствует. И мне казалось, что для данного альбома это сочетание будет гармонично». (Борисова Е. Тень декаданса – интервью с Эдмундом Шклярским и Вадимом Самойловым // Fuzz. – 2004. - № 4. Цит. по: Rockarchive.ru: Энциклопедия рока. – Режим доступа: <http://www.rockarchive.ru/text/n-1/206/index.shtml>).

⁴ См., например, посвященный декадансу сайт Timedecadence.ru

⁵ Так, например, Эдмунд Шклярский в одном из интервью говорит следующее: «Ещё со школьных времен все, что мне нравилось, сюрреалисты, абстракционисты, представители серебряного века, были записаны официальной пропагандой в ряды декадентов» (Шмерлинг В. «Есть ли у нас место, где в красивых одеждах собирались бы поэты?» [Электронная статья] // Известия: официальный сайт. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/536651#ixzz2Sv9HQC00>). Глеб Самойлов: «...интерес возник в школе, с Серебряного века. Когда стали преподавать взрослого Маяковского, захотелось и почитать. А когда начинаешь читать раннего Маяковского, начинаешь влезать в эту культуру уже полностью и открывать для себя и других поэтов. Но так чтобы полностью был без ума от этого времени, жил там и чувствовал его соответствующе - такого не было. Всё равно с современностью это как-то соотносилось. Потом мы познакомились уже и с французами. Со всеми поэтами эпохи расцвета декаданса» (Интервью с братьями Самойловыми // Новые известия. –

01.03.2006. - № 35 (1913). Цит. по: «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/469>).

⁶ См., например: *Савельев К.Н.* Указ. соч.; *Долгенко А.Н.* Указ. соч.

⁷ Здесь и далее тексты «Агаты Кристи» цитируются по официальному сайту группы. Режим доступа: <http://www.agata.ru>.

⁸ Здесь и далее тексты «Пикника» цитируются по официальному сайту группы. Режим доступа: <http://www.piknik.info>.

⁹ См.: *Толстиков В.С.* К вопросу о русской культуре Серебряного века // Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология. – Челябинск, 2012. – Вып. 25. – С. 62-68.

¹⁰ Там же. С. 65.

¹¹ *Долгенко А.Н.* Указ. соч.

¹² *Брюсов В.* Дневники (запись от 4 марта 1893 г.) – М., 1927. – С. 12. Цит. по: *Семенова В.В.* Поэзия русских символистов как явление модернистской культуры // Вестник Югорского государственного университета. – 2011. – Вып. 1 (20). – С. 113.

¹³ *Долгенко А.Н.* Указ. соч. С. 20.

¹⁴ См.: *Капрусова М.Н.* К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 178–187.

¹⁵ *Долгенко А.Н.* Указ. соч.

¹⁶ См.: *Капрусова М.Н.* Указ. соч.

¹⁷ *Долгенко А.Н.* Указ. соч. С. 19.

© Е.Э. Никитина

Т.С. КРЫЛОВА

Тверь

«ВЕРХ» И «НИЗ» В ПЕСНЯХ «АГАТА КРИСТИ»

В работе мы планируем рассмотреть некоторые аспекты художественного пространства в песенном мире группы «Агата Кристи», рассмотреть мотивы, которые соответствуют категориям пространства «верх» и «низ». При этом мотивы могут как строго соответствовать этим категориям, так и быть контекстуально связанными. Благодаря контексту, который содержит слова с закреплёнными за ними пространственными значениями, эти значения могут обретать слова, не соотнесённые в русском языке с пространством. Например, пространственной категорией оказывается любовь. Однако для начала следует рассмотреть соотношение «верха» и «низа» и то, что контекстуально с ними связано, поскольку в творчестве «Агаты Кристи» соотношение «верха» и «низа», их противопоставление и взаимопроникновение является сквозным мотивом. Архетип «низа» содержит негативный для мифологического сознания смысл (как мира «нижнего, враждебного людям и богам»¹), «верха» – позитивный. В некоторых песнях «Агаты Кристи» такая оппозиция семантики «верха» и «низа» сохраняется, но в большей части она подвергается видоизменениям, позволяющим по-другому интерпретировать «верх» и «низ». Для того чтобы рассмотреть функционирование указанной антиномии в песенном

мире «Агаты Кристи», мы взяли песни из разных альбомов, содержащие категории «верха» или «низа» и проанализировали их соотношение.

Песня «Убитая любовь» («Майн Кайф?», 2000) содержит указание на подземный мир («убитая любовь в театре мертвецов»). Подземный мир с точки зрения пространственной системы является абсолютным «низом». Обратим внимание на то, что указание на него уже отсылает нас к мифологическому сознанию. «Верх и низ, верхний и нижний миры, в мифологической модели мира одно из основных противопоставлений ...соотносящееся с основными элементами (стихиями) мироздания. Нижний земной мир людей противопоставлен небесному миру богов и духов и, уже как верхний мир, – преисподней, загробному миру, а также водной стихии, первичному океану, на котором покоится земля»². В песне присутствует описание мира мертвых, где всё мертвое, но в то же время всё находится в действии. При сохранении особенностей понимания «верха» и «низа» мифологическим сознанием (включая их инверсию³) во многих других песнях «Агаты Кристи» акцент делается именно на пространственность этих категорий (появляются границы, движение, ощущение времени). Движение вниз или в царство мёртвых во многих песнях представлено позитивно. Можно предположить, что в песне «Ты и я» («Опиум», 1994) лирический субъект, обращаясь к лирическому адресату с предложением поплыть «наоборот» («Мы сядем в белый пароход / И поплывём наоборот / И в неизведанной земле / Увидим Ницше на коне»), имеет в виду путь в царство мёртвых. В древнегреческой мифологии Харон перевозит людей в царство мёртвых через реку Стикс, поэтому имеет смысл «прочитывать» песню в ключе данной мифологемы. Смена пространства лирическим субъектом на противоположное («И поплывём наоборот») может быть связана с ещё одной инверсией – с инверсией, касающейся ума («Давайте все сойдём с ума»). Это позволяет говорить о том, что для лирического субъекта инверсия внутреннего пространства (в данном случае ума) может совпадать с инверсией внешнего (то есть с земли – под землю⁴). Античная мифология может переплетаться здесь и с библейской (имеется в виду мифологема дьявола): «мы будем дико хохотать, мы будем крыльями махать». Хохот – это признак дьявола, крылья могут быть как у дьявола, так и у ангела. Здесь это можно расценивать и как контаминацию признаков «верхних» и «нижних» библейских персонажей, и как указание на принадлежность лирического субъекта и его адресата к нижнему миру. Правда, последнее в данном случае тоже представлено позитивно («И покорится вся земля / Таким как ты таким, как я»). В песне «Декаданс» («Декаданс», 1990), как и следовало бы в логике декадентства, смерть эстетизируется, причем указывается на смерть именно как на переход в другой мир:

Вернусь я туда где кушают смерть
И черпают жизнь из хрустальных бокалов
Где ничего невозможного нет
Да это немного но это немало

Там декаданс случайные встречи
Солнышко тушит ненужные свечи
На патефон поставлю пластинку
И застрелюсь под музыку Стинга

В песне «Нисхождение» («Позорная звезда», 1993) ключевым оказывается само событие движения («Мы упали и летим и летим»), которое является безвредным: «А тем кто сам добровольно падает в ад / Добрые ангелы не причинят / Никакого вреда никогда». Здесь движение вниз – это одновременно и падение, и полёт, то есть движение вниз маркируется и позитивно, и негативно, а кроме того, полёт невозможен без падения, равно как и падение без полёта. Движение вниз в таком случае предстаёт как амбивалентное явление: полёт невозможен без падения так же, как «верх» невозможен без «низа». Такое единство противопоставленных явлений особенно акцентируется в песне «Грязь». Здесь движение вниз (к грязи) – это тоже полёт, то есть нечто позитивное, желанное, что достигается через падение: «Ты готовишься упасть / Набирая высоту / За высотойю высотой». Страсть и грязь соединяются как категории «низа», и поэтому предаться страсти то же самое, что совершить движение вниз.

Похожее воссоединение «низа» и любви как страсти («мы напьёмся сладкой влагой») очерчивается в песне «Джиги-Дзаги» («Позорная звезда», 1993). Элементом подземного мира становится любовь, а нахождение внизу в результате падения становится для любви обязательным условием: «прият» под землёй расценивается как «жертва» любви.

Мы украли прият
На последней черте.
Пусть над нами плывут
Звуки вальса червей
Мы с тобою махнём
В дамы и короли,
Мы с тобой принесём
Жертву первой любви.

В песне «Я буду там» («Позорная звезда», 1993) лирический субъект и лирический адресат («малыш») находятся в движении, но не совместном: «я упал а ты летишь». Здесь не указано, вверх или вниз падает герой (в отличие от малыша, который, судя по всему, летит вверх – в рай⁵). Наличие мотивов падения и полёта очевидно (здесь они поставлены в противительную конструкцию: «я упал, а ты летишь», но это не обязательно обозначает противопоставление, поскольку может указывать на то, что лирический субъект завершил движение, а «малыш» нет), а связанный с ними мотив любви менее очевиден, но, несмотря на это, вполне ощутим.

Таким образом, мы рассмотрели движение вниз как лирическое событие, позитивно маркированное и эстетизированное, в котором любовь как

лирическое событие становится пространственной категорией «низа» как единицы бинарной мифологической антиномии.

Есть, однако, песни, где ни «низ», ни смерть не эстетизируются, где есть указание на нижний земной мир, который маркируется негативно. Например, в песне «Тоска без конца» («Опиум», 1994):

Умирают гады и хорошие люди
Умирают больные и доктора
Умирают кошки умирают мышки
Умирают черви в куче дерьма
О Тоска без начала
О Тоска без конца

Здесь упоминаются категории, не принадлежащие ни крайнему «низу» (то есть подземелью), ни «верху». Пространство середины вообще не характерно для творческого мира «Агаты Кристи», тяготеющего к крайностям в любых семантических оппозициях («Там где подвиг там и смерть / Вариантов сука нет»). Если земля или вода маркированы как среднее пространство троичной системы мира (загробный мир, земной мир и небесный мир), то они изображаются в негативном ключе.

В песне «Два корабля» («Ураган», 1996) нахождение на среднем уровне оказывается в одном контексте с отсутствием цели и смысла бытия («и неясно что им делать то ли плыть то ли тонуть», «потеряли свой фарватер»).

Пространство воды представлено в песне альбома «Пират» («Майн Кайф?», 2000). Указание на ад и рай говорит о возможности анализа «верха» и «низа» через те значения этой оппозиции, которые известны из библейской мифологии. Вода как библейская мифологема может быть грозным проявлением божества. Яхве на воде строит чертоги (в «Пирате» – корабль), оружием является огонь (в «Пирате»: «Долетит моё пламя-пламя и до самого ада»; огонь здесь – оружие мести за отца). Огонь и вода – стихии амбивалентные, могут нести как позитивное, так и негативное. В песне «Пират» присутствует указание и на ад, и на рай («Долетят мои слезы-пламя и до самогорая»), и на земное происхождение субъекта. Вода в библейской мифологии, являясь началом всех вещей, знаменует их финал («я умру но так надо-надо»).

«Пирата» можно соотнести с песней «Выпить море» («Майн Кайф?», 2000). В «Пирате» пират собирается умирать, а в песне «Выпить море» упоминаются мёртвые пираты. Здесь особенно значимо мифологическое значения моря. По отношению к миру людей водный мир занимает нижнее положение. Х.Е. Керлот отмечает, что «нижние воды» означают первичный хаос⁶. В песне «Выпить море» море противопоставлено небу, как «низ» «верху», и несёт в себе зло, а небо характеризуется в позитивном ключе («А выпьешь море видишь сразу / Небо в звёздах и алмазах⁷). Чтобы увидеть небо, нужно выпить море, то есть вобрать «злой низ» в себя.

Пространство моря, «низа», маркированное негативно, должно оказаться внутренним, а пространство «верха» остаться внешним. Море – хаос, и хаос нужно вобрать в себя, чтобы совершилась мена пространств («Мертвецы хотят обратно / Надо только выпить море»). Такая инверсия позволяет говорить о наличии эсхатологического мотива в песне.

В песне «Альрауне» («Майн Каиф?», 2000) эсхатологичным становится событие любви, выраженной через пространственные категории. Указание на ангела и змею как на явления неба и земли позволяет говорить о построении пространства, основанном на мифологической оппозиции (ангел метонимически представляет собой «верх», а змея – «низ»). И тогда лирическое событие – это воссоединение «верха» и «низа» через любовь («Люби меня как я тебя / Как любит ангела змея»), а воссоединение «верха» и «низа» мы наблюдаем в эсхатологических мифах. Итак, здесь мы уже видим не нижний мир, не движение вниз, а взаимодействие «верха» и «низа».

Пространство, построенное на оппозиции «верха» и «низа» с непосредственным указанием на эти категории наблюдается в песнях «ХалиГалиКришна» («Опиум», 1994): «И в поисках крыши летает душа / То в самый низ, то в самые верха»; «Трансильвания» («Опиум, 1994): «Бесы варят позолоту», «а на небе звёзды»; «Ни там Ни тут» («Опиум», 1994): «По небу ангелы летят / В канаве дьяволы ползут»; «Ковер-вертолёт» («Чудеса», 1998): «Мы летим а вы ползёте / Чудаки вы чудаки»; «Молитва» («Позорная звезда», 1993): «Иначе не прожить чтоб радовался бог / И солнце не зашло в бездонный океан / А лучше нам в стакан»; «Легион» («Ураган», 1996): «Пляшет небо под ногами»; «Звёздное гестапо» («Ураган», 1996), «Серое небо» («Ураган», 1996).

Мифологические антиномии могут соотноситься по-разному, в зависимости от того, какую позицию занимает лирический субъект.

В «ХалиГалиКришна» и «Ни там ни тут» лирический субъект обращается и к «верху» и к «низу», соответственно, движение посменное, а «верх» и «низ» не проникают друг в друга. Песня «ХалиГалиКришна» легко поддается рассмотрению с точки зрения мифов о происхождении мира из частей тела (например, индийский миф о Пуруше, скандинавский об Имире, китайский о Паньгу). В песне «верх» представлен в качестве «крыши» субъекта, которая может находиться в движении («Куда ты плывёшь крыша моя»). В песне «Ковер-вертолёт» есть указание и на «верх», и на «низ», но движение лирического субъекта не вертикально, а горизонтально и противопоставлено «низу» (здесь позитивно маркирован полёт как горизонтальное движение в верхнем пространстве). В «Молитве» пространство организуется особым образом: есть небо, бездонный океан (хаос) и стакан (в котором отражается мир), который нужно выпить, чтобы «солнышку светить». Похожую ситуацию мы наблюдали в «Выпить море». Таким образом, лирический субъект становится амбивалентным сам по себе: вобрать в себя хаос, или «низ», во имя существования «верха», то

есть умирать, чтобы жить (лирический субъект может вобрать в себя и солнце, если оно зайдет «в стакан»). А «Молитва» может быть иронией не столько над религией, сколько над космогонической гармонией («Да здравствуй Бог это же я пришёл / И почему нам не напиться»). Иная ситуация наблюдается в «Легионе», где легион сам оказывается на небе. Если рассматривать это в логике библейской мифологии и воспринимать легион как убийцу бога, то за счет убийства бога (то есть того, кто принадлежит «верху») происходит инверсия «верха» и «низа» («пляшет небо под ногами»). Инверсированное пространство представлено и в песне «Серое небо»: «Я стряхиваю пепел в это небо»⁸. Здесь можно говорить об эсхатологическом мотиве по отношению к миру лирического субъекта: небо стало другим, мир поменялся, прежнего мира больше нет. Погибший мир – это мир детства: «Улетела сказка вместе с детством»⁹.

Оппозиция мифологических антиномий не может происходить без участия лирического субъекта, поэтому важно именно само движение лирического субъекта относительно «верха» и «низа».

Особенно пространственно ощутимым событием любви становится в песне «Триллер» («Триллер. Часть 1», 2004). В самом начале песни задается оппозиция «верха» и «низа» и ее связь с категорией любви:

Ты помнишь это было прошлым летом
Оно нам прилетело от любви.
И мы как дураки смеялись в небо
В ответ не слыша смех из-под земли.

Здесь любовь показана как движение вниз, то есть падение: «Я падал падал падала и ты», которое обязательно будет иметь свой конец, так как высота «смертельная». Только в этом моменте падения заключены одновременно и небо, и земля, а любовь, как обозначение того самого момента, предстаёт амбивалентной: «И для меня не будет больше света / Не будет больше неба и земли / Чем помнишь это было прошлым летом / Оно нам прилетело от любви».

Любовь как амбивалентная категория может выражаться через движения от одной крайности к другой или нахождение между крайностями, то есть важен сам процесс и пространство в том времени, в котором этот процесс происходит. А поскольку эти пространственные перемещения важны, появляются границы, пространство края.

В песне «EinZweiDreiWaltz» («Майн Кайф?», 2000) изображается процесс взаимодействия со смертью, который называется танцем («Мы танцуем смерть», «Смерть танцует нас»), вернее сама смерть становится танцем, а не одномоментным действием, что подчеркивает процессуальность смерти. Любой процесс как хронотопичная категория должен иметь своё пространство, танец со смертью наиболее логично накладывается на пространство края, которое совершенно чётко очерчивается в тексте «Эпилога» («Майн Кайф?», 2000): «А мы на краю пока на краю».

Пространство края – это граница между «верхом» и «низом». В песне «Чудеса» («Чудеса», 1998) нахождение на краю становится лирическим событием в той же логике, что и в «Триллере» (только в «Триллере» описан процесс падения, а в «Чудесах» – статичное нахождение между «верхом» и «низом»):

Где-то там где кончается
Где кончается вся земля
На краю мы качаемся
Ты и я ты и я

«Верх» и «низ» взаимодействуют в первую очередь через субъекта, причём даже при указании на движение последнего вниз акцентируется мотив «верха» и взаимообусловленность самих категорий «верха» и «низа», вследствие чего и само движение между краями пространства становится амбивалентным.

Для того чтобы удостовериться в этом, попробуем обратиться к некоторым песням, указывающим на движение вверх.

В песне «Навеселе» («Чудеса», 1998) движение вверх представлено на ирреальном уровне (то есть выдается за желаемое): «хочется лететь / так высоко так высоко / что можно умереть навеселе». Здесь мы опять видим слияние разнонаправленных явлений: лететь высоко и умирать. Смерть, согласно библейской мифологической традиции, уже есть разнонаправленное явление (погребение тела и отделение души, которая может подняться на небо), поэтому полёт и смерть в любом случае будут сохранять некую оппозиционность даже при их единстве в разного рода сознаниях. Итак, движение вверх, заканчивающееся смертью, амбивалентно.

В песне «Поход» («Ураган», 1996) движение вверх не тождественно падению. Тема смерти и движение вверх представлены посменно:

Где царица ночь рассыпает звёзды
Звёзды выют гнездо а мы идём по гнёздам
Мы идём мы идём мы идем себе идём
Мы идём мы идём мы идём за кайфом
Где течёт река русалки строят глазки
Там наверняка мы умрём от ласки
Мы умрём мы умрём мы умрём когда умрём

Движение вверх осуществляется, вероятно, по дереву («по гнёздам»), поэтому здесь нужно рассмотреть «верх» и «низ» через мифологему мирового древа. Мировое древо соединяет «верх» и «низ», в мифологической модели мира это «универсальный символ, объединяющий все сферы мироздания (космоса). Может воплощаться в виде собственно дерева, крона которого достигает небес, корни опускаются в преисподнюю, ствол ассоциируется со средним миром (земля), представляя собой модель миро-

здания, соединяющую все возможные миры по вертикали. <...>. Мировое древо связывает все основные пространственно-временные координаты»¹⁰. Движение субъекта чётко направлено снизу вверх, потому что имеет конечную цель («наш поход на небо»), о достижении которой речь не идёт. При этом движение осуществляется «задом наперёд», в чём уже наблюдается инверсия свойств верхнего, небесного и земного. Вверх ногами ходят мертвецы. К тому же упоминаются русалки, река, что позволяет нам говорить о таком движении вверх, которое подразумевает возвращение вниз.

В песне «Корвет уходит в небеса» объектом, движущимся вверх, выступает корвет, но с тем, что внутри корвета, не все так однозначно: «Капитан кричит проклятье тысяча чертей / И зубами отрывает голову с плечей / Голова упала в небо небо в голову дало». Голова падает в небо. И небо, и голова имеют пространственное значение «верха», но действие обозначено как падение в небо, то есть падение головы может быть направлено как вверх, так и вниз. Кроме того, первые четыре строчки указывают на то, что лирический субъект (обозначенный как «мы») находится внизу, а корвет – это сон, то есть движение вверх и по горизонтальной линии (по реке) может происходить одновременно, но в разных пространственно-временных измерениях. Таким образом, перед нами опять контаминация «верха» и «низа», отражающая их постоянную связь и амбивалентность движения между ними.

В песне «Полетаем» («Чудеса», 1998) движение вверх тоже неоднозначно. Сначала обозначается чёткое направление вверх («Улетаем мы на облаках»), но оно предполагает возвращение («А потом вернёмся спать»). Это движение снижено иронией («сигареты взлётные огни», «покажу тебе секрет / У тебя такого нет»). Кроме того, лирический субъект предлагает лирическому адресату прилуниться, а луна амбивалентна и, находясь на небе, является выразителем космогонических образов земных циклов¹¹, поэтому луна и противопоставлена небу так же, как «низ» «верху», значит, движение вверх не оказывается движением на небо.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в песнях «Агаты Кристи» «низ» и «верх» находятся в постоянной связи друг с другом. Если указывается на движение вверх, то при этом акцентируется связь с «низом» и невозможность одного без другого. И наоборот, там, где встречается упоминание «верха» обязательно указывается на присутствие «низа».

Итак, соотношение «верха» и «низа» через противопоставление, взаимопроникновение и через движение между верхом и низом является сквозным мотивом в творчестве «Агаты Кристи». Пространственные значения обретают слова, не соотношенные в русском языке с пространством. Антиномия «верх-низ» может подвергаться инверсии (инверсируются либо сама пара «верх и низ», либо категории, связанные семантически с «верхом» и «низом»). Ключевым оказывается само событие движения. Движение вниз может маркироваться позитивно, поскольку одновременно является и падением, и полетом, при этом одно невозможно без другого.

При указании на движение вверх подчеркивается его связь с «низом». Акцентируется амбивалентность категорий движения между «верхом» и «низом», вследствие чего инверсия этой антиномии, взаимопроникновение ее элементов становятся закономерными. Любовь становится пространственной категорией. Она может выступать как категория «низа» (страсть), может быть тем событием, благодаря которому воссоединяется «верх» и «низ», как единицы бинарной мифологической антиномии и поэтому быть эсхатологичной, либо быть тем движением, благодаря которому категории и явления «верха» и «низа» оказываются слитыми. Таким образом «верх» и «низ» в песенном мире «Агаты Кристи» – разные стороны одного и того же движения (или события, явления), поэтому любовь тоже выступает как амбивалентная категория. Соотношение элементов антиномии находится в зависимости от позиции лирического субъекта, поскольку сама оппозиция не возникает вне мира лирического субъекта.

¹ Мифологический словарь / Под ред. Е.И. Мелетинского. – М., 1991. – С. 661.

² Там же.

³ «Инверсия свойств верхнего, небесного или земного мира отмечает принадлежность к нижнему, враждебному людям о богам» (Мифологический словарь / Под ред. Е.И. Мелетинского. – М., 1991. – С. 661).

⁴ «Иногда разрушение мира, воцарение хаоса воспринимается героем рок-текста как разрушение мозга, и оппозиции *космос↔хаос, жизнь↔смерть* превращается в оппозиции *космос↔безумие, жизнь↔безумие*» (Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 159). В песнях «Агаты Кристи» космогонические категории являются в большей степени категориями лирического субъекта, выход на социум чрезвычайно редок.

⁵ Для «малыша» падение оборачивается взлетом и смертью («улетай в рай»). (См.: Никитина Е.Э. «Падение вверх» и самоубийство Бога в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 228).

⁶ Керлот Х.Е. Словарь символов. – М., 1994. – С. 358.

⁷ Это точная цитата из «Дяди Вани» А.П. Чехова, давно ставшая фразеологизмом и используемая зачастую в ироничном контексте.

⁸ Инверсия вообще один из самых частотных приемов «Агаты Кристи», причем не только на пространственном и мотивном уровне, но и на синтаксическом и словообразовательном (верлан): «кометы косматъ» – «косматые кометы», «голова упала в небо» – «небо в голову да-ло», «мы танцуем смерть» – «смерть танцует нас».

⁹ Д.О. Ступников отмечает черты инфантилизма в творчестве Глеба Самойлова: «Вторично пережить “золотое детство” невозможно и инфантильный комплекс разрушает персонаж» (Ступников Д.О. Мотив расщепленного «я» в поэзии Г. Самойлова. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 110).

¹⁰ Мифологический словарь / Под ред. Е.И. Мелетинского. – М., 1991. – С. 666.

¹¹ Тресиддер Джек. Словарь символов. – М., 1999. – С. 410.

© Т.С. Крылова

О.Э. НИКИТИНА

Тверь

КАК СДЕЛАНА «АГАТА КРИСТИ»

Идея этой статьи возникла ещё в 2010 году, когда группа «Агата Кристи» прекратила существование, подведя черту под своей более чем двадцатилетней историей прощальным альбомом «Эпилог». Стало очевидно, что это не распад группы в привычном понимании, и даже не завершение проекта, а последняя глава в художественном произведении с обязательной надписью в конце: *20 февраля 1988 года – 19 июля 2010 года*¹. Именно с этого момента представляется возможным говорить об «Агате Кристи» как о лирическом романе в том самом смысле, в котором этот термин используется академическим литературоведением. Это законченный эпизод творчества трёх авторов – Вадима и Глеба Самойловых и Александра Козлова, обладающий всеми присущими лирическому роману признаками: единством, мозаичностью, сюжетностью, конфликтностью и драматизмом, системой образов-символов².

Используя терминологию академической науки, роковед не может избежать оговорок, связанных со спецификой рока как синтетического текста. Так, например, рок-альбом принято рассматривать как «аналог лирического цикла»³, но при этом отмечаются и особые, характерные только для рок-альбома черты помимо тех, которые свойственны и лирическому циклу. Очевидно, что и родственный термин «лирический роман» применительно к року нуждается в подобных оговорках или корректировке самого термина. Возможно, он должен звучать как «музыкально-лирический роман», или как «лирический рок-роман», или просто как «рок-роман». Однако в данной статье мы не ставим перед собой задачу вносить терминологическую ясность, к тому же эпитет «лирический» как нельзя лучше отражает специфику авторского сознания, воплощённого в творчестве рок-поэтов.

Осознавая масштаб обозначенной проблемы, достойной монографического исследования, в данной статье мы ограничимся лишь вводными замечаниями относительно того, как сделан лирический роман «Агата Кристи».

«Достоинно встретим финал». Прежде всего следует обратить внимание на то, что «Агата Кристи» как произведение имеет продуманный, композиционно выверенный финал. Это именно лирический роман, причём роман дописанный, роман с эпилогом, не такой, как бывает, если наступит физическая смерть автора. Не похоже это и на неожиданный обрыв творчества, когда работавшие в рок-группе музыканты больше не могут сосуществовать в одном творческом пространстве. Это произведение, составленное из десяти самостоятельных частей и сюжетно завершённое (ср. «Трилогия вочеловечения» А. Блока), однако не завершающее творчество по крайней мере двух его авторов, а выводящее его на новый этап, в новую

плоскость. В данном случае для того, чтобы самостоятельно осуществить то, что не могло быть реализовано в процессе совместного творчества⁴. Прекращение творческой деятельности в составе «Агаты Кристи» братья Самойловы определяют не как распад, а как завершение, то есть так, как если бы речь шла не о группе, а о произведении; при этом ими не отвергается возможность возвращения к совместной работе в будущем, но это уже не будет называться «Агатой Кристи»⁵. Обычно после распада рок-группы её песни продолжают исполняться бывшими участниками в сольных проектах или в составе вновь образованного коллектива. Братья Самойловы воспринимают «Агату Кристи» как неделимое целое и не собираются исполнять песни группы, поскольку «...“Агата Кристи” представляет собой ценность только в том виде, в котором она есть»⁶.

«Спонтанный идентификатор». Говоря о том, как сделан лирический роман «Агата Кристи», нельзя не обратить внимания на специфику его заглавия.

Ни как название группы, ни как заглавие лирического романа «Агата Кристи» на первый взгляд не имеет концептуального смысла, поскольку не связывает внетекстовую действительность и текст. Александр Козлов предложил такое название отнюдь не из любви к творчеству английской писательницы, с которым он был знаком весьма поверхностно, а просто так; и то, что название прижилось, объясняется исключительно отсутствием идей по этому поводу у других участников группы⁷. Однако часть публики до последнего продолжала верить, будто группа была названа в честь любимой писательницы музыкантов⁸. В этой связи возникает вопрос. Если рассматривать «Агату Кристи» как подобие лирического романа в роке, можно ли в таком случае считать заглавие этого романа композиционным минус-приёмом? Вероятно, в какой-то мере, да. Поскольку «заглавие эквивалентно всему произведению»⁹ и в сжатом виде представляет его концептуальный смысл, формируя читательское предпонимание, то вполне естественно, что кто-нибудь да займется поиском параллелей между песнями рок-группы и творчеством классика детективного жанра. И не найдёт их, если, конечно, его интерпретация не будет притянута за уши. Получается, что его ожидания будут обмануты, ведь имя группе и будущему лирическому роману было дано «без всяких раздумий», «ни почему», «по молодости», как «спонтанный идентификатор». Однако совершенно очевидно, что обман этот ненамеренный.

После смерти Александра Козлова в прессе появляется, хотя и не подтвержденная чьим-либо авторитетным мнением, версия, будто Козлов зашифровал в названии группы свои инициалы – А.К. Не согласись остальные участники коллектива с его предложением, Козлов в группе не остался бы¹⁰. Приняв на веру истинность этой истории, мы можем говорить о том, что заглавие будущего лирического романа имплицитно связывает его с текстом жизни одного из авторов. Конечно, здесь следует сделать оговорку. Александр Козлов является автором всего лишь одного текста

(«Эпидемия», альбом «Декаданс», 1990), и, соответственно, в «Агате Кристи» нет его лирического героя. Но лирический роман в роке не может существовать без музыкального оформления, и, будучи композитором хотя и не такого уж большого количества песен, Козлов реализует своё авторское «я» в более тонкой материи – в музыке.

Так или иначе, но смерть Александра Козлова 1 марта 2001 года могла поставить точку не только в его тексте жизни, но и в лирическом романе под названием «Агата Кристи», к созданию которого он был причастен. В этом случае заключительной восьмой частью или книгой этого романа стал бы альбом «Майн кайф?». А последняя композиция этого альбома «Эпилог. На краю» вполне могла бы претендовать на статус эпилога всего романа: «Пора! зверь начинает войну / Дышит ядом Ад мир зовёт сатану / Иуда в Аду а Фауст в Раю / А мы на краю пока на краю...»¹¹ Вот только в этом случае вряд ли можно было бы говорить об «Агате Кристи» как о художественном целом. А между тем были предпосылки для того, чтобы поставить точку (или многоточие как в финальной композиции) именно этим альбомом. Отсутствие у братьев Самойловых новых песен говорило о том, что они находятся в творческом кризисе. Кроме того, братья начали принимать участие в проектах, не связанных с «Агатой Кристи».

«Я не забуду о тебе никогда». Интересен в этом отношении «Пост альбом», выпущенный «Фирмой грамзаписи НИКИТИН» в 2001 году. Он не входит в официальную дискографию группы, что позволяет сделать вывод: братья Самойловы не имеют никакого отношения к его выпуску. Фирмой-производителем альбом обозначен как компиляция, то есть сборник музыкальных треков, составленный по определенному принципу. Справедливым будет и понимание компиляции, как произведения, составленного «из материалов, опубликованных прежде другими авторами, без их творческой переработки и собственного осмысления составителем»¹².

По своей сути «Пост альбом» – это тот же «Майн кайф?», но дополненный тремя песнями: «Пуля» и «Ползёт» Глеба Самойлова и «Никогда» Вадима Самойлова. При этом «Пуля» и «Никогда» разрывают авторскую последовательность песен, внося изменения в сюжетное развертывание идеально выстроенного по своей драматургии альбома, а «Ползёт», следующая сразу за песней «Эпилог. На краю» и вовсе меняет его финал. Все три песни можно сравнить с главами, не вошедшими в роман, поскольку по авторскому замыслу они не были включены ни в один из альбомов, а были изданы либо на макси-синглах («Никогда» – «Секрет», весна 2000; «Ползёт» – «Выпить море», осень 2000; «Пуля» – «Ein Zwei Drei Waltz», лето 2001), либо в авторских сборниках («Пуля» – «Избранное», 2002; «Ползёт» – «Сказки», 2003). В создании компиляции «Пост альбом» видится желание издателей включить в пластинку все последние на тот момент записанные песни «Агаты Кристи», чтобы подвести итог творчеству музыкантов, которое, как многим тогда казалось, могло не получить своего продолжения. Само название «Пост альбом» оказывается созвучно

«Постскрипtum» (лат. *post scriptum* – «после написанного») и может быть, соответственно, прочитано как приписка к уже записанному альбому (или всем альбوماм сразу) или как прибавление к завершённой стадии творчества, то есть, по сути, как тот же эпилог. В этом отношении особая смысловая нагрузка ложится на песню «Никогда», наполненную настроением прощания. Интересно, что при переиздании дискографии группы в 2008 году сами братья Самойловы все-таки включили «Никогда» в альбом «Майн кайф?» в качестве бонус-трека.

«Начала нет и нет конца». «Агата Кристи» не закончилась со смертью Александра Козлова – того, кто, возможно, зашифровал в этом названии самого себя, и того, кто в жизни исполнял роль амортизатора в творческих спорах братьев. Не закончилась потому, что сами братья, как отмечалось выше, воспринимают всё, что создавалось в процессе совместного творчества, как единое целое, как произведение, которое должно быть завершено, а не оборвано на полуслове. Как известно, непрозрачность смысла в финале является одним из недостатков композиции литературного произведения¹³. Именно по этой причине после «Майн кайф?» потребовалось создание ещё двух альбомов, в результате чего оформилась десятичастная структура лирического романа «Агата Кристи».

Десять частей – это десять альбомов, входящих в официальную дискографию группы: «Второй фронт» (1988), «Коварство и любовь» (1989), «Декаданс» (1990), «Позорная звезда» (1993), «Опиум» (1994), «Ураган» (1996), «Чудеса» (1998), «Майн кайф?» (2000), «Триллер. Часть 1» (2004), «Эпилог» (2010). Причём связь между ними не исчерпывается простой последовательностью выхода альбомов. По сути, мы имеем дело с достаточно сложной, иерархически выстроенной системой отношений между частями художественного целого. Во-первых, каждая из них организована, как это свойственно альбому в роке, по принципу лирического цикла¹⁴. Во-вторых, характер связи между частями позволяет говорить о том, что и сама «Агата Кристи» по своей структуре – это цикл циклов или гиперцикл, то есть по аналогии с гипертекстом – сложная иерархическая система отдельных циклов¹⁵. Каждый альбом вполне самостоятелен и также может быть рассмотрен как художественное произведение. На том, что альбом – это «законченная, почти литературная, вещь»¹⁶, настаивают и сами авторы. Но извлечение любого альбома из того, что мы называем «Агатой Кристи», как и извлечение стихотворения из лирического цикла, неизбежно приведёт к изменению смысла и части, и целого.

Кроме того, специфика связей и взаимоотношений частей позволяет говорить о наличии в гиперциклической структуре «Агаты Кристи» целого ряда макроциклов. Один из них, в который вошли альбомы «Ураган», «Чудеса» и «Майн кайф?», является авторским. Глеб Самойлов утверждает, что эти три альбома «начали и завершили концептуальную линию в развитии “Агаты Кристи”»¹⁷. Слова Самойлова-младшего о том, что «“Майн кайф?” ставит некую точку»¹⁸, после которой неизвестность, ха-

рактизируют ситуацию, подобную той, которая возникает, когда автор не знает, как продолжить книгу, но понимает, что продолжить и завершить необходимо. «Майн кайф?» – это точка лишь в трилогии, помещённой в лирический роман «Агата Кристи». Не имея возможности в данной статье остановиться подробно на особенностях взаимоотношения частей этого макроцикла, отметим лишь очевидную диалогичность, возникающую между его началом (песня «Два корабля», альбом «Ураган») и концом («Эпилог. На краю», альбом «Майн кайф?»). Песня «Два корабля» передаёт состояние неопределённости, внутреннего конфликта, потери себя, пограничного положения:

Капитан без корабля слева мёртвая земля
Справа синяя змея а прямо не пройти
Мертвецы в гробу лежат корабли в порту стоят
И движения руки хватит чтобы их спасти

Потеряли своё Я два военных корабля
Позабыли свой фарватер
И не помнят где их цель
И осталась в их мозгах только сила и тоска
Непонятная свобода обручем сдавила грудь
И неясно что им делать или плыть или тонуть
Корабли без капитанов капитан без корабля
Надо заново придумать некий смысл бытия
На фига¹⁹

Финал макроцикла лишь подтверждает наличие устойчивого конфликтного состояния, всё по-прежнему неопределенно: «А мы на краю пока на краю...» Спасительного движения руки так никто и не совершает.

Выделение остальных (неавторских) макроциклов в структуре «Агаты Кристи» возможно на разных основаниях. Так, представляется возможным говорить о диалогии применительно к альбомам «Коварство и любовь» и «Декаданс», которые через призму сознания современного человека передают мироощущение эпохи рубежа XIX – XX вв. И если в первой части диалогии это подано в пафосной, игровой, опереточной манере, то во второй через декадентские лейтмотивы приобретает трагическое звучание.

Эпоха глобального кризиса рубежа XIX – XX вв. – это ещё и эпоха предчувствия первой мировой войны, и сама война, как страшнейшее потрясение для всего человечества, а для нашей страны – ещё и война гражданская. С учётом этого исторического контекста макроцикл разрастается до масштабов трилогии, включая в себя ещё и «Позорную звезду» – альбом «про будёновцев ... про гражданскую войну»²⁰; и даже до тетралогии, поскольку альбом «Опиум» завершает декадентскую тему в творчестве группы. Не удивительно, что в отношении Глеба Самойлова к альбомам «Опиум» и «Майн кайф?» прослеживается много общего. По словам рок-поэта, то, что происходит с лирическим героем «Опиума», – это «перелом-

ный момент», «ощущение полной неизвестности впереди», «маленькая смерть, предшествующая новому рождению»²¹.

Именно в это время (между выходом альбома «Опиум» и записью «Урагана») наступает переломный момент и в жизни самих участников группы. «Опиум» приносит «Агате Кристи» неожиданную популярность, к которой музыканты оказались не готовы, и эта неготовность приводит их к депрессии. Следующий за «Опиумом» альбом «Ураган» музыкальная критика до сих пор считает самым мрачным в творчестве группы. Наличие этого переломного момента позволяет выделить в структуре лирического романа два больших макроцикла: 1) «Второй фронт», «Коварство и любовь», «Декаданс», «Позорная звезда», «Опиум»; 2) «Ураган», «Чудеса», «Майн кайф?», «Триллер. Часть 1», «Эпилог».

В структуре лирического романа «Агата Кристи» возможно выделение не только макро-, но и микроциклов. Особый интерес в этом отношении вызывает трилогия песен: «Моряк» (альбом «Ураган»), «Триллер» (альбом «Триллер. Часть 1») и «Весёлый мир» (бонус-трек в переиздании альбома «Триллер. Часть 1»). Причём циклообразование в данном случае эксплицируется прежде всего не текстовыми, а внетекстовыми элементами: клипы, снятые на эти песни, объединены сюжетом и персонажами.

Гипертекст, или в данном случае гиперцикл, не единственный риторический приём поэтики XX века, используемый для построения лирического романа «Агата Кристи». Нельзя оставить без внимания и интертекст романа, предполагающий включение в авторский текст не только цитат (например, первая строка песни «Сказочная тайга» является точной цитатой из романа Л. Трефолева «Когда я на почте служил ямщиком»), реминисценций (например, песня «Четыре слова» напоминает о песне М. Ножкина «Последний бой»), аллюзий (например, песня «Альрауне» отсылает к одноименному произведению Ханса Эверса), но и целых эпизодов, заимствованных у других авторов. Так в альбом «Коварство и любовь» включены целых два таких эпизода: внутренний монолог Шарика из повести М. Булгакова «Собачье сердце» и стихотворение «В кругу облаков высоко...» из повести-сказки Стругацких «Понедельник начинается в субботу». На то, что Глеб Самойлов взял это стихотворение именно из повести Стругацких, а не из книги П.И. Карпова «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники», на которую ссылаются сами фантасты и которая была действительно издана в 1926 году, указывает тот факт, что исполняемый Глебом текст неполный, то есть точно такой, как у Стругацких, а не как в первоисточнике. Интересно, что обе песни находятся в середине альбома (седьмой и восьмой треки из четырнадцати), то есть в одной из сильных позиций альбома.

В структуре лирического романа «Агата Кристи» используется и такой приём, как текст в тексте. В данном случае основным способом введения текста в текст следует считать использование вставных эпизодов. На-

пример, к таковым можно отнести песню «Выпить море» по отношению к основной сюжетной линии альбома «Майн кайф?»²².

Концептуальной оказывается связь между сильными позициями лирического романа «Агата Кристи» – его прологом и эпилогом. В отличие от эпилога, который стал продуманным, чуть ли не математически выверенным²³ завершением романа, пролог авторами не обозначен. Однако вполне допустимо говорить о том, что функцию пролога выполняет так называемый «нулевой» альбом «Второй фронт»²⁴.

Связь между прологом и эпилогом имеет диалогический характер. Эпилог возвращает ко многим звучащим в прологе мотивам, а пролог, в свою очередь, содержит ключи к пониманию эпилога, подчеркивая таким образом кольцевую композицию лирического романа:

«Второй фронт»²⁵ (1988)

Я никогда ещё не был таким старым
Я никогда ещё не был таким мёртвым
И если это только начало
То каким же весёлым будет конец
Г. Самойлов. «Неживая вода»

В начале я думал всё будет просто
Я всё равно ничего не теряю
Я выстрелю в воздух и всех напугаю
Г. Самойлов. «Неживая вода»

Я лишь сохранил своё окно
Я может быть уйду из него
<...>
Холодной рукой ничего не построить
И может быть лучше я утону
Г. Самойлов. «Неживая вода»

Плохая игра я всё потерял
Г. Самойлов. «Неживая вода»

«Эпилог»²⁶ (2010)

Всё ты знаешь я же тоже знаю
Всё на свете кончится ничем
Г. Самойлов. «Письмо»
Начала нет и нет конца
И снова с чистого листа
Раскрасим жизнь во все цвета
В. Самойлов. «Эпилог»

И над Кремлем Пентагоном Рейхстагом
Я буду размахивать флагом
Они решат что это атака
А мне уже не надо ничего
Г. Самойлов.
«Последнее желание»

Вас нет уже давно
А я лечу наверх
Или иду на дно
Г. Самойлов.
«Последнее желание»

Сдаётся мне что игра
опять не стоила свеч
Что снова биты тузы
и мне опять нечем крыть
А можно было уйти
А можно было забить
Но я сел снова играть
Хотя мне нечем платить
Г. Самойлов.
«Билеты проданы»

И я не знаю сколько я буду стоять
Если все от меня убежит
Со мной лишь вода –
Неживая вода
Г. Самойлов. «Неживая вода»

А по дороге дороги манят
Остаться
Держаться вместе
На ровном месте
Зажратья? Не сдастся?
Г. Самойлов. «Дорога»

Жить властью этой муки
Прах снов беречь
<...>
Сожги мой сон
Дай мне шанс
В. Самойлов. «Ты уходишь»

Собрали и сожгли
Приснившиеся сны
И нам не жалко их совсем
В. Самойлов. «Эпилог»

Позволим себе в данной статье оставить без подробного комментария приведённые выше цитаты и обратимся к песне «Второй фронт», текст которой был написан Вадимом и Глебом совместно. В контексте эпилога лирического романа и в соотношении с текстом жизни братьев Самойловых, для которых продолжение совместной творческой деятельности оказалось невозможным, она получает парадоксальное прочтение.

Песня «Второй фронт» дала название «нулевому» альбому «Агаты Кристи» и, соответственно, стала его ключевой композицией. Сама песня, по сути, представляет собой экспрессионистскую зарисовку, сложные, гротескные образы которой с трудом поддаются интерпретации. А внетекстовый и текстовый ряды как песни, так и всего альбома на первый взгляд и вовсе не соотносены друг с другом. Сочетание «второй фронт» напрямую соотносится с событиями второй мировой войны: 6 июня 1944 года США и Великобритания открыли против фашистской Германии второй фронт на северо-западе Франции. Отсылает к событиям второй мировой войны и другой элемент заголовочного комплекса первого выпуска альбома – визуальное оформление обложки, на которой изображён бегущий в атаку солдат. Однако в тексте песни отсутствуют явные приметы того, что Глеб и Вадим Самойловы обращаются именно к теме второй мировой войны, которая в более поздних песнях Самойлова-младшего встречается достаточно часто. Можно предположить, что на актуализацию этой темы указывают строки: «Не для вас команда вольно / Отдохнём когда раздавят» (возможно, имеется в виду то, что второй фронт не намного облегчил участь советских солдат, и отдых возможен только после окончательной победы) и «Где теперь твой поезд? Он / Скрылся вдали ты не заметил / Новых станций из окон / Где гранит ты раньше встретил» (возможно, речь идёт о новых станциях, открытых в тех населённых пунктах, за которые велись бои и где были созданы мемориалы павшим воинам). Но смысловым стержнем песни является повторяемая в рефрене строка «Расколол трон твой второй фронт». Мотив расколотого трона может быть рассмотрен как метафора расколотого на две части мира. Если бы страны-союзницы продолжали затягивать открытие второго фронта, СССР одер-

жал бы победу в войне своими силами, а единственная держава-победительница имела бы совершенно другой статус на мировой арене. Таким образом, первой трещиной, приведшей к расколу мира, стало именно открытие второго фронта.

Эпилог лирического романа открывает скрытый ранее смысл песни «Второй фронт», дополняя её внетекстовый ряд фразеологизмом «на два фронта», который используется, когда речь идёт о ком-то, кто действует одновременно в двух направлениях. Собственно, именно с этого начинается и этим заканчивается история творческого тандема братьев Самойловых. Вадим просит песни у младшего брата для записи «Второго фронта», поскольку своего материала на альбом не хватает, и приглашает его в группу, в то время как Глеб пишет песни для школьного коллектива и мечтает о своей группе, создать которую он сможет лишь спустя двадцать лет, когда в лирическом романе «Агата Кристи» будет поставлена точка. Соответственно и метафора «расколотый трон» воспринимается в контексте эпилога иначе, чем это можно было предположить изначально: в группе появляется второй лидер. Лирический роман «Агата Кристи» складывается как результат постоянного преодоления творческих разногласий, возникающих между двумя лидерами. Всё, что отсеивается, братья Самойловы пытаются реализовать в других проектах, но для совместного творчества работа «на два фронта» становится тупиком, поэтому, когда оставаться на расколотом троне вдвоём уже невозможно, такими заманчивым кажутся пути, ведущие к самостоятельному творчеству. Именно темой выбора собственного пути, звучащей в рефрене песни «Дорога», заканчивается эпилог лирического романа «Агата Кристи»:

А по дороге дороги манят
Остаться
Держаться вместе
На ровном месте
Зажратья? Не сдатья?

Таким образом, пролог, являясь метафорическим предсказанием рок-поэтами собственной судьбы, уже содержит ответ на вопрос, что ждёт героев романа в финале, поэтому песня «Второй фронт» приобретает концептуальное звучание в контексте всего лирического романа «Агата Кристи».

«Двое как крылья». Сюжет лирического романа характеризуется фрагментарностью и слабой выраженностью повествовательного начала. В силу этих особенностей восстановить сюжет лирического романа во всей его полноте не представляется возможным. Он складывается как мозаика из отдельных событий, из переживаний лирического героя и постоянно в узловых своих моментах соотносится с параллельно формирующимся текстом жизни поэта.

Лирический роман «Агата Кристи» – роман не с одним, как это обычно бывает, а с двумя лирическими героями. Соответственно, и сюжетных линий в романе тоже две. Они не равнозначны ни по объёму, ни по выполняемым в структуре романа функциям. Линия, созданная Вадимом Самойловым и соотносимая с его лирическим героем, как бы обрамляет лирический роман. Заявленная в прологе, она редуцируется уже к альбому «Декаданс», уступая место сюжетной линии, создаваемой его младшим братом, и появляется вновь только в эпилоге. Линия, созданная Глебом, является в лирическом романе центральной. Путь его лирического героя²⁷ – это путь испытаний, идущий через смерть и самопожертвование, через возрождение и многочисленные перевоплощения: от учителя-гувернёра и вервольфа до урагана и пирата. Такая смена ролей и масок лирического героя Глеба Самойлова, которая составляет суть сюжетного развертывания лирического романа «Агата Кристи», легко соотносится с первоначальным поэтическим мифом, о котором говорит Роберт Грейвс в своей книге «Белая Богиня», приводя восстановленные им строки Песни Амергина: «Олень я: в семь ветвей рога, / Я паводок: в равнины ширь, / Я ветр: над глубиной озер, / Я капля рос: паду с зарей...»²⁸. В данном случае не столь уж имеет значение, знаком Самойлов-младший с работой Грейвса или нет. Важен сам факт актуализации мифа о сути поэта и его многочисленных ипостасях, которые воплощаются в его сюжетной линии.

В альбоме «Эпилог» песни чередуются по принципу авторства, то есть впервые две сюжетные линии лирического романа «Агата Кристи» уравниваются, сходятся в единой точке. Каждый из лирических героев произносит свою финальную реплику, рассказывая о своей судьбе после того как свершилось всё, что предполагалось по сюжету. При этом «Эпилог» выступает как относительно самостоятельное целое, как прибавление, что свойственно эпилогу по его сути (он не вошёл в переиздание дискографии 2008 года, поскольку ещё не был записан, но выйдя, стал, подобно эпилогу в драме, итогом всего, что происходило в «Агате Кристи», и прощанием со зрителем).

Для лирического романа «Агата Кристи» существенным оказывается не только соотношение сюжетных линий, но и соотношение голосов исполнителей, придающее роману полифоническое звучание. Многие песни, тексты которых написаны Глебом Самойловым, исполняются его старшим братом. В таких случаях лирическое «я» Глеба оказывается звучащим из уст Вадима, который как бы «присваивает» «чужое» слово, через исполнение, через интонационное переосмысление делает его «своим», словно играет в этот момент роль своего брата.

«В прохладе голову держу» vs «Перчатки белые ношу». Вариантообразование в роке – явление неизбежное, поскольку «двух абсолютно идентичных исполнений быть не может»²⁹, да и графический способ бытования рок-текста «реализуется обычно в нескольких вариантах»³⁰. Соответственно, произведение следует рассматривать как систему, или «сово-

купность всех звучащих и всех графических вариантов с учётом всех контекстов и метатекстов»³¹.

Однако необходимо сделать существенную оговорку. То, что мы условно называем лирическим романом в роке, существует не в концертной, а в альбомной форме. Поэтому мы не ставим перед собой и без того невыполнимую задачу выявления всех вариантов концертного исполнения каждой песни «Агаты Кристи». Подобные поиски лишь отдалят нас от конечной цели исследования, поэтому мы остановимся только на студийных вариантах записи как отдельных эпизодов (песен, альбомов), так и всего романа в целом.

Особый интерес в этом отношении вызывают альбом «Коварство и любовь» (1989); макси-синглы «Секрет» (2000), «Выпить море» (2000), «Ein Zwei Drei Waltz» (2001); авторские сборники песен «Избранное» (2002), «Сказки» (2003); а также переиздание дискографии группы (2008)³².

«Коварство и любовь» существует в трёх вариантах. Первоначально на свердловской «Студии 8» был записан магнитоальбом, который практически нигде не распространялся. В альбоме было двенадцать песен, в том числе «Инспектор по...» и «Пантера», уже звучавшие на альбоме «Второй фронт». В 1990 году альбом был перезаписан, поскольку студия грамзаписи «Мелодия» предложила музыкантам выпустить виниловую пластинку, а качество старой записи было для этого не подходящим. Новый (канонический) вариант альбома включал четырнадцать треков. В него не вошли песни «Герои» (кавер-версия этой песни представлена на альбоме 1994 года «Танец на цыпочках» группы «Настя»), «Наша правда» и «Крысы в белых перчатках» (в переиздании дискографии они являются бонус-треками альбома «Второй фронт»). Песня «Белый клоун» стала называться «Viva Kalman!», а музыкальная тема из неё звучит ещё и отдельной композицией «Viva!». Песня «Праздник советской семьи» претерпела не только редукцию названия, утратив эпитет «советская», но и значительное изменение текста. Также в альбом были включены новые треки: «Собачье сердце» (её музыкальной основой стала финальная тема композиции «Крысы в белых перчатках»), «Аллергия», «Канкан», «Бесса мэ». Однако на вышедшем в 1991 году виниле отсутствуют песни «Пантера» и «Сытая свинья», поскольку из-за технических особенностей выпускаемых в нашей стране пластинок время звучания ограничивалось тридцатью пятью минутами. Таким образом, в качестве инварианта альбома «Коварство и любовь» можно рассматривать шесть песен: «Инспектор по...», «Viva Kalman!» («Белый клоун»), «Африканка», «Танго с дельтапланом»³³, «Холодная любовь» и «Кондуктор».

Три макси-сингла, а также сборники «Избранное» и «Сказки» интересны в первую очередь тем, что содержат песни, не вошедшие в официальные альбомы группы, а значит, и в сам лирический роман, но при этом имеющие к нему непосредственное отношение. Всего таких песен шесть:

четыре принадлежат Глебу Самойлову («Пуля», «Детка-Конфетка», «Ползёт», «С щитом иль на щите») и две – Вадиму Самойлову («Ближе», «Никогда»). Кроме того, в авторских сборниках немаловажным является принцип, по которому отдельные эпизоды лирического романа получают статус «избранных», и последовательность размещения этих эпизодов в структуре сборника, по сути, представляющего собой один из возможных вариантов сокращённой версии романа.

Переиздание дискографии группы следует рассматривать как вариант лирического романа «Агата Кристи». Три альбома – «Второй фронт», «Майн кайф?» и «Триллер. Часть 1» – были дополнены бонус-треками. Поскольку каждый альбом в роке подобен лирическому циклу, можно говорить, что такие добавления вносят новые смыслы в соответствующие части лирического романа, а через них и в сам роман.

Наличие вариантов лирического романа «Агата Кристи», в том числе его сокращённых версий позволяет, в частности, говорить об особом значении песен Вадима Самойлова «Ближе» («Избранное», 2002) и «Никогда» («Секрет», 2002; переиздание альбома «Майн кайф?», 2008), поскольку они частично восстанавливают прерванную линию его лирического героя.

В заключение отметим, что мы постарались обозначить основные аспекты изучения данной проблемы, не упомянув, пожалуй, только о лейтмотивах лирического романа. Следует также сказать, что предложенная вашему вниманию статья – лишь набросок, эскиз к большому исследованию, которое в перспективе должно дать ответ на вопрос, как сделан лирический роман «Агата Кристи».

¹ 19 июля 2010 года официально считается датой выхода альбома «Эпилог», хотя в продаже он появился 10 июля 2010 года на фестивале «Нашествие», где состоялось последнее выступление группы.

² См.: *Киров А.Ю.* Лирический роман в поэзии Н.М. Рубцова: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / ВГПУ. – Вологда, 2004.

³ *Доманский Ю.В.* Циклизация в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 100.

⁴ За время совместной работы в «Агате Кристи» – или лучше сказать: за время работы над созданием «Агаты Кристи» – у всех троих авторов были проекты, не связанные с «Агатой Кристи». У Александра Козлова это «Intermezzo» (1994, релиз 1998) и сотрудничество с поп-группами «Неоновый мальчик» и «Отпетые мошенники»; у Глеба Самойлова – «Маленький фриц» (1990), не изданный альбом «Свистопляска» (1992 – 1993) и песни для группы «Total» (2001); у Вадима Самойлова – «Полуострова» (2003 – 2006) в соавторстве с Владиславом Сурковым. Но работа над «Агатой Кристи» не оставляла времени и сил, чтобы реализовать в полной мере, а не мимоходом, ещё и то, что не соответствовало её замыслу. Именно так братья Самойловы объяснили причину распада группы (см. об этом, например: *Преображенский В.* Вадим и Глеб Самойловы: «Мы решили развестись с одной женой и жениться на другой» // *Труд.* – № 42. – 13.03.2009. Цит. по: Агата Кристи: официальный сайт группы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://agata.ru/prog/pl_editor/img_popup.php?img_url=/images/articl/13-03-09_trud.gif).

⁵ В частности, в интервью «РИА Новости» Самойловы четырежды говорят именно о завершении «Агаты Кристи». А на вопрос корреспондента, знают ли они, чем будут заниматься после распада «Агаты Кристи», Вадим отвечает: «Мы даже как распад это не воспринимаем».

Распад – это когда шли-шли, потом споткнулись и сказали: “Всё, не пойдём дальше”. Что касается нас, то просто заканчивается один творческий период и начинается какой-то другой – какой, мы ещё не знаем» (*Чеснокова Е.* «Агата Кристи»: Все песни нового альбома передают настроение прощания // «РИА Новости». – 23.09.2009. Цит. по: Агата Кристи: официальный сайт группы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://agata.ru/prog/pl_editor/img_popup.php?img_url=/images/article/23-03-09-rianews-inter.gif).

⁶ *Преображенский В.* Вадим Самойлов: «Это не конец творчества. Может быть, это только его новое начало» // Труд. – 15.11.2009. Цит. по: Агата Кристи: официальный сайт группы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://agata.ru/prog/pl_editor/img_popup.php?img_url=/images/article/15-11-09_trud.gif

⁷ См., например: *Этапы большого пути* // «Агата Кристи»: нотное издание. – М., 1999. – Книга 1. – С. 4.

В целом на отечественной рок-сцене групп, взявших в качестве названия имя какой-либо знаменитости, не так уж много. И, вероятно, эти имена, в отличие от «Агаты Кристи», были выбраны неслучайно. Например, группа «Otto Dix» была названа ее лидером Михаэлем Драу в честь любимого художника, между творчеством которого и своей музыкой Драу находит параллели (см. об этом, например: Интервью с музыкантами группы «Otto Dix» [Электронный ресурс]: Текст // DarkBelarus: сайт. – 06.02.2007. – Режим доступа: http://dark.by/Dark_by/Interviews/showInterviews.php?interviews_id=1; *Ступников Д.* Otto Dix: «Готика – это созидательная музыка» [Электронный ресурс]: Текст // KM.RU: мультипортал. – 10.02.2011. – Режим доступа: <http://www.km.ru/music/fbd96730920f458d82d181e88ebfd95>). Братья Кривостовские дали своей группе имя американской актрисы Умы Турман (теперь название пишется как «Uma2rman»). По словам братьев, это их любимая актриса, которой они сначала посвятили песню, а потом уже название песни стало названием группы (см. об этом, например: *Фандеев Н.* «Уматурман»: «Кофе нам будет приносить сам Билл Гейтс». Интервью с Сергеем и Владимиром Кривостовскими [Электронный ресурс]: Текст // Николай Фандеев: официальный сайт. – 2005. – Режим доступа: <http://www.fandeeff.narod.ru/inter/umaturman.htm>).

⁸ Например, во время пресс-конференции перед концертом прощального тура «Эпилог» в Тюмени Вадиму Самойлову был задан вопрос: «Насколько актуально сейчас название «Агата Кристи»? Если бы вы сейчас называли группу именем любимого писателя, вы назвали бы ее так же?» (*Корнеева Н.* Вадим Самойлов: «Пора заняться чем-нибудь другим» // Nash Gorod.ru: региональный интернет-портал. – Тюмень. – 20.04.2009. Цит. по: Агата Кристи: официальный сайт группы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://agata.ru/prog/pl_editor/img_popup.php?img_url=/images/article/20-04-09_nashgorod.jpg).

⁹ *Тона В.И.* Произведение и его имя // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко: Сборник научных трудов. – М.; Тверь, 2000. – Вып. VI – С. 10.

¹⁰ См.: *Боброва И.* Смерть по «Агате Кристи» // Московский комсомолец. – 3 апреля 2001 года. Цит. по: Агата Кристи: готика русского рока (неофициальный сайт группы «Агата Кристи») [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://shirshina.narod.ru/i12.htm>.

¹¹ *Самойлов Г.* Эпилог. На краю // Агата Кристи: официальный сайт группы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.agata.ru/disco/epil_nakraju_text.php.

¹² *Компиляция // Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 2002.* Цит. по электронной версии словаря. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/компиляция/Гуманитарный%20словарь/Компиляция/>

¹³ *Хализев В.Е.* Композиция // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стб. 387.

¹⁴ Очевидно, что исследование особенностей циклизации каждого альбома, является важным шагом на пути к пониманию всего художественного целого. На данный момент эти особенности более или менее подробно описаны только у трёх альбомов: «Ураган», «Чудеса», «Майн кайф?» (*Ступников Д.О.* Мотив расщеплённого «я» в поэзии Г. Самойлова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 106 – 113; *Никитина Е.Э.* Страшные сны «Агаты Кристи»: ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» // Русская рок-

поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 115 – 128; *Новикова Н.Б.* Лирический герой как циклообразующее средство связи в макроцикле «Ураган» – «Чудеса» Г. Самойлова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 129 – 143; *Уфимцева Н.П.* «Мертвецы хотят обратно»: семантика смерти в альбоме «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 77 – 86; *Никитина О.Э.* Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 144 – 155).

¹⁵ В.П. Руднев определяет гипертекст как «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» (*Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. – М., 1999. – С. 69).

¹⁶ Об этом говорит Вадим Самойлов в одном из интервью, посвящённом прекращению творческой деятельности группы «Агата Кристи» (см.: *Чеснокова Е.* Указ. соч.).

¹⁷ *Мамыко М.* Глеб Самойлов: «Страх и политкорректность в творчестве группы “Агата Кристи” отсутствуют всегда» // Поиграем в декаданс??? Блог интернет-сообщества [Электронный ресурс] – 19.02.2008; 19:18. – Режим доступа: <http://blogs.privet.ru/community/Mrakota-666gothi/40778346>.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Самойлов Г.* Два корабля // «Агата Кристи»: нотное издание. – М., 1999. – Книга 2. – С. 47.

²⁰ Так определяет альбом «Позорная звезда» Глеб Самойлов в одном из интервью (см.: *Мамыко М.* Указ. соч.).

²¹ Интервью с братьями Самойловыми журналу ROCK FUZZ (июнь 1995) цит. по: *Время Z:* журнал для интеллектуальной элиты общества [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/487>.

²² См. об этом в нашей статье: *Никитина О.Э.* Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи»... С. 151.

²³ Альбом «Эпилог» сначала был представлен в одноимённом туре в виде 12 песен и только потом выпущен на диске. В многочисленных интервью, посвящённых окончанию творческой деятельности группы, братья Самойловы называли разное количество песен, которое предполагалось включить в альбом. В качестве минимального количества звучало число 16, в качестве максимального – 35. Однако в итоге в альбом вошли все те же 12 песен, которые исполнялись во время прощального тура.

²⁴ «Нулевым» альбом «Второй фронт» называют сами музыканты, что обнаруживает его отнесенность факультативность в сюжетном развертывании лирического романа (см.: *Этапы большого пути...* С. 4.).

²⁵ Здесь и далее песни альбома «Второй фронт» цитируются по: *Агата Кристи: официальный сайт группы* [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.agata.ru/disco/front.php>.

²⁶ Здесь и далее песни альбома «Эпилог» цитируются по: *Агата Кристи: официальный сайт группы* [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.agata.ru/disco/epilog.php>.

²⁷ О пути лирического героя Глеба Самойлова см.: *Пилюте Ю.Э.* Двойной путь автора и героя в творчестве Г. Самойлова // *Восемь с половиной.* Статьи о русской рок-песенности. Сборник научных статей. – Калининград, 2007. – С. 21 – 31.

²⁸ *Грейс Р.* Белая богиня: Избранные главы. – СПб., 2000. – С. 16

²⁹ *Доманский Ю.В.* Вариантообразование в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2005. – Вып. 8. – С. 78.

³⁰ Там же. С. 105.

³¹ Там же. С. 119.

³² Ни в данной статье, ни в последующих работах, посвящённых лирическому роману «Агата Кристи», мы не планируем рассматривать сборники ремиксов «Heroin 0» (1996) и «Два корабля» (1998), а также авторский сборник «10 лет жизни» (1998), поскольку их функция в формировании художественного целого представляется нам несущественной.

³³ В 1988 году на первых концертах группы музыканты исполняли песню «Танго кооперативное», которая не вошла ни в один из альбомов группы и, видимо, вообще не имеет студийно-

го варианта записи. Позже к той же музыке был написан другой текст, и песня стала называться «Танго с дельтапланом».

© О.Э. Никитина

Д.Ю. КОНДАКОВА

Киев

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНТЕКСТЫ «ГОРОДСКИХ ТЕКСТОВ» Ю.ШЕВЧУКА

Тема города, в особенности Петербурга, занимает значительное место в творчестве Юрия Шевчука. Почти в каждом альбоме группы «ДДТ», бессменным лидером которой является Ю. Шевчук, есть песня, связанная с Санкт-Петербургом (например, «Чёрный пёс Петербург», «Ленинград», «Питер», «Что такое осень», «Живой», «Суббота», «Шла гражданка...», «Любовь» и др.). Интерес к данной теме прослеживается не только в песенном творчестве Ю. Шевчука, но и в оригинальном поэтическом творчестве, представленном в сборниках стихов «Защитники Трои» (1999) и «Сольник» (2009).

Оригинально и показательно в творчестве Ю. Шевчука отразилась оппозиция Москва – Петербург. Живший в обоих городах, но связавший свою жизнь более с Питером, чем с Москвой, Ю. Шевчук с годами всё больше тяготеет к воспеванию северной столицы. Противопоставление двух столиц, мыслящееся, согласно теоретику Петербургского текста В.Н. Топорову, одной из основных констант названного феномена, в стихотворениях Ю. Шевчука возникает скорее опосредованно, чем прямо. Поэту чужд пафос утверждения преимущества какого-либо из городов, несмотря на то, что в его лирике гораздо чаще говорится о Петербурге, чем о Москве.

Одним из самых известных стихотворений Шевчука о городе на Неве является «Ленинград», строка которого «Эй, Ленинград, Петербург, Петроградиче...» любопытна прежде всего совмещением наименований города в различные историко-культурные эпохи. Приведём рассуждение современного философа Г. Лебедева о семантике имени данного города: «Полное, развёрнутое имя в форме, данной Петром: Санктус Пётрос Бург, строго говоря, принадлежит не одному-единственному, а некоторому “общему языку европейской культуры”. Точнее *sanctus* – “святой” (лат.), *petros* – “камень” (греч.), *burg* – “крепость, город” (герм.). Итак, на трёх сакральных языках Европы (католической латыни, православном греческом, реформаторском германском) возвещается миру название новой столицы славянской России – Город Камня Святого. Здесь – камня на границе земли и вод, закреплённый Медным всадником Э. Фальконе и поэмой А. Пушкина. В этом классическом воплощении выражен собственный, петербургский “транс-миф” (Д. Андреев)¹.

Подчеркнём, что философ указывает на метафизическую связь имени города (лингвистическая составляющая) с образцами высокого искусства (культурная составляющая). Это ставший ключевым для всего Петербургского текста монументальный образ Петра Великого и литературное произведение (повесть А.С. Пушкина «Медный всадник»), закрепившее за этой скульптурой неофициальное название, ставшее нарицательным.

Категории искусства в истории города приобретают особую значимость с самого начала существования Петербурга, с момента получения городом имени. Культура всегда была одной из важнейших черт Петербурга и в лирике Ю. Шевчука. Даже иронические описания культурной столицы сопровождаются непременным выходом во вневременной пласт вечности. Например:

Крики чаек и культуры,
Дорогие першпективы,
На каналах с пивом – дуры,
Неумны и некрасивы.

Ваши честные колени
Вскрыли небо между нами.
Плачет петербуржский гений,
Вышивая век крестами.

Даже в столь деконструирующей манере, при использовании «высокого штиля» для описания «низменных тем», культура у Ю. Шевчука связана с природой. Культура и «першпективы» являются отблеском петербургского гения, а небо отражается в каналах, которые являются характерной особенностью этого города.

Согласно наблюдению В.Н. Топорова, «Петербург как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется двоевластие природы и культуры»². Учёный полагал, что в Петербурге природа стремится к горизонтали, культура – к вертикали, и, надо сказать, в лирике Ю. Шевчука выстраивается именно такая система координат. Кроме того, данную систему Ю. Шевчук проецирует и на две столицы – Петербург и Москву.

О вертикальности и горизонтальности относительно Петербурга и Москвы интересно следующее рассуждение Ю. Шевчука: «Я долго искал общий язык с городом – это было не так просто: приехать откуда-то из уезда в Питер и тут же заговорить на одном с городом языке. Питер – это очень серьёзный культурный уровень, этакая ватерлиния, ниже которой нельзя ничего делать... Питер – очень сложный город! Это прежде всего вертикаль. Если Москва – это горизонтальный город, там масса каких-то кружков, тусовок, то Питер – это вертикаль. Он очень академичен. Это прокрустово ложе для парня, желающего там жить, творить... Питер тебя

начинает выпрямлять или, наоборот, сгибать. Почему в Питере люди сутулые? Небо низкое...»³. Обратим внимание, что поэт старается найти точки соприкосновения с городом посредством языка, пытается осмыслить его в сравнении с Москвой, то есть акцентирует константную оппозицию Петербургского текста.

В ряде стихотворений из сборника «Сольник» (2009) (например, «Площадь», «Садовое кольцо», «Потоп», «Рождество 2009», «Московская барыня») упоминается нынешняя столица, при этом поэт склонен воспринимать Москву через призму города на Неве, что реализуется как прямым указанием на Петербург, так и упоминанием характерных именно для этого города погодных условий. Приведём лишь некоторые примеры: «Москва, под питерским дождём / Поникли башни» («Потоп»); «Это я, туманом стылым / Разлагаюсь по Москве» («Садовое кольцо»); «Всё та же Азия меж двух евростолиц» («Рождество 2009»); «В одиннадцать утра / на Красной площади / (как странно, где я?)» / стоял на Лобном месте / <...> / Петра угрюмого на месте Мавзолея» («Площадь»); «Здесь светлей, чем в нашу белую ночь» («Московская барыня»).

Думается, изображая Москву, будто глядя на Петербург, Ю. Шевчук творчески продлевает художественный приём, использованный И. Бродским в стихотворении «Рождественский романс» (1962). Одной из особенностей данного стихотворения является то, что московская тематика в нём подана строго в соответствии с каноном Петербургского текста, о чём неоднократно писали литературоведы⁴.

В знаменитом стихотворении Бродского поэт смотрит на Москву как на свой родной город – Ленинград. От этого многие образы приобретают многозначность (точнее, обретают параллельные московским их петербургские значения): река (Москва-река и река Нева), особняки (московские и петербургские), Александровский сад (сад у стен московского Кремля и сад около здания Адмиралтейства в Петербурге), «кораблик негасимый» (луна над Кремлёвской стеной и флюгер на Адмиралтействе) и др.

Как представляется, схожесть поэтического взгляда И. Бродского и Ю. Шевчука в художественном восприятии Москвы через призму Петербурга не случайна. Если рассматривать линию творческой интерпретации наследия классиков русской литературы в лирике Ю. Шевчука, И. Бродскому должно быть отведено особое место. Современник и поэт-петербуржец, не просто возникающий в творчестве рок-поэта, но прямо упоминающийся (что характерно, рядом с А.С. Пушкиным) в стихотворении «Кавказские войны»:

Я тоже там был, страдал духовно и скотски,
Маршей не написал, не накачал ума и фигуры,
И как написал утонченный Иосиф Бродский,
Бурю, увы, не срисовать с природы⁵.

И как камер-юнкер Александр Сергеевич Пушкин

В своем путешествии в Арзрум
Не выдал стихов, чтоб хотелось под танки и пушки,
Не состряпал хитов показательный
государственный штурм⁶.

Примечательно, что в строфах, где Ю. Шевчук сопоставляет свой путь с пушкинским в аспекте не-писания «ура-патриотических» стихов после посещения мест боевых действий (А. Пушкин был на Кавказе, Ю. Шевчук ездил в Чечню во время военных кампаний). Но именно слова И. Бродского о невозможности описать непередаваемое, стихию, становятся некоторым объяснением и оправданием.

Таким образом, творчество И. Бродского находит отклик не только в поэзии Ю. Шевчука, но и в более широком художественном плане – на уровне мировоззрения, мировосприятия, размышления о месте художника в мире. Подтверждением тому может служить часто повторяемая Ю. Шевчуком в интервью его любимая фраза И. Бродского: «Художник, не забывай об истинном масштабе существования»⁷.

Внимательно прочитывая стихотворения Ю. Шевчука, можно увидеть не только прямые связи с именем и творчеством последнего русского нобелевского поэта-лауреата, но и более глубокие уровни поэтического диалога. К примеру, скрытая аллюзия в стихотворении Ю. Шевчука «Дом»:

Стилизованный внук Корбюзье
с Ван Дер Роэ:
небо – два с половиной метра,
очередной рывок домостроя –
двадцать квадратов на человека⁸!

Здесь при описании низких потолков бетонных домов в новых кварталах, немецкий архитектор Ван Дер Роэ соседствует с французским Корбюзье. Оба они – представители так называемого «интернационального стиля», сложившегося в результате формообразовательных экспериментов авангарда 1920-х годов⁹ и ставшего одним из ведущих направлений XX века. Отметим, что Бродский упоминает Корбюзье в связи с «переменной облика Европы»¹⁰ («Роттердамский дневник»), противопоставляя чёткость чертёжных планов хаосу городов, разрушенных Люфтваффе.

Существенно, что интернациональный стиль, ярким последователем которого был Корбюзье, предполагал отказ от всяческого исторического декора и национальных культурных особенностей. В стихотворении Ю. Шевчука «Дом» воплощением такого стиля и становится новый дом, жители которого отказались от прежних обычаев, сблизивших людей. Результатом становится отчуждённость и «потерянность» многих («Одиночество здесь – царица досуга, /среди соседей – ни врага, ни друга»¹¹). Лирический герой Ю. Шевчука не отчуждает себя от других жителей («Я то-

же живу здесь...»), он остро чувствует тяжесть окружающего пространства:

Я замурован в этом каменном веке,
переварен железобетонным блоком,
я наблюдаю – как в сжатые сроки
сосед убивает в себе человека¹².

В финале стихотворения с некоторой горечью герой отмечает: «А миллионы мечтают об этой крыше...». Призывая остановиться («граждане, тише!»), он с ностальгией напоминает о недавней неустроенной, но совершенно иной жизни:

Ведь я помню, когда мы делились хлебом,
делились солью, посудой, дровами,
ходили к соседкам за утюгами...¹³

Герои стихотворения – это прежние «мы», это люди, которые «были, были». Бытие прежней жизни гораздо полнее и человечнее существования нынешних бетонных домов, но в конечном итоге, как показывает поэт, бытие определяется людьми, а не архитектурой.

Продолжая тему архитектуры в связи с творчеством Бродского, нельзя не упомянуть строфу из ещё одного стихотворения поэта – «В этой маленькой комнате все по-старому...» (1987):

В городах только дрозды и голуби
верят в идею архитектуры¹⁴.

Указанное двустишие следует за строкой, которую Ю. Шевчук цитировал в своих «Кавказских войнах», что подтверждает глубину идейно-образных переключек с творчеством И. Бродского, при этом речь идёт не о стилизации и подражании, а о творческом диалоге двух поэтов и самобытном характере лирики Ю. Шевчука.

Как пишет О. Лекманов, «Москва-река у Бродского не более чем двойник другой, родной реки, как и Москва – не более чем двойник другой, “настоящей” столицы»¹⁵. Нужно сказать, что у Ю. Шевчука не наблюдается столь явного оттенения московской образности образностью петербургской, поскольку в его лирике находим лишь общее настроение некоторого лёгкого превосходства Петербурга над Москвой (да и то, скорее, в области культуры).

Тем не менее присутствие Петербурга в лирике Ю. Шевчука часто выражается опосредованно, с помощью эпитафий. Перед «московским» стихотворением «Садовое кольцо» в сильную позицию (эпитафия) вынесены строки известного произведения, ставшего основополагающим для Петербургского текста русской литературы:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой –
Как будто грома грохотанье –
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

А.С. Пушкин, «Медный Всадник»¹⁶

В стихотворении «Садовое кольцо» лирический герой Ю. Шевчука, попавший в похожую на паноптикум московскую действительность, ощущает себя подобно пушкинскому герою, «маленькому человеку», остро предчувствующему неотвратимость чего-то грозного и рокового.

Итак, в лирике Ю. Шевчука два важнейших города России предстают в том единстве противоположностей, о котором писал В.Н. Топоров, когда говорил, что «“инакость” обеих столиц вытекала не только из исторической необходимости, но и из той провиденциальности, которая нуждалась в двух типах, двух стратегиях, двух путях своего осуществления»¹⁷. Кроме того, у Ю. Шевчука аллегорично представлен довольно широкий пласт классической русской литературы, оригинальная интерпретация которого определяет особенности поэтики современного автора.

Подводя итог, отметим, что тема города в лирике Ю. Шевчука раскрывается на разных уровнях и являет поэтическую разработку традиций Петербургского текста русской литературы. Прослеживается авторская интерпретация одной из констант данного феномена, где оппозиция Москва-Петербург приобретает сущностную модификацию, поскольку нынешняя столица (Москва) воспринимается им сквозь призму города на Неве (Санкт-Петербурга). Как видится, подобная творческая рецепция коррелирует с известным стихотворением И. Бродского «Рождественский романс». Поэтические переключки с творчеством нобелевского лауреата заметны и в других стихотворениях Ю. Шевчука, особенно в тех, где присутствует знаковый для обоих поэтов континуум – Ленинград-Петербург.

¹ Лебедев Г.С. Рим и Петербург: Археология урбанизма и субстанция Вечного Города // Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. - СПб., 1993. – С. 53-59.

² Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб., 2003. – С. 35.

³ Прямая линия с Юрием Шевчуком. Киев, газета «Факты», 2000 г. [Электронная статья] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1334>

⁴ Об этом: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000; Сергеева-Клятис А.Ю., Лекманов О.А. «Рождественские стихи» Иосифа Бродского. – Тверь, 2002.; а также: Лекманов О.А. Ещё раз о «Рождественском романсе» И. Бродского [Электронный ресурс] // Живой журнал. – Режим доступа: <http://brodsky.livejournal.com/177513.html>; Богомолов Н.А. О двух «рождественских стихотворениях» И. Бродского // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. – М., 2004. – С. 478-486; Седакова О.А. Музыка глухого времени: (Русская лирика 70-х гг.) // Вестник новой литературы. – 1990. – Вып. 2. – С. 258.

⁵ В стихотворении И. Бродского «В этой маленькой комнате всё по старому» (1987): «В качку, увы, не устоять на палубе. / Бурю, увы, не срисовать с природы». *Бродский И.А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. – СПб., 2011. – Т. 1 – С. 117.

⁶ *Шевчук Ю.* Сольник: Альбом стихов. – М., 2009. – С. 173-174.

⁷ Например, в интервью Радио Свобода: «Банальное автоматическое существование приводит только к деградации. <...> Мы пытаемся говорить о том, что мир огромен, Вселенная безгранична. Как Бродский говорил – моя любимая его фраза: “Художник, не забывай об истинном масштабе существования”» [Электронный ресурс]. // «Радио Свобода»: официальный сайт – Режим доступа: <http://www.svoboda.ru/content/article/1978685.html>

⁸ *Шевчук Ю.* Указ. соч. – С. 82.

⁹ Мис ван дер Роэ (Mise van der Rohe) Людвиг (1886-1969) // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. – М., 2003. – С. 301.

¹⁰ *Бродский И.А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. – СПб., 2011. – Т. 1 – С. 21.

¹¹ *Шевчук Ю.* Указ. соч. – С. 83.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *Бродский И.А.* Указ. соч. – С. 117.

¹⁵ *Лекманов О.А.* Ещё раз о «Рождественском романсе» И.Бродского...

¹⁶ Цит. по: *Шевчук Ю.* Указ. соч. – С. 201.

¹⁷ *Топоров В.Н.* Указ. соч. – С. 22.

©Д.Ю. Кондакова

Н.Н. СИМАНОВСКАЯ

Москва

ИНОЯЗЫЧНЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В ПЕСНЯХ ВЕНИ ДРКИНА

Вопрос функции иноязычных слов в песенных текстах уже освещался в статье В.С. Норлусеняна «Функции иноязычных слов в поп- и рок-текстах»¹. Мы хотели бы дополнить это исследование новыми наблюдениями, а также подробным рассмотрением функции иноязычных вставок в песнях Вени Дркина (Александра Литвинова). Наш интерес обусловлен не только интересом к творчеству этого автора, но и обилием языков-источников иноязычных вставок.

Ведущая роль английского языка в двуязычных рок-текстах объясняется двумя факторами. Во-первых, это генетическая связь русской рок-поэзии с англоязычной песенной поэзией. Во-вторых, это роль английского как основного изучаемого иностранного языка, так как иноязычная вставка должна быть понятна слушателю или, по меньшей мере, подлежит объяснению.

При этом обращение к иноязычным вставкам не является характерной чертой всех рок-авторов, без иноязычных вкраплений обходились и авторы-сибиряки (исключение составляют вкрапления-цитаты: «*Good day, sunshine*» в тексте Янки Дягилевой «Синим мячиком с горы прочь голова», «*Like a rolling stone*» в песне Егора Летова «Бери шинель»), и даже авторы-ленинградцы. Отсутствие иноязычных вкраплений у Виктора Цоя представляется закономерным, в то время как для Майка Науменко, песни ко-

того большей частью являются переводами с английского, эта черта кажется странной, при этом встречаются заимствования из французского («*C'est la vie*» в песне «Мария») и немецкого («*Ich liebe nicht das Geld, ich liebe dich*» в песне «Бедность») языков.

Более естественным это становится у авторов девяностых годов, когда повышается общий уровень владения английским языком, и слова «*shit*», «*come back'u*», «*yum-yum*» практически не воспринимаются как «чужие».

Скорее, как отметил В.С. Норлусенян, иноязычные вставки являются «зачастую приметой идиостиля того или иного автора»². Так, обращение к иноязычным вставкам – характерная черта стиля Бориса Гребенщикова, причём их характер менялся со временем: если в 80-е это были в основном англоязычные вставки отвлечённого характера или названия музыкальных стилей, групп, то позже расширяется и набор языков (японский – «*Аригато*», французский – «*мон амур*», иврит – «*шалом лейтрайот*»), и тематика; проявляется общая для многих авторов тенденция часто использовать и записывать латиницей названия брендов («...продают *Playboy* и *Vogue*»), а также частое использование компьютерной лексики («...он нажимает на *Save*, / Она нажимает *Delete*»).

Интересно отметить, что и для Юрия Шевчука иноязычные вставки являются важным, хоть и не частым приёмом, но характер их меняется со временем: если в ранних песнях это и башкирский язык в сочетании с английским («*We all live in Ufa! / Бэс яшайбес Уфа!*»), то в одном из последних альбомов «*L'echorre*» представлено несколько двуязычных текстов в полном смысле этого слова, «*Ларёк (Бородино)*» и «*Париж*», где сочетаются русский и французский текст. Снова отметим, что для обоих авторов английский не является основным источником иноязычных заимствований.

Из более молодых авторов, обращающихся к другим иностранным языкам, стоит отметить братьев Самойловых, тяготеющих к вставкам из французского («*S'il vous plait*, мадам, мой экипаж, / Там я возьму Вас на абордаж», «И, возможно, *пуркуа на*, мы войдем в историю») и немецкого, использование которого для иноязычных вставок и материала для макаронического подражания стало одним из основных приёмов альбома 1995 года «*Маленький Фриц*»:

...Я был бы просто *швайн*, когда б я сделать то,
Что я не *поднимайт* платок ваш. *Битте, фрау!*
Вы подумать, *майн готт!* Что вы, никогда
Немецкий храбрый *зольдат* не есть мародер!
Дас ист нихт Бухенвальд, их бин нихт оккупант,
Их бин гость страна-чернозём...

При этом сам материал иноязычных вставок прекрасно попадает под наблюдение, высказанное В.С. Норлусеняном: «Большой степенью частотности характеризуются иноязычные элементы, семантика которых дос-

тупна большинству реципиентов»³, французский и немецкий язык представлены в основном крылатыми фразами, то же касается и более редких заимствований из испанского, также представленного несколькими крылатыми выражениями («*El pueblo unido jamás será vencido*» в песне Гарика Сукачева «Свободу Анджеле Дэвис», «Направо – *Patria*, налево – *muerte*» в песне Максима Леонидова «Гавана в моих зубах»).

Как мы видим, обращение к языкам, отличным от английского, не является уникальной чертой. Рассмотрим же подробнее роль иноязычных вставок в песнях Вени Дркина. Нами были обнаружены фрагменты на английском, французском, испанском языках, а также на латыни. Англоязычная вставка вполне подтверждает наблюдение Норлусеняна о частом использовании междометий, приветствий и прощаний:

...На старой, беззубой гнедой
По прериям скачет ковбой,
Оставив свой скальп на узкой тропе Мичигана.
В улыбке разорванный рот,
Задумчив единственный глаз,
Последний патрон заклинил в очке барабана.
Но любовь сильнее, чем жажда,
Но любовь июльского солнца теплей...
Вот если, однажды, он доедет,
Он скажет: «*Xay-ду-ю-ду*, миссис Джейн!»⁴...

При этом английский язык здесь используется оправданно, как прямая речь ковбоя. Заметим, что английская фраза записывается здесь кириллицей. В следующем примере английская фраза уже будет записана латиницей, кириллица же используется для французской фразы:

Good day, my sister! Чёрт возьми!
Последний раз мы виделись сто лет назад.
Вечерние огни и мы одни,
И, как всегда, друг другу нам нечего сказать...
Di mu, sily vu ple – комман са ва?
От тебя так долго не было никаких вестей.
Мы снова говорим нейтральные слова,
Но ведь это всё не то, не так...
Эх, тысяча чертей!

Использование в одном тексте вставок сразу на двух языках является довольно редким. Позволим себе предположить, что это является своеобразной отсылкой к песне Давида Тухманова на стихи Семёна Кирсанова «Танцевальный час на солнце»:

Балерины в цветном убранстве
развешают вуалей газ,
это танец

протуберанцев –
C'est la dance des protuberances!

Пляшет никель, железо, кальций
с ускорением в тысячу раз:
– *Schneller tanzen,*
Protuberanzen! –
Все планеты глядят на вас.

Веня несомненно был знаком с этой песней: на концертах он исполнял «Как прекрасен этот мир» с того же альбома 1972 года и, возможно, именно использование сходных фраз на четырёх европейских языках дало ему идею поприветствовать сестру на двух.

Обращение к испанскому языку мы отметим дважды, в первом случае это прямая цитата, причём в рукописи она представлена только двумя строчками, в то время как во время исполнения Веня пел весь текст песни:

Приходит вечер, горит реклама,
Мы подъезжаем к кабаре на лимузине.
Миллионеры проводят взглядом,
Проходим мимо, не здороваемся с ними...
Besame, besame mucho.
Como si fuera esta noche la ultima vez
Откуда «бобик» и два сержанта?!
Траву за борт, Фома, куда же делась Темза?!..

Влияние того же шлягера проявляется ещё раз в песне «Bossa Nova»:

Слышишь, тёплый ветер с моря,
Слышишь с берега шум прибоя,
Возьми гитару, *mucho*, подыграй...
О том, как чайки словно плачут, снова
В криках чаек – *bossa nova*.
Besame mucho – и прощай.

Также испанский язык, вернее, макароническое его изображение применяется в песне «Бразильская страдальческая», причём используются не только испанские слова и их искажения («савальеро» как искаженное *cavalleros*), но и английские и французские слова:

Из пампасов пришли ловеласы.
Ловеласы с собой принесли
Маракасы – это бразильские бубны.
Стоя у гастронома «Донбаса»
Савальеро, обутые в
Адидасы – это бразильские кеды.
Савальеро пришли из Мальпасо.

Савальеро – карманы полны
Ананасов – это бразильские груши.
Кампрачигосы – дети Лапласа.
Кампрачигосы все как один
Мачмалыги – это бразильские урлы

Наконец, вставка из латыни, которая, в отличие от предыдущих примеров, не относится к легко всплывающим в памяти фразам:

... Дождаться ночи и увидеть отражение в окне,
И разложить её портреты на зеленом сукне.
Оплавить свечи в воду и довериться зеркалам,
Сойти с ума, гадая, что готовит завтрашний день...
И целый веер пассажиров лезут в задний проход,
И двери-бритвы отсекают незалезшую плоть.
Водитель Менгеле всем телом наступает на газ,
И из трубы сочится сладкий убивающий дым.
Omnia vincit amor
Et nos cedamus amori
А позже руки кандалами приворотят к станку,
И до отбоя будешь резать из железа солдат.
В вечернем шопе добывать в цветных пакетах корма
И перебежками, наощупь, добираться домой

Здесь цитата из Вергилия («Всё побеждает любовь, и мы покоряемся любви») вступает в очевидное противоречие с мрачной картиной, описанной в основном тексте, создавая яркий контраст.

В целом использование иноязычных вставок в песнях Вени Дркина повторяет тенденции, общие для рок-поэзии: вставки художественно мотивированы и понятны для слушателя, часто они используются для создания комического эффекта, отличает же его стиль разнообразие языков иноязычных вставок.

¹ Нордусеян В.С. Функции иноязычных слов в поп- и рок-текстах // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2005. – Вып. 8. – С. 172-179.

² Там же. – С. 179.

³ Там же. – С. 177.

⁴ Здесь и далее тексты Вени Дркина цитируются по: ДрДом: сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://drdom.ru>.

© Н.Н. Симановская

А.Ю. КОНКИНА

Нижний Новгород

**«ВЫХОДА НЕТ», ИЛИ СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ВАСИЛЬЕВА (ГР. «СПЛИН»)**

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.

А.А. Блок.

Говорить о песне «Выхода нет» невозможно, не видя её связей с русской литературой и культурой. Но, как минимум, нельзя говорить о ней, не принимая во внимание раннее творчество группы «Сплин», средоточием идей которого и стала эта композиция и которому мы посвящаем настоящее исследование. «Выхода нет» – это не просто надпись на дверях метрополитена и не просто тупик, – это ключ к пониманию художественного мира Александра Васильева.

Одна из специфических черт стиля «Сплина» заключается в том, что большинство песен имеет конкретные указания на время и место действия, что привносит в лирику некоторый элемент эпичности. На протяжении творческого пути этой рок-группы хронотоп менял свои очертания, но применительно к их ранним работам (куда мы относим три первых альбома) можно говорить о единой системе мировоззрения и мировосприятия.

Начнем с того, что текстам А. Васильева этого периода свойственна явная мифологизированность, как в отношении пространства, так и в отношении времени: легко выделяется мир реальный (претендующий на реальность) – профанный и мир вымышленный – сакральный. Подобная оппозиция характерна для архаических представлений, нашедших своё отражение в русском фольклоре (волшебные сказки, к примеру) и получивших своё новое развитие в музыке русского рока.

Герой в ранних песнях «Сплина» существует в двух основных пространственных плоскостях – в городе и в лесу, явно противопоставленных друг другу. Как известно, родной город А. Васильева – это Санкт-Петербург, уже сам по себе являющийся мифом. Именно он и становится основным местом действия большинства песен, и Васильев, нисколько не выходя за рамки традиций рок-музыки, создаёт свой собственный миф о нём. Восприятие города во многом обуславливает деструктивное мировоззрение, под влиянием которого Санкт-Петербург начинает приобретать странные черты: он сожжён («Невский проспект»), разрезан рельсами («Спи в заброшенном доме»), окутан тьмой («Чёрный цвет солнца»). Самой зловещей песней в этом смысле является «Война», где герой рисует картины страшного будущего, которое ждёт его родной город:

Я знаю, что будет война,

Потускнеют умы, разобьются сердца,
И девочка с пулей во лбу
Будет звонко смеяться над трупом отца,

Собаки сорвутся с цепей
И оставят хозяев по горло в крови,
Возьми, уходя, свои лучшие песни,
А всё остальные порви¹.

Схожие черты города можно обнаружить и в творчестве А. Башлачёва², но существенная разница между ними заключается в том, что для А. Васильева Петербург родной, поэтому его герой ощущает сильнейшую связь с ним, и в метафорической форме эта идея становится рефреном композиции «Невский проспект»:

Мы будем петь и смеяться как дети,
Мы похоронены на Невском проспекте

Уже здесь очевидно, что он настолько привязан к городу, что не может вырваться из него в тот самый сакральный мир:

Знаешь, я хотел уйти с тобою сквозь лес,
Но что-то держит меня в этом городе, на этом проспекте
«Иди через лес»

Васильев явно противопоставляет лес городу, ибо это одно из немногих мест, где возможно невозможное. Такую оппозицию можно рассматривать как столкновение сакрального и профанного мира, причём сакрализация здесь носит почти языческий характер. Лесное пространство в текстах «Сплина» часто сопровождается фольклорными образами и мотивами, в нём присутствует и такой локус, как река («Река бежала за окном, шумел сосновый бор», «Пыльная быль. Сказка»; «Ты спроси у флейты из сухого тростника, что на дне своём скрывает мутная река», «Моя любовь»; «Серебряные реки»). Наиболее показательна в этом отношении композиция «Будь моей тенью» с альбома «Коллекционер оружия»:

В эту ночь дивным цветом распухнет папоротник.
В эту ночь домовые вернутся домой.
Тучи с севера, ветер с запада,
Значит, скоро колдунья махнёт мне рукой.

Цветущий папоротник, колдунья, домовые, русалка – А. Васильев не отрицает сильного влияния на него устного народного творчества, явные отголоски которого легко обнаруживаются в его песнях. Лес и его чудеса – это тот мир, в котором герою хочется существовать:

Дремучие леса, волшебные поляны.
Черничные кусты зализывают раны.
Но в крике стрекозы, в глазу у муравья
Есть место для тебя, есть место для меня.
«Самовар»

Очень часто лесное и городское пространство сужаются до более ограниченной территории – дома. В народных представлениях дом является средоточием жизненных ценностей, счастья³. Оппозиция «дом» – «лес» (или «город» – «лес») своими корнями уходит в древнейшие представления о «своём» и «чужом», однако здесь «чужим» становится дом – такое разрушение традиционного архетипа свойственно рок-поэзии. Описание дома у А. Васильева всегда связано с тремя объектами: лестницей, дверью и окном, где первое – это путь, второе – вход, третье – выход⁴. В этом контексте можно сопоставить песни «Звери» и «Двое не спят» (из альбома «Черновики», но хронологически относящиеся к тому же времени, что и остальные рассматриваемые композиции), где с помощью реального и психологического пространства даётся разное понимание любви:

Ни окна, ни пролета, ни двери –
Только чёрная мёртвая ночь.
В ней, забыв о грядущем, спят усталые звери,
Отовсюду ушедшие прочь.
Им не хочется думать о прошлом,
В этом прошлом так много смертей...
«Звери»

Васильев сразу указывает на то, что ни входов, ни выходов там нет, равно как нет прошлого и будущего: звери находятся в некоем пространственном и временном вакууме. Такой мотив полного ограничения звучит и в других композициях («Война со всех сторон, а я опять влюблен»), что вполне соотносится с той идеей, что появляется в финале этой песни:

А любовь – это клетка, я опять загнан в угол
Как беспомощный раненый зверь.

Подобное пространство становится иным, когда там появляются двое:

Лестница здесь. Девять шагов до заветной двери.
А за дверями русская печь и гость на постой.
Двое не спят. Двое глотают колеса любви.
Им хорошо. Станем ли мы нарушать их покой?
«Двое не спят»

В народных представлениях дверь всегда была магическим местом, как правило – границей между двумя мирами. Современный рок в допол-

нение к этому испытывает влияние идей Джима Моррисона о дверях восприятия, почерпнутых им у Уильяма Блейка. Другое магическое место в доме – окно. В песне «Двое не спят» присутствует характерная для «Сплина» идея выхода в окно («Если б я знал, что меня ждёт, я бы вышел в окно»), которую нужно рассматривать в общем контексте суицидальных мотивов в их творчестве. Комментируя композицию «Выхода нет», Васильев говорил: «Во многих европейских столицах... в Париже, по-моему, в Лондоне – вообще запрещена эта надпись – “Выхода нет” в метро, ... потому что люди выходят и смотрят, если надпись есть такая – “Выхода нет”, то всё, и выхода нет вообще в жизни. Всё – верёвка, и под поезд!»⁵. В городе – под поезд, в доме – в окно: очевидно, в последнем случае нельзя не признать влияние творчества и личности А. Башлачёва, судьба которого отразилась в ряде песен Васильева («Девятиэтажный дом», «Летела жизнь»). Такая «безвыходность» обусловила и особое отношение к дому:

Нечего делать внутри, я стою на пороге.
Жду, когда кто-нибудь треснет мне дверью по бороде,
Жду, когда кто-нибудь переломает мне руки,
Или попросит войти или выгонит нафиг.

<...>

Знай, я хотел убежать, но мне некуда деться.
«Нечего делать внутри»

В композиции из следующего альбома идея нежелания возвращаться домой зазвучит в более жёсткой форме:

Готов ли ты убить того, кто вспомнит адрес мой?
Я не хочу, я не хочу, я не хочу домой!
«Я не хочу домой»

Такое отношение к дому – типичная черта мировоззрения рок-поэтов. Иное воплощение она имеет в вымышленном сакральном пространстве:

Холодно мне в горнице,
Двери не откроются,
Ключи у рака, а рак на горе.
«Будь моей тенью»

Во-первых, здесь не просто дом, а изба – с горницей; во-вторых, формулировка явно отсылает к сказочным ориентирам (на мотив «смерть его на конце иглы, игла в утке, та утка в зайце...») и народному фразеологизму «Когда рак на горе свистнет». Окно в этой песне становится не выходом, а входом, но лишь при условии превращения: «Хорошо обернуться трамваем и въехать в твоё окно».

Однако на доме со всеми его атрибутами пространства у Васильева не заканчиваются. Он находит ещё одно место, куда можно уйти от окружающего мира – это книга: она становится неким мифическим местом, куда герой стремится и где находит то, что ему нужно:

Мне хочется тихо сгореть в пламени неразведённых костров,
В открытую книгу спрятаться между строк.
«Скоро будет солнечно»

В этой книге между строк
Спрятан настоящий бог.
«Бонни и Клайд»

Лирический герой композиций «Сплина» часто прячется – от окружающего мира, от себя и даже от времени:

Зима укрыла сожжённый город,
И мы уходим подземным ходом
Туда, где снег белей и чище,
Туда, где время нас не отыщет.
«Невский проспект»

Время в композициях «Сплина» приобретает самые различные формы: оно может быть одушевленным («Время качало головой, летая задумчивой совой», «Жертва талого льда»), может длиться бесконечно, не меняясь («Все эти годы мы пили этиловый спирт», «Чёрный цвет солнца»), может растягиваться («И ты забудешь мой последний взгляд, но через сотни лет должна узнать мой голос», «Невский проспект»). Все эти игры со временем получают наибольшее развитие в последующих альбомах группы, где будут появляться даже самые невероятные величины («Это тянется время полураспада урана», «Лабиринт»), но и раннее творчество Васильева в полной мере отражает те сложные отношения, в которые лирический герой вступает со временем:

Завтра на этом месте меня собьёт автомобиль.
«Любовь идёт по проводам»

Любопытно то, что самым часто упоминаемым временем года становится зима («Зима укрыла сожжённый город», «Невский проспект»; «У штаба полка в глыбу из льда вмёрз часовой», «Двое не спят»; «Цветы и руины торжества в декабрьской стуже», «Жертва талого льда» и т.д.), а временем суток – ночь. Причём нередко ночь и зима соединяются в единое целое, бесконечное и мучительное:

Все круги разойдутся,
И город окутает тьма,

Двадцать лет я смотрю в календарь,
И все эти годы в календаре зима.
«Чёрный цвет солнца»

Но когда речь идёт о месте чудесном, то и ночь становится иной:

В эту ночь дивным цветом распухнет папоротник,
В эту ночь домовые вернутся домой.
«Будь моей тенью»

Нужно отметить, что раннему творчеству Васильева практически не свойственно романтическое восприятие ночи, такие мысли появятся в последующих песнях («Ночь чернеет впереди, свет гаси и приходи», «Приходи»), а здесь чаще всего в русле архаического мировоззрения ночь является чем-то страшным («Ни окна, ни пролета, ни двери, только чёрная мертвая ночь», «Звери», «Ночь как змея поползла по земле», «Двое не спят»), поэтому герой ждет появления солнца, но и оно не всегда приносит свет:

Кто нам подарит рассвет?
Чёрный цвет солнца...
«Чёрный цвет солнца»

Из представленных цитат видно, что лирический герой ищет выход и из времени, ибо оно представляет собой такой же замкнутый круг, как и пространство. Можно говорить о том, что здесь имеет место циклическое восприятие времени, при котором нет движения вперед, а есть только путь по единой траектории. Это вполне сопоставимо с прямым и переносным выражением безвыходности в пространстве – домом, в котором закрыты (отсутствуют) окна и двери, и городом, с которым герой тесно связан и который не может покинуть. Нельзя не отметить того, что в отношении хронотопа раннее творчество Васильева близко художественному миру Александра Башлачёва, степень влияния которого ещё предстоит выяснить в дальнейших исследованиях. В целом же специфика пространственно-временных отношений в раннем творчестве «Сплина» во многом обусловлена как мифологическим мировоззрением, так и чертами рок-музыки, в русле которой работает А. Васильев, в результате чего многие архетипические представления в его композициях сохраняются формально (в виде неких оппозиций), но часто полностью меняются содержательно.

P.S. На одном из концертов после исполнения песни «Выхода нет» Александр Васильев сказал: «Выход на самом деле вон там» – и указал на дверь.

¹ Здесь и далее тексты А. Васильева цитируются по: *Васильев А. Сплин. Тексты песен.* – М.: СПб., 2008.

² См.: *Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. – Брянск, 2007. – С. 121.

³ См.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* – М., 1995. – С. 168.

⁴ Традиционно дверь считается «нормальным» выходом, в то время как через окно и печную трубу осуществлялись контакты с потусторонним миром.

⁵ Цит. по: Сплинотека: сайт. – Режим доступа: teka.splean.info.

© А.Ю. Конкина

Н.М. МАТВЕЕВА

Тверь

ЛИРИКА РУССКИХ ПОЭТОВ XX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ РОК-ГРУПП «НОЧНЫЕ СНАЙПЕРЫ» И «СУРГАНОВА И ОРКЕСТР»

В настоящее время некоторые музыкальные исполнители выбирают в качестве текстов для своих песен стихотворения классиков. Если ранее мы старались выбрать наиболее востребованных исполнителями поэтов и рассматривали случаи исполнения различными музыкантами песен на стихотворения С. Есенина, В. Маяковского, А. Блока¹, то в данной статье мы решили пойти от обратного и рассмотреть песни на стихотворения различных поэтов в творчестве какого-то одного исполнителя. Впрочем, исполнителей получилось два.

Наибольшее количество песен на стихи русских классиков XX века мы обнаружили в совместном творчестве рок-певиц Дианы Арбениной и Светланы Сургановой в группе «Ночные Снайперы», а также в последующем индивидуальном творчестве каждой из исполнительниц в рок-группах «Ночные Снайперы» (Арбенина) и «Сурганова и Оркестр» (Сурганова).

Совместно в группе «Ночные снайперы» Диана Арбенина и Светлана Сурганова исполнили песню «Сохрани мою тень» на стихи И. Бродского (альбом «Детский лепет», 1999). После ухода Сургановой группа «Ночные Снайперы» записала песню «Я сижу у окна» также на стихи И. Бродского (альбом «Тригонометрия», 2004), на концертах Диана Арбенина исполняет песню «Реквием» на одноименное стихотворение М. Цветаевой. Группа «Сурганова и Оркестр» исполняет песни «Неужели не я» на стихи И. Бродского (альбомы «Неужели не я», 2003; «Кругосветка», 2006), «Мне нравится» на стихи М. Цветаевой (альбом «Любовное настроение», 2005), «Путник милый» на стихи А. Ахматовой и современного поэта Т. Хмельник (альбомы «Любовное настроение», 2005; «Возлюбленная Шопена», 2005), «Я знаю женщину» на стихотворение Н. Гумилева (альбом «Возлюбленная Шопена», 2005), «Ленинград» на стихи О. Мандельштама (альбом «Чужие как свои», 2009).

Применив к вышеперечисленным песням выведенную нами ранее на образцах целого ряда песен на стихи Есенина, Маяковского и Блока типо-

Я писал, что в лампочке – ужас пола.
Что любовь, как акт, лишена глагола.
Что не знал Эвклид, что сходя на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.
*Я сижу у окна. Вспоминаю юность.
Улыбнусь порою, порою отплюнусь.*

Я сказал, что лист разрушает почку.
И что семя, упавши в дурную почву,
не дает побега; что луг с поляной
есть пример рукоблудья, в Природе
данный.

*Я сижу у окна, обхватив колени,
в обществе собственной грузной тени.*

Моя песня была лишена мотива,
но зато её хором не спеть. Не диво,
что в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладёт на плечи.
**Я сижу в темноте; как скорый,
море гремит за волнистой шторой.**

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли, и дням грядущим
я дарю их, как опыт борьбы с удушьем.
*Я сижу в темноте. И она не хуже
в комнате, чем темнота снаружи.*

Я сижу у окна.

Я писал, что в лампочке – ужас пола.
Что любовь, как акт, лишена глагола.
Что не знал Эвклид, что, сходя на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.

Я сказал, что лист разрушает почку.
И что семя, упавши в дурную почву,
не дает побега; что луг с поляной
есть пример рукоблудья, в Природе
данный.

*Я сижу у окна. Вспоминаю юность.
Улыбнусь порою, порою отплюнусь.
Я сижу у окна, обхватив колени,
в обществе своей грузной тени.
Я сижу у окна.*

И моя песнь была лишена мотива,
но зато ее хором не спеть. Не диво,
что в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладет на плечи.

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли и дням грядущим
я дарю их как опыт борьбы с удушьем.

**Я сижу у окна в темноте; как скорый,
море гремит за волнистой шторой.
Я сижу в темноте. И она не хуже
в комнате, чем темнота снаружи.
Я сижу у окна. Я сижу у окна.**

Так, стихотворение Бродского состоит из шести шестистиший, текст песни «Ночных снайперов» состоит из трёх куплетов и трёх припевов. В свою очередь, каждый куплет состоит из двух четверостиший, которые являются первыми четырьмя строчками каждого шестистишия из стихотворения Бродского. Оставшиеся же две строчки, в свою очередь, образуют припевы (выше они выделены курсивом), после каждого припева повторяется предложение «Я сижу у окна», вынесенное в заглавие. Использование именно 5 и 6 строк каждого шестистишия для припева обусловлено тем, что в стихотворении Бродского они являются своеобразным рефреном, также начинаясь со слов «Я сижу у окна» (в 5 и 6 шестистишиях – «Я сижу в темноте»). Фраза «в обществе **собственной** грузной тени» во втором припеве заменяется на «в обществе **своей** грузной тени», а в начале третьего припева «Я сижу в темноте» заменяется на «Я сижу у окна в тем-

ноте». Оба эти изменения связаны с необходимостью уложить текст в формат определенного музыкального ритма. В конце предложение «Я сижу у окна» повторяется дважды, помогая плавному завершению песни.

Песню «Ленинград» на одноименное стихотворение Осипа Мандельштама, помимо группы «Сурганова и Оркестр», исполняли Тамара Гвердцители, Александр Буйнов и др., но первым исполнителем и автором музыки к песне является Алла Пугачёва, она же переделала текст стихотворения, который с 1977 года исполняется именно в этом варианте.

Осип Мандельштам

Я вернулся в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухлых
желез.
Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских **речных**
фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан
желток.

Петербург! я еще не хочу умирать!
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду **мертвецов** голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом
звонок,

И всю ночь напролет жду гостей
дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Алла Пугачёва

Я вернулась в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухших
желез.
Я вернулась сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских **ночных**
фонарей.

Я вернулась в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухших
желез,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан
желток.

Ленинград! Ленинград!
Я еще не хочу умирать,
У меня еще есть адреса,
По которым найду голоса.
Ленинград! Ленинград!
Я еще не хочу умирать,
У тебя телефонов моих номера,
Я еще не хочу умирать.

Я вернулась в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухших
желез,
Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом
звонок.

Я вернулась в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухших
желез,
И всю ночь напролет жду гостей

дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.
Повтор припева

Вот что А.Б. Пугачёва рассказывает об этой песне: «Текст песни – переделанное стихотворение Осипа Мандельштама “Петербург”. Я взяла эти строки, потому что хотелось донести состояние одиночества и страха: “Я на лестнице черной живу, и в висок ударяет мне вырванный с мясом звонок”. Никто же не вдумывался в смысл. Никто не знал, что Мандельштам – человек, потерявший квартиру: его однажды затопили, и на двери у него висел ржавый звонок. Все воспринимали песню как мою исповедь: “Я еще не хочу умирать...” Петербург, при всем моем уважении к классику, плохо рифмовался, поэтому возник Ленинград. А стыдно мне за одну переделку: вместо “речных фонарей” спела “ночные”. И теперь все так поют»².

Отметим, что у Мандельштама есть две редакции стихотворения.

Первая редакция

– Я вернулся в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухлых
желез.

– Ты вернулся сюда, так глотай же
скорей
Рыбий жир ленинградских речных
фонарей.

↔ Петербург, я еще не хочу умирать:
У **меня** телефонов **твоих** номера.

Петербург, я сумею найти адреса,
О которых твердят мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом
звонок,

И всю ночь напролет жду вестей
дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Окончательная редакция

Я вернулся в мой город, знакомый
до слез,
До прожилок, до детских припухлых
желез.

Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных
фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан
желток.

Петербург! я еще не хочу умирать!
У **тебя** телефонов **моих** номера.

Петербург! У **меня** еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом
звонок,

И всю ночь напролет жду гостей
дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

В первой редакции обращения к Петербургу оформлены повествовательными предложениями, тогда как во второй – предложениями восклицательными. Замена в поздней версии строки «У меня телефонов твоих

номера» на «У тебя телефонов моих номера» указывает на характер эпохи, когда контролировался каждый шаг человека. Вторая редакция носит более отчаянный и зловещий характер – добавляется строфа «Узнавай же скорее декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток», лирический субъект оказывается ближе к смерти – если в первой редакции он только искал адреса («я сумею найти адреса, / О которых твердят мертвецов голоса»), то во второй адреса у субъекта есть, и он уже ищет голоса мертвецов («У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса»). Это уже не тот Петербург, каким он был до революции – это уже Ленинград («Рыбий жир ленинградских речных фонарей»). В первой редакции реплики диалога выделены, и мы видим, как контрастирует первая ностальгическая реплика лирического субъекта и реплика его собеседника, возвращающая в суровую новую реальность.

Если Мандельштам обращается к ушедшему Петербургу, то Алла Пугачёва, а за ней и Светлана Сурганова, обращается к Ленинграду. При этом у Аллы Пугачёвой такое именование города вполне естественно, так как песня написана в 1977 году, когда город на Неве носил имя Ленина, а у Светланы Сургановой, исполняющей песню в XXI веке, оно также носит ностальгический характер: обращение к Ленинграду – это обращение к прошлому. Так как исполнитель – женщина, в тексте происходит смена рода лирического субъекта («Я вернулась...» и т.д.). Чтобы соответствовать специфике построения песенного текста, производится перестановка строф. Песня состоит из двух куплетов и повторяющегося припева, каждый припев, в свою очередь, состоит из двух четверостиший, первые две строчки каждого четверостишия – это первая строфа стихотворения Мандельштама, выступающая своеобразным анафорическим рефреном. Третью и четвертую строку каждого из четырех куплетных четверостиший образуют по порядку 2, 3, 6 и 7 строфы стихотворения-источника. Если слова куплетов почти не изменяются (за исключением вышеупомянутых «ночных фонарей»), то припев состоит из повторяемых дважды трансформированных четвёртой и пятой строф стихотворения. Слово «Ленинград» повторяется дважды, чтобы текст укладывался в песенный ритм, из строчки «По которым найду мертвецов голоса» исчезает слово «мертвецов», что можно объяснить как особенностями песенного ритма, так и интенцией к редукции негативной коннотацией данного существительного. Новый песенный текст по сравнению с источником становится более современным и менее трагическим, что подчеркивает также и манера исполнения – Алла Пугачева исполняет песню в относительно быстром темпе под вполне позитивную музыку, Светлана Сурганова же вносит в песню немного развязную интонацию.

Рассмотрим песню группы «Сурганова и Оркестр» «Я знаю женщину» на стихотворение Николая Гумилева «Она», посвященное Анне Ахматовой. Казалось бы, количественно данный случай можно отнести ко второ-

му типу, но произведенные изменения слишком уж радикальны по смыслу.

Николай Гумилев – Она

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живёт в таинственном мерцанье
Её расширенных зрачков.

Её душа открыта жадно
Лишь **медной** музыке стиха,
Пред жизнью, дольней и отрадней
Высокомерна и глуха.

Неслышный и неторопливый,
Так странно плавлен шаг её,
Назвать нельзя её красивой,
Но в ней всё счастье моё.

Когда я жажду своеволий
И смел и горд – я к ней **иду**
Учиться мудрой сладкой боли
В её истоме и бреду.

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны её, как тени
На райском огненном песке.

*Сурганова и Оркестр –
Я знаю женщину*

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живёт в таинственном мерцанье
Её расширенных зрачков.

Её душа открыта жадно
Лишь **тонкой** музыке стиха,
Пред жизнью, дольней и отрадней
Высокомерна и глуха.

Неслышный и неторопливый,
Так странно плавлен шаг её,
Нельзя назвать её красивой,
Но в ней всё счастье моё.

Когда я жажду своеволий
Я смел и горд – я к ней **спешу**
Учиться мудрой сладкой боли
В её истоме и бреду.

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны её, как тени
На райском огненном песке.

Проигрыш

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живет в таинственном мерцанье
Её расширенных зрачков.

В тексте песни производятся следующие изменения: во-первых, словосочетание «медной музыке стиха» во второй строфе заменяется на «тонкой музыке стиха», что делает характер героини стихотворения также более утонченным (музыка стиха, которой открыта её душа, представляется как тонкая и изящная, а не как громкая и пронзительная, производимая, к примеру, медными трубами). Во-вторых, в третьей строфе инверсия «назвать нельзя» переходит в прямой порядок слов – «нельзя назвать», что сделано как для удобства слухового восприятия, так и для осовременивания песни. В-третьих, «И смел и горд – я к ней иду» в четвёртой строфе стихотворения в песне звучит как «Я смел и горд – я к ней спешу». Предположим, что замена союза «и» местоимением «я» сделана также в целях

благозвучия, а замена нейтрального глагола «иду» глаголом «спешу» призвана показать характер отношения нового лирического субъекта к своей возлюбленной – в песне он более привязан к ней, более в ней нуждается, чем лирический субъект стихотворения Гумилёва. В конце песни звучит музыкальный проигрыш, после чего повторяется первая строфа стихотворения, меняющая общую композицию: если в стихотворении она линейная, то в песне – кольцевая. Можно говорить о различном понимании отношений лирического субъекта и героини – линейном и кольцевом – двумя авторами – старым и новым.

4. При составлении текста песни используются элементы нескольких стихотворений.

К данной группе мы отнесем песню Светланы Сургановой «Путник милый». Песня составлена из двух стихотворений – к стихотворению «Путник милый, ты далече...» Анны Ахматовой добавлены строки современного поэта Татьяны Хмельник (ниже эти строки выделены курсивом):

Анна Ахматова

Путник милый, ты далече,
Но с **тобою** говорю.
В небесах зажглися свечи
Провожающих зарю.

Путник мой, скорей направо
Обрати свой светлый взор:
Здесь живет дракон лукавый,
Мой властитель с давних пор.

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона,
И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.

И дракон крылатый мучит,
Он меня смиренью учит,
Чтоб забыла **дерзкий** смех,
Чтобы стала лучше всех.

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова,
Чтобы сделался печальной
Тот, кем я еще жива.

Сурганова и Оркестр

Путник милый, ты далече,
Но с **тобой я** говорю.
В небесах зажглися свечи
Провожающих зарю.

Путник мой, скорей направо
Обрати свой светлый взор,
Там живет дракон лукавый,
Мой властитель с давних пор.

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона.
И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.

И дракон крылатый мучит,
Он меня смиренью учит.
Чтоб забыла **детский** смех,
Чтоб стала лучше всех.

*Ты слишком уверен в своих руках,
Ты думаешь, хватит сил.
Нажатым ладони бросать меня в прах
Гостеприимных могил.*

*И ты уверен в своих правах
Увенчивать и свергать.
Ты хочешь быть богом хотя бы в словах,
Огнем заливая снега.*

Но, знаешь, твоя рука не сильнее

*Той, что хранит меня.
И я, повинуюсь одной лишь ей,
Стою, не боясь огня.*

*И я, лишь ей покоряюсь одной,
Спокойно встречу твой взгляд.
Мне жизнь возвратят за той стеной,
Где вечно сияет сад.*

Проигрыш

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова,
Чтобы сделался печальней
Тот, кем я еще жива.

Стихотворение Анны Ахматовой состоит из пяти строф, в тексте песни после четырех ахматовских строф следуют четыре строфы Татьяны Хмельник, придающие песне современное звучание и связанные с предыдущими строфами на ассоциативном уровне («дракон-властитель» – «огонь», «ты уверен» и т.п.). Песню завершает последняя строфа стихотворения Ахматовой, отделенная музыкальным проигрышем и объединяющая две предыдущие части в единое целое.

С текстом стихотворения Ахматовой также происходят некоторые изменения: «с тобою говорю» в первой строфе заменяется более современным и стилистически нейтральным «с тобой я говорю»; «здесь» во второй строфе заменяется на «там», указывая на изменение пространственного расположения дракона; в четвертой строфе «дерзкий смех» заменяется на «детский смех», меняя и характер лирического субъекта – у Ахматовой он более дерзкий, у Сургановой – обладающий более мягким, возможным, немного детским характером.

Если в исходном стихотворении Ахматовой звучит голос только одного автора, то у текста песни группы «Сурганова и Оркестр» уже два автора. Светлана Сурганова формирует своеобразный диалог двух поэтов: классического – Анны Ахматовой – и современного – Татьяны Хмельник. Таким образом, в песне можно услышать голоса сразу трех авторов, каждый из которых вносит в нее элементы собственного мировосприятия, вкладывает собственные смыслы, в итоге становящиеся одним целым³.

Проанализировав случаи использования рок-группами «Ночные Снайперы» и «Сурганова и Оркестр» лирики поэтов XX века как текстов песен, мы увидели, как, обращаясь к классическим источникам, данные исполнители корректируют мысли предшественника через свое собственное мироощущение и конъюнктуру времени, и в итоге передают слушателям как свое мироощущение, так и мироощущение поэтов. Предположим, что обращение к такому широкому кругу классических поэтов, в том числе таких «элитарных», как Иосиф Бродский, характерно, в первую очередь,

для рок-музыки также в силу ее некоторой «элитарности» и сложности для понимания.

¹ Об этом подробнее см.: *Матвеева Н.М.* Поэзия С. Есенина в современной песенной культуре: опыт построения типологии // Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2009. – Вып. 7. – С. 37–40; *Матвеева Н.М.* Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 183–189; *Матвеева Н.М.* Поэзия С. Есенина и В. Маяковского в современной песенной культуре // Филологические штудии. – Иваново, 2010. – Вып. 14. – С. 93–94; *Матвеева Н.М.* Стихотворения С.А. Есенина и В.В. Маяковского в современной песенной культуре: построение типологии // Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2010. – Вып. 8. – С. 150–154; *Матвеева Н.М.* Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана «Парикмахер / Наш марш» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 104–110; *Матвеева Н.М.* Лирика Александра Блока в современной песенной культуре // Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2011. – Вып. 9. – С. 115–119.

² Цит. по ресурсу Алла Борисовна Пугачева. Сайт поклонников творчества Аллы Борисовны [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://alla.borisovna.ru/?paged=4>.

³ Диалог двух поэтов в песне Сургановой подробно проанализирован в работе: *Шухарт Редрик.* Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами [Электронная статья] // Диана Арбенина. Светлана Сурганова. Всем абсолютным сталеваварам: неофициальный сайт поклонников творчества «Ночных снайперов» – Режим доступа: <http://aprelpp.ru/think/749>.

© Н.М. Матвеева

А.В. ЮРЧЕНКО

Луганск

СЕМАНТИКА ЗАПАХА И ЕГО ФУНКЦИИ В ПЕСНЯХ ДИАНЫ АРБЕНИНОЙ

В тандеме со Светланой Сургановой Диана Арбенина вошла в русский рок в начале девяностых годов прошлого века. Начав как акустический дуэт со свойственными бардовским настроениями, Сурганова и Арбенина постепенно стали одними из важнейших фигур современной рок-культуры. Первые записи коллектива, получившего тогда название «Ночные снайперы», датируются 1994 годом. Спустя почти десять лет группа стала действительно известной, покорила слушателей хитом «Тридцать первая весна». С течением времени музыка выходила для девушек на первый план, но тем не менее они не забывали и о литературе. Под эгидой «Ночных снайперов» выходили книги со стихами и сборники песен («Патронташ», «Дрянь», «Цель», «30 песен “Ночных снайперов”»). Позже, когда союз Арбениной и Сургановой в 2001 году распался, каждая из них продолжала писать и выпускать книги. Сурганова в 2012 году выпустила книгу «Тетрадь слов», в которой читатель находит как тексты песен альбомов, выпущенных Сургановой в отдельности от «Ночных снайперов», так и её – как она их называет – «стихийные стихи». Арбенина, в свою очередь, выпустила три литературных сборника: «Дезертир сна» (2007),

«Колыбельная по-снайперски» (2009), «Аутодафе» (2012). Все сборники (за исключением «Колыбельной по-снайперски») содержат тексты песен и стихи, или, как их называет автор, «антипесни». В последний же сборник, вышедший в 2012 году, кроме того, входит либретто спектакля «Мотофо-зо». В своём творчестве Арбенина часто прибегает к упоминанию запахов. Она, подобно герою Зюскинда Жан-Батисту Греню из романа «Парфюмер», методично описывает запах и аккуратно относится к нему как к одному из видов мироощущения лирического героя её «антипесен» и песен.

Целью данной статьи является определение значения запахов и их функции в текстах песен Дианы Арбениной.

Объектом нашего исследования стали как неизданные, так и изданные композиции рок-исполнительницы, вошедшие в альбомы «Капля дёгтя / В бочке меда» (1998), «Детский лепет» (1999), «Рубеж» (2001), «Цунами» (2002), «Тригонометрия» (2003), «SMS» (2004), «Тригонометрия-2» (2005), «Koshika» (2006), «Бонни&Клайд» (2007) и «Армия2009» (2009).

В текстах песен Арбениной запах представляет собой отдельный компонент, связанный с событиями, речь о которых идёт в той или иной композиции, но не являющийся смыслообразующим.

Проанализировав литературное творчество певицы, мы выделяем несколько значений запахов.

1. Запах как признак родственности и романтики. Под этим мы подразумеваем любовную лирику Арбениной, в которой лирический герой находится в состоянии влюблённости. Одним из ярчайших примеров этому служит следующая цитата:

...я никогда не говорил
«люблю тебя» – смущался.
...ты пахнешь запахом монм...
«Бонни&Клайд»¹

В данном примере запах передаёт родство и единство лирического героя и субъекта, которому посвящены эти строки. Запах в данном случае – это нечто невидимое, что объединяет и роднит двух людей, что несёт в себе заряд любви и самоотдачи. Благодаря упоминанию о запахе автор передаёт глубину романтических чувств между Бонни и Клайдом, что является неотъемлемым элементом одноимённой истории.

Другой пример:

...обними меня последний раз.
запах твой вкуснее молока на небе.
я прошу тебя – не медли!
«Грусть»²

Здесь через запах молока передаётся чувство нежности и любви. Более того, в данном случае слушатель и читатель может провести параллель

с материнским молоком, которое символизирует – как неразрывность матери и ребёнка – родство лирического героя Арбениной и адресата этих строк. И к тому же белый цвет молока является признаком чистоты и прозрачности отношений.

В тексте песни «Уу» мы наблюдаем похожую ситуацию: запах в ней так же отождествляется со вкусом, в чем прослеживается необыкновенная родственность, любовь, самоотдача лирического героя:

...ты мне сегодня будешь сниться.
я знаю запах твой на вкус.
навечно однопланетяне
с тобой разбросаны по миру.
я не забуду не покину.
я таю таю без тебя³

Песня «Не кури при мне» («Люблю запах осени») несёт в себе одновременно два запаха: запах яблок и запах сигарет:

...люблю запах яблочный.
надкусывать брызгами.
гадать поцелуешь ли.
ну поцелуй меня!
сигареткой помечены
твои губы капризные...
...люблю запах осени.
огонь штурмует леса.
прошу не кури при мне
не кури при мне⁴

В данной цитате под запахом надкусываемого с брызгами яблока автор подразумевает тяжесть ожидания – «поцелуешь ли». Запах сигарет – «сигареткой помечены / твои губы...» – говорит о том, что ожидание было оправданным и ненапрасным. То есть в приведённом примере запахи являются не только символами, но и завуалированным движением сюжета.

Однако иногда для описания угасших романтических чувств и любви поэтесса также касается запахов:

он был печальный и серьёзный:
он вернулся к жене
цветы по-прежнему не пахли
на невытом окне.
как на войне подумал он...
«Бу-бу»⁵

В данной композиции как не имеющие запаха цветы, так и невытое окно, на котором они находятся, подчеркивают монотонность и скучность жизни того, кто «вернулся к жене», подчеркивают тот факт, что «он был

печальный и серьёзный». То есть прямое описание происходящих событий подкрепляется идущими параллельно ощущениями и запахами.

2. Запах как символ единения лирического героя с природой и / или способ её описания. Одна из часто встречающихся тем в творчестве Дианы Арбениной – любовные отношения и природа. Эти два компонента неразрывны и дополняют друг друга. Одна из ранних песен певицы тому пример:

...мне в эту ночь не спится
запах
ночных костров заведомо приятен...
...а лето пахнет солнцем.
«Солнце»⁶

«Запах ночных костров» придаёт песне особую атмосферу романтики, передавая одиночество и бессонницу лирического героя, когда он ночью уходит из дома и сидит у костра, размышляя о прошлом, вспоминая всё, что произошло. Упоминание лета в этой песне неслучайно. Это время года в текстах песен Арбениной часто символизирует расставание, одиночество и завершение определенного жизненного периода. Таким образом, лето, пахнущее солнцем, «запах ночных костров» передают грусть и печаль, наполняющие душу лирического героя.

Другой пример – песня «Черное платье (Первая песня для аккордеона)»:

запахнет верхушками сосен,
и станет небо высоким
и мы затанцуем неловко...⁷

В указанной цитате лирический герой находится в ощущении чистоты, которое передаётся посредством описания природы.

Подобная тема продолжается в других песнях раннего периода творчества исполнительницы:

...и апрельский туман
нервы теребя
падает головой
на тёплый гранит...
пахнет гарью лесов
и теплой травой...
«Когда горит свет»⁸

мой дом пахнет летом. я переживаю
о тех, кто на марсе не загорает.
такая большая-большая планета
пахнет летом.

«Пахнет летом»⁹

Кроме того, цитата из песни «На границе» иллюстрирует данную категорию:

я тебе подарю
ломкий стебель травы
тонкий запах смолы
и немного хлеба
«На границе»¹⁰

В этой песне описываемый «тонкий запах смолы» передаёт тонкость чувств, желание подарить что-то лёгкое и необычное. Тем самым Арбенина подчеркивает единение с природой.

3. Запах как способ описания абстрактных понятий. Кроме запахов физических предметов в привычном понимании автор иногда прибегает к описанию так называемых абстрактных понятий, которые по своей сути не обладают запахами вообще. Например:

...пахнет русским фольклором хотя мой отец никогда
не любил хлеба с солью
свыше данную роль мы делили
всегда пополам были сыты
для нас приготовленной болью...
«Русский пассажир»¹¹

Под запахом русского фольклора Арбенина, вероятно, подразумевает русскую культуру, глубокую, богатую и многогранную, которой противопоставляется строка о нелюбви к хлебу и соли – исконно русской традиции. Здесь следует обратить внимание на тот факт, что повествование ведётся в прошедшем времени, следовательно, можно предположить, что отца, о котором идёт речь, уже нет в живых. Поэтому песня пронизана отсутствием запаха – своеобразным опустошением, подкреплённым болью. Другими словами автор, прибегая к упоминанию о запахе, – что парадоксально – указывает на его отсутствие.

Другой пример:

...я тебе не спою, я тебе не скажу,
как пахнет порох на полях любви.
«Уставшие глаза от войны»¹²

Запахом пороха на «полях любви» автор обозначает окончание любви, завершение отношений. Поля любви – вымышленное понятие, а значит, абстрактное. Арбенина не случайно использует в своих песнях тему любви. В одном из своих интервью она объяснила причину этого: «Все песни, они-то – о любви». Передать трагичность того, что связано с любовью, – это один из основных лейтмотивов творчества исполнительницы. И дан-

ный пример, в котором мы можем наблюдать один из случаев, когда поэтесса прибегает к упоминанию о запахах, еще раз подчеркивает её стремление проиллюстрировать невидимое глазу прозрачное чувство любви такими же невидимыми запахами. Это помогают читателю и слушателю глубже прочувствовать суть песни и сообщения, которые автор посылает посредством ароматов.

Другой пример, подчеркивающий подобную мысль:

...не говори о нас, не вспоминай о нас
мускусом пахнет прошлое, ромом ботинки
ни в коем случае не поцелую, всё остальное просто...
«Что мы делали прошлым летом»¹³

Таким образом, запахи – неотъемлемая черта стихотворного и песенного творчества Дианы Арбениной. Она использует в текстах своих песен слова «запах», «пахнет», «аромат» и другие с целью метафорично передать настроения, завуалировать эмоции и переживания, о которых лирическому герою сложно сказать прямо и вслух. Творческий мир поэтессы наполнен различными нюансами – цветами и запахами, числами и местами. В её стихах «город пахнет любовью», а она сама же «этим летом пахнет собой». Так, подчеркивая вещи, на которые очень часто не обращают внимания, которым не придают значения, она показывает, насколько мир её творчества многогранен и непросто для понимания, а лирический герой – тонкая и уязвимая натура, которая всегда ищет любви и счастья.

¹ Арбенина Д. Дезертир сна. – М., 2008. – С. 269.

² Арбенина Д. Аутодафе. – М., 2012. – С. 60.

³ Там же. С. 59.

⁴ Там же. С. 122.

⁵ 30 песен группы «Ночные снайперы» / Диана Арбенина, Светлана Сурганова. – М., 2002. – С. 33.

⁶ Арбенина Д. Дезертир сна. – М., 2008. – С. 187.

⁷ Арбенина Д. Аутодафе. – М., 2012. – С. 143.

⁸ Арбенина Д. Дезертир сна. – М., 2008. – С. 270.

⁹ Арбенина Д. Аутодафе. – М., 2012. – С. 63.

¹⁰ Ночные снайперы 30 песен группы «Ночные снайперы» / Диана Арбенина, Светлана Сурганова. – М., 2002. – С. 11.

¹¹ Там же. С. 5.

¹² Арбенина Д. Аутодафе. – М., 2012. – С. 88.

¹³ Там же. С. 167.

© А.В. Юрченко

И.И. ВАЛОВ

Миасс

СВЕТЛАНА СУРГАНОВА:

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С ЧУЖИМИ ТЕКСТАМИ

Известная российская рок-группа «Сурганова и Оркестр» образовалась в начале 2003 г. Незадолго до этого группу «Ночные снайперы» покинула одна из её основательниц Светлана Сурганова. Создав собственный коллектив, Сурганова заявила о себе как о весьма самобытной и самодостаточной творческой личности, и в настоящее время вместе с бывшей коллегой по «Ночным снайперам» Дианой Арбениной она входит в число наиболее ярких представителей русского рока.

В качестве лидера собственной группы ею были озвучены песни, написанные не только на собственные стихи, но и на стихи других поэтов, таких, как А. Ахматова, Н. Гумилёв, И. Бродский, Т. Хмельник, Ф.Г. Лорка, П.-Ж. Беранже, Х.Р. Хименес и др. Созданные в различное время, они приобрели наибольшую известность именно в сольный период творчества Сургановой (примечательно, что «Википедия», рассказывая о песне «Дождь», ссылается не на сборник «Шагая по тротуарам» и даже не на легендарный «снайперский» «Детский лепет», а на альбом группы «Сурганова и Оркестр» «КругоСветка»¹). При этом некоторые тексты подвергались сильной обработке, и именно они представляют наибольший интерес для настоящего исследования, поскольку в работе с ними нашли отражение собственные черты Сургановой как поэта.

Основное внимание мы уделим текстам песен «Неужели не я», «Путник милый» и «Дождь», как наиболее характерным в этом отношении. Сразу оговоримся, что мы не ставим целью провести подробный анализ каждой из них – нас интересуют общие закономерности, проявляющиеся при преобразовании стихотворения в текст песни.

«Путник милый» построен объединением двух текстов – авторства Анны Ахматовой и современного питерского поэта Татьяны Хмельник.

В строфах Ахматовой описывается ситуация, встречающаяся в легендах многих народов, – героиня находится в плену у чудовища (в данном случае – дракона). В настоящее время, в основном под влиянием культуры фэнтези, во многом сформирован образ дракона как персонажа положительного. Но в различные времена и в различных культурах этот образ приобретал самые разнообразные черты.

У Анны Ахматовой дракон соответствует своему описанию в европейском средневековом бестиарии. Согласно этим представлениям² драконы не являются порождением живой или неживой природы (что подчёркивается особо), а представляют собой воплощение чистого зла, ждущие на Земле последней битвы Армагеддона, где они будут сражаться на стороне дьявола. За ними признается высокий интеллект, но мотивы поступков остаются непостижимы для человеческой логики.

Именно эти черты проявляются в стихотворении: «дракон лукавый»; «А в пещере у дракона / Нет пощады, нет закона»; муча героиню и уча её смирению, дракон тем не менее добивается, чтобы она «стала лучше всех» (как следует из приведенного описания, вопросы «А зачем ему это?» и «Почему таким способом?» являются некорректными).

Реализуемый Ахматовой мотив пленения дополнительно несколько усиливается Сургановой за счет смягчения характеристики героини. Смех у нее не «дерзкий», как в оригинальном стихотворении, а всего лишь «детский». Но далее происходит включение нового текста авторства Татьяны Хмельник³:

Ты слишком уверен в своих руках,
Ты думаешь, хватит сил
Нажатым ладони бросать меня в прах
Гостеприимных могил.

И ты уверен в своих правах
Увенчивать и свергать
Ты хочешь быть богом хотя бы в словах,
Огнём заливая снега.

Но, знаешь, твоя рука не сильней
Той, что хранит меня
И я, повинуюсь одной лишь ей,
Стою, не боясь огня.

И я, лишь ей покоряясь одной,
Спокойно встречу твой взгляд.
Мне жизнь возвратят за той стеной,
Где вечный сияет сад.

Включение новых строф резко смещает повествовательный план. Наиболее очевидное изменение – реализация новой ситуации противостояния дракону, битвы с ним. И это вносит в песню новый культурологический подтекст, отсылая к известной легенде о спасении святым Георгием царской дочери от змея. С той лишь разницей, что здесь спасаемая самостоятельно противостоит дракону. Разумеется, присутствует «рука ... что хранит меня», но это вполне соответствует каноническому представлению: «в большинстве случаев на иконах изображают сокращённую композицию: конный воин поражает копьём змия, а с небес его благословляет Христос или его рука»⁴. Также: «Мне жизнь возвратят за той стеной, / Где вечный сияет сад» (а большинство источников утверждает, что чудо было совершено Георгием уже после его смерти). То есть спасаемая одновременно приобретает черты своего спасителя (далее мы еще вернемся к этому явлению).

Второе изменение, коснувшееся повествовательного плана, менее очевидно, но представляется не менее важным. Любопытно, что предпосылки к этому изменению присутствуют у самой Ахматовой. Стихотворение «Путник милый» открывает вторую часть книги «Anno Domini», имеющую эпиграфом цитату из Овидия: «Nec sine te, nec tecum vivere possum» («Ни без тебя, ни с тобою жить не могу»)⁵. И мотив «без тебя» доминирует в тексте Анны Андреевны, а строфы авторства Татьяны Хмельник значительно усиливают мотив «с тобой». Тем самым в структуре песни в целом реализуется сильная оппозиция «я – ты», что характерно именно для творчества Светланы Сургановой, в подавляющем большинстве произведений которой эта линия является каркасной. В результате текст Ахматовой становится значительно ближе к текстам Сургановой.

Тексты песен «Неужели не я» и «Дождь» построены путем выборки строф из оригинальных стихотворений (соответственно «От окраины к центру» Иосифа Бродского и «Дождь» Федерико Гарсиа Лорки). Обратим также внимание на «Сохрани мою тень» (исходное стихотворение – «Письма к стене» Бродского. Несмотря на то, что Сурганова не является автором музыки и не сама обрабатывала текст⁶, песня прочно вошла в её репертуар и, очевидно, совпадает с её мироощущением). Каждое из исходных стихотворений значительно больше по объему, в связи с чем представляется интересным рассмотреть не только песни, но и оригинальные тексты.

Первое, что обращает на себя внимание в этом случае – обилие разнообразных связей, проявляющихся вне текстов песен. К ним относятся:

1. Схожие образные группы: «не душа и не плоть – / чья-то тень над родным патефоном» («От окраины к центру») – «не душа и не плоть – только тень на твоём кирпиче» («Письма к стене»);

2. Конструкции, не включенные в тексты соответствующих песен, но проявившиеся в других песнях на чужие стихи: «Сколько раз я вернусь – / но уже не вернусь – словно дом запираю» («От окраины к центру») – «Я не вернусь. И в потемках / теплой и тихой волною / ночь убаюкает землю / под одинокой луною. / Ветер в покинутом доме, / где не оставлю и тени, / будет искать мою душу / и окликать запустенье» (Х.Р. Хименес, «Я не вернусь...»);

3. Конструкции, не включенные в тексты соответствующих песен, но затем проявившиеся в творчестве Дианы Арбениной⁷: «Ни себе, ни другим, ни любви, никому, ни при чем» («Письма к стене») – «... когда ты ничей ни в чём нигде / ни за чем никуда ни во что никогда» (Диана Арбенина, «Свобода»); или «Значит, кто-то нас вдруг / в темноте обнимает за плечи» («От окраины к центру») – «твоя тень обнимает за плечи меня» (Диана Арбенина, «Черно-белый король»), «тугая ночь обнимает меня за плечи» (Диана Арбенина, «Тугая ночь»);

4. Замещение текста музыкальным сопровождением: «О мой дождь молчаливый, ты любимец растений, / ты на клавишах звучных – утешение

в боли...» («Дождь», последняя строфа) – инструментальное завершение песни с выходящей на первый план партией клавишных;

5. Связи, близкие к интертекстуальным. И «От окраины к центру», и «Письма к стене» относятся к раннему творчеству Бродского, уже в то время знакомого с поэзией Лорки и, возможно, испытавшего некоторое влияние. (Цитата из него использована в качестве эпиграфа в стихотворении «Критерии», а стихотворение «Определение поэзии» посвящено памяти испанского поэта.)

Также, не вынося в отдельные пункты, отметим следующее. Перевод «Дождя» на русский язык выполнен Валентином Яковлевичем Парнахом. Как и Лорка, Парнах был не только поэтом, но и музыкантом (в частности, считается основателем советского джаза), и, по всей видимости, сумел почувствовать и сохранить в переводе музыкальность, *изначально* присутствовавшую в испаноязычном тексте. К тому же, Валентин Яковлевич был родным братом прекрасного поэта Серебряного века Софии Парнок, чье творчество Светлана Сурганова высоко ценит. Такая вот неявная связь...

Вполне возможно, что именно эти обстоятельства во многом способствовали выбору Светланой стихотворения «Дождь» для написания песни. И раз уж мы обратились к личности переводчика, то можно отметить еще один интересный момент. Вот что писал о нем знаменитый кинорежиссер Григорий Козинцев: «Поиски материалов испуганной поэзии XVI века и джаз. Соединение, возможное только для той эпохи. Луис де Гонгора и саксофон. Интеллигенция всегда куда-то ходит. В народ, в монастырь, в себя. Печорин и Парнах».

Что ж, эта характеристика вполне перекликается с тем, что сказала Светлана Сурганова в одном из интервью, давая определение жанру **VIP-punk-decadance**, в котором играет группа: «Человек – существо переменчивое. Сегодня одно настроение, завтра – другое. Он может проявлять себя в разных ипостасях, порой даже взаимоисключающих. <...> Панк – свобода, хулиганская вольница – в хорошем отношении, живость. Ни в коем случае не пошлость, не грязь – просто эклектичность, свобода выбора стиля. Мы можем петь стихи Бродского, рыча и хулиганя а ля Сергей Шнуров. Между прочим, и панк, и декаданс – символы индивидуализма. Так что и “небывалое – бывает”. Мы это всячески пропагандируем»⁸. А ведь первая запись «Дождя» известна еще по сборнику «Шагая по тротуарам» группы «Нечто иное», солисткой которой Светлана была до образования в 1993 г. «Ночных снайперов». Можно предположить, что уже в то время происходил поиск *собственной* формы, как музыкальной, так и общей подачи материала.

В стихотворении Ф.Г. Лорки выделяются два основных повествовательных плана, сменяющих друг друга и органично переходящих один в другой – дождь как явление природы и дождь как состояние лирического героя. Светланой Сургановой строфы были выбраны таким образом, что основной акцент в песне сделан именно на дожде как внутреннем состоя-

нии. В качестве примера приведем две строфы стихотворения. Несмотря на то, что они логически связаны, в песню оказалась включена только вторая из них:

Дождь – заря для плодов. Он приносит цветы нам,
овекает священным дуновением моря,
вызывает внезапно бытие на погостах,
а в душе сожаленье о немислимых зорях,

роковое томленье по загубленной жизни,
неотступную думу: «Всё напрасно, всё поздно!»
Или призрак тревожный невозможного утра
и страдание плоти, где таится угроза.

Немаловажно, что из текста песни практически исключено всё, что относится к открытым пространствам: «дуновение моря», «погосты», «дороги», «равнины», «усыпленное поле». Повествовательное пространство фактически сведено к дому, из окна которого наблюдает дождь лирический герой. В результате оказался сохранён один из наиболее значимых и употребительных образов в творчестве Светланы Сургановой, оказалась сохранена типичная для неё ситуация наблюдения, созерцания⁹.

Текст песни «Неужели не я» также претерпел пространственные изменения по сравнению с текстом «От окраины к центру». В его пространстве выделяется Ленинград – родной для Сургановой город, весьма актуальный для её поэзии и безошибочно угадывающийся во многих произведениях. Всё, что вне его, остаётся не включённым, пусть даже находится в непосредственной близости: «замерзшие холмы», «красные болота», «пустое шоссе». И размышления лирического героя по поводу «того, куда мы спешим», «этого ада или райского места», соединяющие в стихотворении те строфы, что вошли в текст песни, также исключаются (что подтверждает мысль Д.А. Малеваной-Митарджян о значительной роли Петербурга (Ленинграда) как топоса в песне «Неужели не я» и одноимённом альбоме¹⁰). Указанные обстоятельства действительно выделяют и усиливают Ленинград как топос.

И в заключение рассмотрим, что говорится (и чего не говорится) о героях рассматриваемых произведений. Как в «Дожде», так и в «От окраины к центру» непосредственные адресаты, к которым обращаются лирические герои, указаны и называются прямо – это дождь («О мой дождь молчаливый...», «О мой дождь францисканский...») и юность героя («Добрый день, вот мы встретились, бедная юность», «Добрый день, моя юность. / Боже мой, до чего ты прекрасна»). Но эти обращения не встречаются у Сургановой, что позволяет отвлечь внимание от рефлексии лирического героя и пусть ненадолго, но вновь усилить оппозицию «я – ты» – ведь слушатель будет воспринимать сохранённое «ты» в первую очередь как обращение к другому.

Способствует усилению линии «я – ты» ещё и удаление из текстов песен всевозможных «остальных»: это «толпы потоков», капли (оставленные в песне, но теряющие черты индивидуальности – о них не говорится как о «поэтах воды») – «Дождь»; «золотой диксиленд в чёрных кепках / прекрасный, прелестный», «новая Ева», «ярко-красный Адам», «змей» – «От окраины к центру»; сюда же отнесём и обнаруженное ранее совмещение ролей в песне «Путник милый». (Разумеется, в «Неужели не я» остаются «борзые» и «кто-то новый». Представляется, что их присутствие не противоречит сказанному. Для более подробной и обоснованной аргументации требуется провести исследование, посвященное непосредственно героям произведений «снайперов»).

Любопытно, что оказались исключены и все встречающиеся у Бродского описания, хотя бы немного касающиеся внешности адресата, – «ярко-красное кашне», «плащ», «вечноширокие брюки» (от которых, опять же, один шаг до Дианиных «драных джинсов»). Автор настоящей работы, неплохо зная творчество Светланы Сургановой, но не заглядывая в текст, может припомнить у неё всего по одной конкретизации внешнего вида героини («дорожный свитер» в «Цветках без воды») и адресата («пыльное пальто» в «Добром вечере»).

Проведенный анализ не претендует на полноту хотя бы потому, что автору удалось ознакомиться далеко не со всеми оригинальными стихотворениями, на которые Светланой Сургановой были написаны песни (это относится к современным поэтам). Вполне возможно, что в этом случае могли бы быть получены дополнительные результаты. Тем не менее на примере трёх рассмотренных произведений можно сделать вывод, что при обработке чужие тексты организуются Светланой Сургановой во многом в соответствии с собственным художественным методом, а встречающиеся минус-приемы приобретают характер связей.

¹ См.: Парнах, Валентин Яковлевич (статья в «Википедии») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Парнах,_Валентин_Яковлевич (раздел «Валентин Парнах в современной культуре»).

² Были использованы следующие источники: A Dictionary of Fabulous Beasts, Richard Barber & Anne Riches, Macmillan, 1971; On Monsters and Marvels, Ambroise Paré, J.L. Pallister trans., University of Chicago Press, 1982 (originally published in 1570s); The Bestiary – A Book of Beasts, T. H. White, Capricorn books, 1960.

³ К сожалению, оригинальное стихотворение Татьяны Юрьевны найти не удалось. Цитируется по фонограмме альбома «Возлюбленная Шопена».

⁴ См.: «Чудо Георгия о змие» (статья в «Википедии») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Чудо_Георгия_о_змие

⁵ См.: *Ахматова А.А.* Поэма без героя. Стихотворения. Поэмы. Проза. / А. А. Ахматова – М., 2011. – С. 179. Собственно, эпиграф ко второй части книги расположен на одной странице со стихотворением, и фраза Овидия легко может быть принята за эпиграф к «Путнику милому».

⁶ Текст песни – Петр Малаховский, музыка – Марта Треуголниковна.

⁷ Тексты Дианы Арбениной цитируются по изданию: *Арбенина Д.С.* Дезертир сна / Д.С. Арбенина – М., 2008. и фонограмме альбома «Канарский».

⁸ См.: На банальности времени не отпушено. Интервью со Светланой Сургановой ведет Игорь Линчевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://aprelpp.ru/show.php?member=393>

⁹ Более подробно изложено в работе: *Валов И.И.* Семантическое пространство С.Я. Сургановой // Материалы молодежной научной конференции «Будущее образования и науки – в руках молодых». – Миасс, 2010. – С. 55–59.

¹⁰ См.: *Малеваная-Митарджян Д.А.* «Неужели не я» С. Сургановой: попытка авторской самоидентификации // Восемь с половиной: статьи о русской рок-песенности: сб. науч. ст. – Калининград, 2007. – С. 54–67.

© И.И. Валов

С.С. ИЛЬИН

Москва

КОНЦЕПЦИЯ АЛЬБОМА «НОЧЬ КОРОЧЕ ДНЯ» ГРУППЫ «АРИЯ»: ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ

Альбом группы «Ария» «Ночь Короче Дня» с текстами за авторством Маргариты Пушкиной, выпущенный после четырёхлетнего перерыва в творческой деятельности, как и предшествующие альбомы, был создан концептуальным. Формированию концепции способствовало несколько аспектов. Во-первых, это мотивы и образы, их взаимосвязь, прослеживаемая в песнях альбома; во-вторых, акцент на лирическом герое, от чьего лица ведется повествование (в альбоме «Ночь Короче Дня» преимущественно от первого лица); в-третьих, тематика песен, подчинённая общей идее.

На первый план выведено несколько мотивов. Безусловно, это мотив движения – ухода, являющийся связующим: «Я шёл против ветра, я шёл напролом в мир нездешних и вольных людей» («Рабство Иллюзий»); «Я бегу, чтобы жить, а вокруг ликует паранойя» («Паранойя»); «Безумец, беглец, дороги нет» («Ангельская пыль»); «Уходи и не возвращайся» (одноименная песня); «И днём, и ночью, я буду мчаться по чёрной полосе» («Король Дороги»).

Мотив свободы (или её отсутствия) присутствует практически в каждой композиции альбома «Ночь Короче Дня». В «Рабстве Иллюзий» герой стремится к ней: «я шёл напролом <...> в мир нездешних и вольных людей», она представляет собой иной способ существования, вне бинарных оппозиций, поскольку противопоставляется им. Похожее движение происходит и в композиции «Паранойя». Осознание несвободы приводит к тому, что герой «бежит, чтобы жить». Это *свобода от*: понимание свободы тождественно движению от источника несвободы, и в данном контексте конечная цель не так важна, как само движение: «я шёл напролом», «я бегу, чтобы жить», «безумец, беглец», «я буду мчаться». Свобода представляется также и в форме выбора направления пути: «в ад или рай – сама выбирай». Свобода и заточение лирического героя условно разделяют альбом на две части. В противоположность первой части во второй доминирует

физическое заточение: «Брожу по дому ... мне некуда деться» («Возьми моё сердце»), «Но в клетку входит не гонец верной смерти» («Ночь Короче Дня»), – приводящее в итоге к гибели лирического героя. И один из смыслов странствия героя раскрывается через эту антитезу: быть свободным, что тождественно жизни («бегу, чтобы жить»).

Образ ветра широко представлен в обоих альбомах «Арии». Ветер представлен как некая сила, преимущественно препятствующая движению, сила деструктивная, но в то же время относящаяся к дорожной сфере. Образ ветра необходим и для моделирования семантики непроходимости, трудности и опасности пути:

Я шёл против ветра, я шёл напролом...
«Рабство Иллюзий»¹

Ветер всех развеет, словно пыль...
«Дух Войны»²

В художественном пространстве произведений Пушкиной актуализируется противопоставление ночи и дня. При этом день, в отличие от ночи, более неопределенная категория. Мотив ночи, вошедший в название альбома, связан с мотивом дня, и это отчетливо видно в нескольких текстах: «и днём, и ночью я буду мчаться по чёрной полосе» («Король Дороги»), «ночь короче дня, день убьёт меня» («Ночь Короче Дня»), «крадусь в темноте как тень, с небес проклиная день» («Зверь»). Ночь неоднозначно оценивается автором через лирического героя, однако она, согласно логике автора, более предпочтительна, нежели день, представляющий чем-то ненавистным, нежелательным: «проклиная день», «каждый день я привык уходить на войну» и «день убьёт меня».

В текстах альбома актуальны и другие, религиозные антитезы. Полярные в христианстве понятия «добро – зло», «рай – ад», «день – ночь» и другие не детализированы, более того, они часто сопоставляются: «в ад или рай – сама выбирай», «не чтит ни святых, ни чертей», «и днём, и ночью я буду мчаться», «а за ними лишь высь <...> ни добра, ни зла». Лирический герой песен относится к обоим полюсам достаточно безразлично. Мотив иллюзорности также связан с этими образами. Иллюзией является любая вера: во власть («И каждый построил себе по тюрьме, / Веря в правильность царственной лжи»), в высшие силы («Здесь молятся Богу и Сатане»). Нехристианские ноты, которые есть в лирике альбома: «На краю обрыва песня неземная – музыка богов и голоса богинь», «дух войны скалится из тьмы, входит в наши сны...» – концептуально ничуть не противоречат христианским мотивам и также привязаны к мотиву иллюзий. «Голоса богинь» оказываются миражом, иллюзией; «Дух Войны» же появляется во сне лирического героя; причем понимание духа как сверхъестественной сущности и внутреннего нематериального начала достаточно размыто.

Образы и аллюзии, появляющиеся в разных песнях альбома, можно охарактеризовать как преимущественно современные. «В этой пьяной стране есть на каждого кнут» (песня «Паранойя») – явная отсылка к России последних десятилетий, сохраняющей принцип «кнута и пряника», и в композиции «Дух Войны» её деспотический характер: «Все равно, какая власть – власть всегда пила чужую кровь». Безразличие к происхождению власти подчеркнуто и через «мелкие детали» повествования. Так, в строках «Здесь воюют всегда за кресты, за звезды и за воздух» Пушкина маркирует военные награды царской и советской России. Однако есть несколько аллюзий, ассоциирующихся со Средневековьем. Так, строка «Пир во время чумы» – отсылка к одноименному произведению А.С. Пушкина, посвященному эпизоду периода распространения чумы в средневековой Европе; «Святой отец принёс во тьму слово Божье» («Ночь Короче Дня») – обращение к священнику «святой отец», характерное на Западе, употребляется до сих пор, но в купе с мотивом заточения в «клетке», с практически не прописанным образом «палача со смертью на плече», сценой будущей казни («пускай толпа на казнь бежит со всех ног») также отсылает нас к Средним векам. Таким образом, автор проводит некоторую параллель современности и Средневековья. Причём из обеих эпох выбирается то, что характеризует их с наиболее неприглядной стороны для усиления конфликта «главный герой – внешняя реальность», что, безусловно, отсылает нас к романтической литературной традиции. Формируется определённый подтекст произведений, предполагающий узнавание разных категорий слушателей. То, что мы называем «средневековьем» применительно к поэзии Пушкиной, следует прочитывать не столько в конкретно-историческом смысле (все-таки для художественного текста это не главное), сколько в умозрительном, метафорическом.

Важную роль в формировании концепции альбома выполняет то, как показан автором лирический герой в отношении к внешней действительности в каждой из песен. И здесь прослеживается сильное влияние романтической традиции.

Стой на вершине, рядом со мной,
Там, где кружат три белых орла...
«Рабство Иллюзий»³

Орёл и вершина – образы, пришедшие из философии Ницше о сверхчеловеке – радикальном эгоцентрике, обладающем даром креации. В более позднем творчестве М. Пушкиной подтверждение этому находим в тексте песни «Беги За Солнцем», где скрыто цитируется одно из центральных произведений Ницше «Так говорил Заратустра»:

Мужество есть лишь у тех,
Кто ощутил сердцем страх,
Кто смотрит в пропасть,

Но смотрит с гордостью в глазах⁴.

Сравним с оригиналом Ницше: «Кто глядит в пропасть, но глазами орла, кто схватывает пропасть – когтями орла, у того есть мужество»⁵. Также влияние Ницше просматривается и в идее «умершего Бога», показанного у Пушкиной в образе «пустых и холодных небес». Сверхчеловеком становится теперь скиталец, которого «награждали терновым венцом и пророчили множество бед». Мучения героя отождествляются с мучениями Христа, однако отсутствует смиренность, покорность, да и любовь к людям, представленным как «серая толпа», и это меняет характеристику героя коренным образом. Кроме того, эстетика текста построена на отрицании христианских (в тексте – синонимично общепринятым) ценностей: «я рос чужаком и не чтил ни святых, ни чертей», «я буду <...> трижды чужим для пустых и холодных небес», «лишь холодная высь, ни Добра, ни Зла». Принадлежность к одной из сторон тождественна зависимости духа: «у нищих духом должен быть царь и Бог ... и к черту вечность – какой в ней прок?» Здесь прослеживается явная эстетизация волевого начала в человеке.

Христианские образы позволяют показать, что жизнь синонимична пребыванию в аду. Автор иронизирует над достаточно клишированными в массовой культуре образами ада: «У подруги моей тоже собственный ад, но там нет ничего – ни чертей, ни огня». Иногда они даже переворачиваются: «Ночь короче дня, / День убьёт меня, / Мир иллюзий в нём сгорит <...> Всё живое исчезает». Условным «раем» оказывается либо некая умо-зрительная идея «далёкого края», либо его вообще нет, и смысл странствия в самом перемещении (но не циклическом!) В дуальной концепции альбома «Ночь Короче Дня», которую, среди прочего, составляют мотивы странствия и заточения, представлены два варианта движения. Первое – это движение к определённой цели-идее, будь то «мир вольных людей», край, где «покой и свет», или даже ложный – «мираж огня». Второе – странствие ради странствия, когда направление не имеет особого значения («в ад или рай – сама выбирай», «и днём, и ночью я буду мчаться по чёрной полосе»). Это также представляет собой отсылку к романтической традиции в литературе.

Как отмечает Е.Г. Милюгина, центр мира всегда присутствует в странстве романтического произведения. Он может быть символически обозначен явленными читателю и герою мистическими образами⁶. Кроме того, в романтической традиции герой всегда находится в центре произведения, и, соответственно, его мировоззренческой установки и переживания. Автор явно обозначает взаимосвязь героя с окружающим миром, «без надежды на просвет». Хаос, происходящий вокруг, изображён как необратимый, и бегство становится единственно возможным средством спасения, соответственно, невозможность убежать тождественна гибели: «Пир во время чумы, кто есть кто – не пойму, / Я бегу, чтобы жить, а вокруг ликует параноя!», «Шесть минут до часа X, / Небо скоро рухнет вниз, / Ветер

всех развеет, словно пыль...», «Всё живое исчезает, как и я!» Соответственно, гибель мира (иллюзий и реальности) находится в зависимости с гибелью героя («всё живое исчезает, как и я», «вот и всё, мир объят огнем», «мир иллюзий <...> сгорает»).

Первая композиция альбома «Ночь Короче Дня» – рождение героя («в краю <...> я рос чужаком»), финальная – грядущая гибель («вот и всё, палач мой здесь»). Концепция альбома подчёркнута и через обращение к теме иллюзий, формирующих образ мира вокруг: «но я не был никогда рабом иллюзий» в первой песне альбома, и «мир иллюзий <...> сгорает» (то есть гибнет вместе с главным героем) в тексте завершающей, одноимённой альбому композиции «Ночь Короче Дня».

Доминирующие в текстах альбома «Ночь Короче Дня» мотивы и образы, выстраиваются в систему за счёт многократного повторения, контекстуальных взаимосвязей друг с другом. В системе мотивов, антонимичных друг другу (день – ночь, дом – дорога, заточение – свобода, ад – рай), мотив странствия, движения является связующим. Влияние романтической традиции прослеживается как в репрезентации лирического героя, так и в изображении внешней действительности. За счёт этих аспектов весь альбом представляет собой цельное законченное произведение.

¹ Рабство Иллюзий [Электронный ресурс] // Ария: официальный сайт группы – Режим доступа: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/rabstvo.html>

² Дух войны [Электронный ресурс] // Ария: официальный сайт группы – Режим доступа: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/duhvojny.html>

³ Рабство Иллюзий [Электронный ресурс] // Ария: официальный сайт группы – Режим доступа: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/rabstvo.html>

⁴ Беги За Солнцем [Электронный ресурс] // Ария: официальный сайт группы – Режим доступа: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/begi.html>

⁵ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и для никого. – М., 1990. – С. 213.

⁶ Милюгина Е.Г. Паломничество в страну Востока в структуре романтического мифа // Культурное пространство путешествий. – СПб., 2003. – С. 118.

© С.С. Ильин

Г.В. ШОСТАК

Брест

ЦИКЛООБРАЗОВАНИЕ В АЛЬБОМЕ ЖЕЛИ «НАВСЕГДА»¹

Исходя из категории автора, М.Н. Дарвин подразделяет циклические формы на «авторские» и «неавторские». Авторскими называются циклы, в которых автор – создатель отдельного произведения и автор всего цикла совпадают. В неавторских циклах автор – создатель отдельных произведений и автор всей циклической композиции не совпадают друг с другом².

Если придерживаться предложенной Дарвиным классификации, не все записи дончанки Анжелики Багликовой, более известной как Желя³, правомерно называть авторскими альбомами. Так, песни, записанные ею в конце 90-х годов, были объединены в два сборника под названиями «Раз-

нотравье» и «Тропюю птиц» анонимным составителем, основателем домо-щенной студии «Klim records», в которой и производилась запись с последующим тиражированием на аудиокассетах⁴.

Цикличность формы во всей полноте проявилась в альбомах «Underground» (2003) и «Навсегда» (2006), отразивших зрелый период творчества Жели, который начался приблизительно в 2001 году. Альбомы тематически и настроенчески не только очень близки, но и взаимосвязаны. На наш взгляд, «Навсегда» можно обозначить как «Underground 2»⁵. Во-первых, оба альбома выдержаны в эстетике сибирского андеграунда⁶. Во-вторых, в песнях, их составивших, воплотилось мировоззрение человека андеграунда, находящегося в оппозиции к любому официозу. И в то же время, если сравнивать «Underground» и «Навсегда», очевидны отличия. По сравнению с первым альбомом, во втором разочарование автора (и лирического субъекта) в русском роке ощущается острее. Как мы увидим ниже, Желя не только вписывает себя в предшествующую традицию, обильно цитируя чужие тексты (и не только рок-поэтов), – она вступает в диалог с корифеями отечественной рок-сцены, то «соглашаясь» с ними, то «возражая».

Анализируя альбом «Underground», мы выделили шесть циклообразующих мотивов, определяющих его концепцию. Рассмотрим «действие» этих мотивов на примере альбома «Навсегда»⁷.

1. Мотив неприятия окружающей действительности

Этот мотив пронизывает весь альбом от начала до конца. Здесь, как и в «Underground», от первого лица написана лишь часть песен. Но в лирическом субъекте Жели угадывается человек андеграунда, не вписывающийся (и не желающий вписываться) в социум.

Неприятие индивидом общества может проявляться в двух формах – страгалистской и эскапистской. Страгалистская форма (от англ. struggle – борьба, напряжение) заключается в ориентации на открытое противостояние, бескомпромиссную борьбу, непримиримый конфликт. Эскапистская (от англ. escape – бежать, спастись) предполагает либо отключение сознания с помощью алкоголя или наркотиков, либо поиск иных способов абстрагирования от общественной жизни, как то: уход в сектантство или субкультуру, погружение в свой внутренний мир.

Если прослушать записи Анжелики–Жели в хронологической последовательности, можно проследить эволюцию ее лирического субъекта. В ранний период творчества Анжелики явно придерживается страгалистской формы противостояния с социумом. Она открыта, непосредственна и прямолинейна, иногда держит себя вызывающе:

Я встаю, во сколько захочу.
Не иду туда, куда не надо.
Господа, вам заявить хочу:
Со стороны вы все – большое стадо!
Один порядок дня, один порядок жизни,
Стремление вверх по лестнице грехов...

Господа, скажу вам: я не с вами,
Меня не тянет в стадо дураков!
«Откровение»⁸

В зрелый период творчества страглистская форма противостояния сменяется эскапистской: лирический субъект уже не борется с социумом, но обособляется от него. Желю полностью устраивает статус человека андеграунда. Юношеский максимализм уступает место пораженческим настроениям. Песни зрелого периода проникнуты ощущением катастрофической безысходности и неподдельного трагизма. Это уже даже не неприятие реальности, а рефлексия:

Солнце да не осушит слёзы
Ветер да не разгонит грозы
Радость да не забыть печали
Совесть опять все замолчали
«Совесть»⁹

Терзает сознание день уходящий
Что было вчера, станет позавчерашним
Сегодня и завтра такие же маски
Забывшие песни убогие сказки
«Убогие сказки»

Серебром утихнет ветер пылью пройденных дорог
В добрый час и путь мой светел от порога до тревог
<...>
Потекут солёны реки, упадет на длань звезда
Я считала путь мой светел, а теперь сама беда
«Сама беда»

Чёрный ворон вьётся чуя вновь беду
Где кровавый отблеск там не быть добру
«Солнце колесом»

Куда ни глянь всюду одно
Рука в крови выглянь в окно
За окнами свет, которого нет
Обман иллюзий прожитых лет
«Печаль»

В нашей предыдущей статье мы обращали пристальное внимание на единство жизненной и творческой позиции Жели. И здесь следует подчеркнуть два принципиально важных момента. Во-первых, она никогда не работала «на государство»: карьере служащего предпочла формат «свободного художника» – средства на жизнь зарабатывает пением под собственный аккомпанемент на гитаре в подземном переходе. Во-вторых, Желя категорически отказывается от гонораров за выступления, а свои записи на

аудиокассетах и компакт-дисках не продаёт, а раздаривает всем желающим, выкладывает в Интернет для свободного скачивания. В частной беседе с автором статьи она лаконично, но исчерпывающе сформулировала своё жизненное credo и творческую позицию: «Боль не покупается и не продается».

Как мы уже отмечали, Желя вступает в диалог со своими предшественниками. Наиболее близка ей сибирская традиция, представленная Егором Летовым и Янкой Дягилевой. Поэтика зрелой Жели во многом родственна поэтике Янки. Их сближают такие качества, как фольклорная образность, интонация плача-причитания, способ самопознания лирического «я». Родство проявляется и на мировоззренческом уровне. Наконец, в песнях Янки и Жели нельзя не заметить общности взглядов на окружающий мир:

Я. Дягилева

А глумливое пророчество
Настоящим заверяется
Всё проверено всё сходится
Даже сказочка хуевая
Сослужила службу – слушали
И качали головами в такт
И пускали светлый дым в потолок
Только сказочка хуевая
И конец у неё неправильный
Змей-Горыныч всех убил и съел
«Выше ноги от земли»¹⁰

2. Мотив смерти

В альбоме «Навсегда» этот мотив усилен за счет диалога с Александром Башлачёвым и особенно Янкой Дягилевой, чей «текст смерти» актуализируется в песнях Жели:

А. Башлачёв

Я знаю, зачем иду по земле.
Мне будет легко улетать.
<...>
...Рекламный плакат последней весны
Качает квадрат окна.
«От винта!» («Все от винта!»)¹²

Я. Дягилева

Пока не дрогнет рука, дрожит
кастет у виска
Зовёт косяя доска
Я у дверного глазка
Под каблуком потолка
«Особый резон» (С. 198)

Желя

Мир хуевой сказкою,
Смех да дикой пляскою
Отпустили, закружилась
сквозь сибирские снега,
Чёрным дымом руки к солнцу,
где зарёвана весна
«Песня-ответ»¹¹

Желя

Стекленеют мысли в строчках,
Пасть открытого окна
От рассвета и по кругу
К вечеру опять война,
«Совесть»

Желя

Защемит тоска да косой доскою
Обольет река, нет на дне покоя
Ох, устала пить горькую водицу
Ох, устала ждать яркую синицу
«Плясовая»

Я. Дягилева

Придет вода
Придет вода
Я буду спать
Придет вода.

«Придёт вода» (С. 242)

В последнем из приведенных примеров цитирования мы имеем дело с так называемым «трехчленным заимствованием», в свое время описанным В.А. Гавриковым¹³: в данном случае Желя ссылается не на Янку, а на цитируемый ею источник – русскую народную песню «То не ветер ветку клонит». Ср.:

Кто под форточкой сидит – отгоняй
Ночью холод разогнался с Оби
Вспоминай почаще солнышко своё
То не ветер ветку клонит
Не дубравушка шумит

«Нюркина песня» (С. 212)

В поэтическом сознании Янки концептуальный смысл смерти конкретизируется дополнительным семантическим компонентом, который можно обозначить как *возвращение домой*. Не случайно песня «Домой!» в её наследии считается самой знаковой. Понимание дороги домой как метафоры смерти характерно и для лирического субъекта Жели:

Я. Дягилева

Нелепая гармония пустого шара
Заполнит промежутки мёртвой
водой
<...>
От этих каменных систем
В распухших головах
Теоретических пророков
Напечатанных богов
От всей сверкающей, звенящей и
пылающей хуйни
Домой!
<...>
От голода и ветра
От холодного ума
От электрического смеха
Безусловного рефлекса
От всех рождений и смертей,
перерождений и смертей
Домой!

«Домой!» (С. 203)

Желя

Алый багрянец расцвёл на руках,
Скрежет зубов неопознанный страх
Пыльной дорогой да по кольцевой
Дорога сквозь боль дорога домой
«Дорога домой»
Боль да не отпаяя,
где искать приюта мне
Кто согреет, кто поймёт,
кто-то верит, кто-то ждёт,
Кто усталую рукой
Открывает дверь домой
«Песня-ответ»

3. Мотив страдания

На первый поверхностный взгляд, поэзия зрелой Жели обнаруживает сходство с буддийским учением, где земная жизнь человека представлена как страдание. Однако Желя (и её лирический субъект) не верит в саму возможность «высшего просветления»: жизненный процесс, сопровождающийся мучениями и страданиями, закономерно заканчивается физической смертью.

В альбоме «Навсегда» мотив страдания представлен лексемами «страх», «безысходность», «боль», «печаль», «тоска», «безнадёга», «пустота».

Хороводит память нервы напряженье на устах
Кто здесь крайний, а кто здесь первый. Одиночество да страх.
Разобьётся и этот день, отражаясь скрипом в зубах
Безысходностью дышит тень, перемены приносят прах.
<...>
Растворится и этот день, крик застынет в моих глазах.
Торжествуя, ликует тень, боль завьётся в моих руках.
«Совість»

Полетит печаль птицей яснокрылой
Облизнётся жизнь свежеею могилой
Песню завязать душу упокоить
Сколько можно брать? Отдавать не стоит
Защемит тоска да косой доскою
Обольёт река, нет на дне покоя
«Плясовая»

Истоптались лапки дальняя дорога
Дурень лёжмя на печи нежит безнадёгу.
«Истоптались лапки»

Обожжённые крыла да тугая пустота
То не ветер ветку клонит это мёртвая вода
«Песня-ответ»

Рассматриваемый мотив также выражен через названия некоторых песен: «Печаль», «Волчий вой», «Тушите свет». В некоторых случаях определенное эмоциональное состояние описывается, но не номинируется:

Кали-юга петли вьёт, кровь заговорила
Эх подняться в полный рост
Да к земле склонило...
«Истоптались лапки»

4. Мотив войны

В альбоме «Навсегда» этот мотив дважды представлен лексемой «война» и единожды – лексемой «бой»:

Стеклeneют мысли в строчках, пасть открытого окна
От рассвета и по кругу к вечеру опять война,
«Совeсть»

Неверный шаг да слов пелена
Лицом к стене за стеною война
Короткий миг нервы в комок
Зрачок, прицел, вот порог, а там бог
«Печаль»

Дрогнули стены, неравный бой
Бритвой по венам, да бог с тобой
Жалкие звуки заглушат снег
Вечной весны последний бег
«Навсегда»

Война в данном случае понимается как состояние непрерывной борьбы внутри лирического субъекта. Она оборачивается неизбежным поражением для всех и каждого:

Рассыпалось время на мелкие клочья
Растёт злое семя и душу воротит
Хочет в экстазе самосожжeнья
Аукнулась память, опять поражение
«Убогие сказки»

Если победа и возможна, она никому не приносит счастья. Как отмечал Д.И. Иванов, «...романтическая исключительность рок-героя в пространстве экзистенциальной войны сомнительна, он чётко понимает, что победителей в ней не будет»¹⁴. Желя как преемница литературной традиции, сложившейся в «героическую эпоху» русского рока¹⁵, цитирует известную песню Юрия Шевчука, тем самым солидаризируясь с ним в понимании смысла победы¹⁶:

Ю. Шевчук
Победа вкусно побеждала.
Беда солила как могла,
Да за победу столько пало,
Да за победу сдохла тьма.
Окончен бал, победа сонно,
Зевая, подалась домой
А мы остались изумлённо,
Победу праздновать с бедой.
«Победа»¹⁷

Желя
Так закончится этот день,
за стеной кричи не кричи
От сомнений осталась тень
Вкус победы всегда горчит
«Совeсть»

5. Мотив утраты духовности

Утрата духовности проявляется, во-первых, в отсутствии веры в Бога, во-вторых, в прагматизации сознания. Собственно, и ценность веры сегодня предельно снизилась: не так редко встретишь человека, который, с одной стороны, всячески демонстрирует свою религиозность, посещает храм, теоретизирует о любви к Богу и людям, с другой – ориентирован исключительно на собственное материальное благополучие, ради которого готов совершать безнравственные поступки и даже противоправные действия. Очевидно, им Желя адресует следующие строки:

Не твори руками пассы перед иконой
Разобьёшь себе башку творя поклоны
Без веры на кресте не нависишься
Без заднего места не насидишься
«Убогие сказки»

Коммерциализация рока вызывает у Жели резкое неприятие: она с осуждением относится к коллегам по цеху, которые превращают своё творчество в товар и в итоге оказываются всецело зависимы от шоу-бизнеса:

Баюшки-баю колотушек надавали
Взяли в оборот, а чего вы ждали
Неволя пьёт медок а воля водицу
Будешь уродина знать с кем водиться
«Убогие сказки»

Сквозь заслонки систем, сквозь не так и нельзя
Сквозь «не смей даже думать о небе»
А теперь где и кто... растеряли себя
В тараканьих бегах к сытой неге
Поменяли полёт на комфорт и уют
Разменяли мечту на порядочный быт
Колокольчиков звон да осиновый стон
Распродали с торгов, и душа не болит
«Отгорели костры» («Регги»)

Растащили по крупинкам рыжих золото волос
Забрюхатились мощною душой можно под откос
«Песня-ответ»

В отличие от альбома «Underground» **мотив поиска гармонии** в альбоме «Навсегда» не представлен: поиск гармонии невозможен, потому что её не существует.

Здесь нам представляется уместным обратить внимание на полемику Жели с Виктором Цоем и Дмитрием Ревякиным: первый оценивал будущее оптимистически, второму свойственно позитивное восприятие на-

стоящего. Желе и настоящее, и будущее представляются в чёрном цвете, и бессмысленно возлагать надежды на перемены и новое рождение:

В. Цой

Перемен требуют наши сердца.
Перемен требуют наши глаза.
В нашем смехе, и в наших слезах,
и в пульсации вен
Перемен!
Мы ждём перемен.

«Перемен!»¹⁸

Д. Ревякин

А пока отправляюсь
В дальние края.
Не держи, ты же знаешь,
Где весна, там и я.

«Не скучай»¹⁹

Желя

Разобьётся и этот день,
отражаясь скрипом в зубах
Безысходностью дышит тень,
перемены приносят прах.
«Совесь»

Желя

Бесполезными словами
в суматохе бытия
Ветер шепчет заклинанья,
где весна ну а где я

«Совесь»

И не случайно последний куплет заключительной песни альбома звучит жестоким приговором окружающему миру:

От горба леченьем будет вам могила
От души плешивой излечения нет
От судьбины тяжкой нищему веревка
От порога в вечность всё тушите свет
«Тушите свет»

Рассмотрение и анализ циклообразующих мотивов в альбомах Жели «Underground» и «Навсегда» позволили нам сделать следующий вывод.

Желя относится к числу тех немногих авторов-исполнителей, для которых свобода творчества и возможность донести свою позицию до узкого круга заинтересованных реципиентов имеют гораздо большую ценность, чем успех у массового слушателя-зрителя и материальный достаток. Иными словами, комфортной жизни преуспевающего артиста Желя и её единомышленники предпочитают абсолютную творческую независимость и полуголодное существование в андеграунде. Принципиально избегая контактов со СМИ, профессиональными студиями звукозаписи и выпускающими фирмами-мейджорами, они, как правило, сами записывают, оформляют, тиражируют и распространяют свои альбомы, довольствуясь кустарными условиями²⁰. С развитием Интернета путь между андеграундными авторами-исполнителями и их потенциальной аудиторией существенно сократился. Таким образом, альбомы Жели представляют собой достойный образец постсоветского музыкально-поэтического андеграунда первого десятилетия XXI века.

¹ Альбомы Жели «Underground» (2003) и «Навсегда» (2006) концептуально, тематически и настроенчески взаимосвязаны. Поэтому настоящую работу следует рассматривать как продолжение нашей статьи «Циклообразующие мотивы в альбоме Жели “Underground”» (Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 227-233).

² См.: *Дарвин М.Н.* Художественная циклизация лирических произведений. – Кемерово, 1997. – С. 9.

³ Псевдоним Желя появился в 2001 году.

⁴ Напомним: сама Желя также не склонна считать свои ранние записи альбомами.

⁵ Четыре песни – «Волчий вой», «Солнце колесом», «Стрёмная песенка» и «Печаль» – «перекочевали» из «Underground» в «Навсегда». Они органично вписываются в контекст обоих альбомов, «работая» на их концепцию. Иногда Желя изменяет названия своих песен: «Стрёмная песенка», входившая в «Underground», в альбом «Навсегда» включена под названием «Тушите свет». Песня «Печаль» была написана ещё в ранний период и входила в сборник «Тропую птиц». Правда, куплетов в ней изначально было не шесть, а четыре. Мы ссылаемся на её окончательный вариант.

⁶ Просим у читателя прощения за расплывчатость формулировки. Обычно под сибирским андеграундом подразумевается творчество Егора Летова и Янки Дягилевой. И если первого можно безоговорочно отнести к панку, со второй дело обстоит гораздо сложнее. Неправы те, кто причисляет её исключительно к панк-року. Характеристики наподобие «Летов в юбке» – не более чем красивая метафора. Янка играла панк в составе групп «Великие Октябри» и «Гражданская Оборона». Но это не единственная её ипостась. Участвуя в проекте Егора Летова «Коммунизм», наряду с собственными песнями она исполняла хиты советских композиторов. Кроме того, Янка выступала и записывалась «в акустике» (т.е. под акустическую гитару). Для того чтобы с большей или меньшей точностью определить стилистику Янки, обратимся к работам Н.В. Ройтберг и С.В. Свиридова. Первая подошла ближе всех к стилевому определению: «Суицидальная эстетика и актуализация осознания жизни как “бытия-к-смерти” (М. Хайдеггер) у Янки не в последнюю очередь продиктованы общими установками поэтики не только рока, но и пост-панка как направления, к которому принадлежала Дягилева в музыкальном и общеидеологическом, смысловом аспектах» (Ройтберг Н.В. Диалогическая природа рок-произведения: Дис. ... канд. филол. наук. – Донецк, 2007. – С. 171). С.В. Свиридов выделял в творчестве Янки «бард-роковую» составляющую (см.: Свиридов С.В. Некуда деваться. Поэтика Я. Дягилевой и модель «Преследования» // Альтернативный текст: версия и контраверсия: Сб. ст. – Калининград, 2006. – Вып. 1. – С. 160-172). Из двух слагаемых – «пост-панковского» и «бард-рокового» – состоит стилистика Янки как автора и исполнительницы. Что касается Жели – на наш взгляд, по поэтике и стилистике она стоит ближе к Янке Дягилевой, чем к Егору Летову.

⁷ Во избежание самоповторов мы не обращаемся к примерам, которые приводились нами в статье «Циклообразующие мотивы в альбоме Жели “Underground”». Исключение составляет случай, когда цитируемый нами фрагмент текста рассматривается под иным углом зрения.

⁸ Цит. по: Анжелика Багликова. Сборник «Разнотравье» [Аудиозапись] / А. Багликова. – Klim records, 2000. – МС.

⁹ Здесь и далее песни альбома «Навсегда» цитируются по источнику, любезно предоставленному Желей автору настоящей статьи, с сохранением оригинальной пунктуации.

¹⁰ Цит. по: *Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К.* Русское поле экспериментов. – М., 1994. – С. 234. (Здесь и далее ссылки даются на это издание с указанием страницы.)

¹¹ Данное название интертекстуально: оно позаимствовано из «Осенней» песни Юрия Шевчука.

¹² Цит. по: Александр Башлачёв: человек поющий: Стихи. Биография. Материалы. / Авт.-сост. Л. Наумов. – СПб., 2010. – С. 94.

¹³ см.: *Гавриков В.А.* А. Непомнящий как представитель русского построка // Проблемы современной литературы: теория и практика. Вып. 1: Рок-поэзия Александра Непомнящего: Исследования и материалы. – Иваново, 2009. – С. 70.

¹⁴ Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как текст: Ю. Шевчук «Пластун». – Иваново, 2008. – С. 32.

¹⁵ Под «героической эпохой» в русском роке понимается период 1980-х гг. (см.: *Кормильцев И., Сурова О.* Русская рок-поэзия: возникновение, бытование, развитие // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – С. 15). Д.И. Иванов внёс временное уточнение, отнеся к «героической эпохе» конец 80-х (см.: *Иванов Д.И.* Указ. соч. – С. 29).

¹⁶ Юрий Шевчук и Желя реанимировали первоначальное значение слова «победа»: как известно, оно восходит к древнерусскому «побѣда» – поражение, последствие беды; старославянский «победный» означало «несчастный».

¹⁷ Цит. по: «ДДТ». Альбом «Пластун» [Аудиозапись] / «ДДТ». – СПб.: DDT records, 1995. – 1 CD-ROM.

¹⁸ Цит. по: *Цой В.* Мы ждем перемен: стихотворения. – М., 2012. – С. 107.

¹⁹ Цит. по: Дмитрий Ревякин. Альбом «Всякие разные песни» [Аудиозапись] / Д. Ревякин. – М., Moroz Records, 1997. – 1 CD-ROM.

²⁰ В практике панк-движения принцип прохождения цикла от записи до распространения альбома получил название «D.I.Y.» (от англ. do it yourself – сделай это сам).

© Г.В. Шостаков

Д.-Э. ВИКСТРЁМ

Мангейм, Германия

POST-SOVIET EMIGRANTS IN GERMANY, THEIR MUSIC AND *RUSSKII ROK*

«Geographically it is the 15 former republics [of the Soviet Union] or people who come from these republics, because I try to pay attention to so called emigrant music»¹
(Gurzhy 2005)

Describing the musical concept of the *Russendisko* Yuriy Gurzhy, one of the event's DJ's, stressed that the music played is from the former Soviet Union². However, due to Gurzhy's emigrant focus, the Soviet Union is here more an imagined community than a fixed geographically bounded entity. *Russendisko* (Russian disco) normally implies a discotheque for Russians. This particular fortnightly event located in Berlin, however, is primarily aimed at Germans and tourists. Run by two emigrants from the former Soviet Union, Wladimir Kaminer (Russia) and Yuriy Gurzhy (Ukraine), the *Russendisko* has become a cultural phenomenon in Germany and Austria. Fueled by Post-Soviet migration to Germany, stereotypes of the East and a history of Russian images in German (and European) popular music the event shows one aspect of the complexities surrounding the Post-Soviet emigrant community in Germany.

My previous research (cf. Wickström 2010; Wickström 2011) has focused on *transcultural flows* which aid in the distribution of music to new locations as well as the shift of meaning that happens in that process. Drawing on fieldwork in St. Petersburg (2004-2006) and Berlin (2005, 2006) I have outlined some of

the new meanings ascribed to music from the former Soviet Union when it appears at the *Russendisko*. I have argued that the music has been ascribed a new, homogenized meaning linked with images of the savage, vodka infused East. The music itself has been a combination of elements from ska-punk, klezmer and what is labeled «Balkan music».

The emigrant community's music is, however, to a large extent not even included in the *Russendisko*. There are numerous popular music groups, events and even a national popular music organization, *Pi-Rock*, with strong ties to the community active in Germany. This article explores this network of lesser-known Post-Soviet musicians catering to a Russophone audience in Germany and the references they create in their music to their country of origin. I argue that they not only include references to contemporary Post-Soviet popular music, but also to the heydays of what now is labelled *russkii rok* (Russian Rock), the 1980s. The findings are based on fieldwork conducted in 2009 in Berlin.

A Russian Diaspora?

The concept of *diaspora* seems suitable to grasp the Post-Soviet emigrants in Germany (cf. Darieva 2004). Living in a host country they have a common origin, the former Soviet Union. They also have common points of reference like language (Russian), socialization and Soviet popular culture. Furthermore, they not only maintain transnational contacts with friends and family back in the former Soviet Union, but also with people dispersed across the globe³.

Diasporas challenge national boundaries, something that Gurzhy's opening quote demonstrates: The music promoted at the *Russendisko* comes from a transnational network of residents in and emigrants from the former Soviet Union.

At the first look the concept of diaspora seems apt to grasp this network of (primarily) Russian-speaking inhabitants in Germany. The term, especially when applied from outside the community, hides the fact that this group is not homogenous. It consists of both different ethnicities as well as religions.

Tölölyan argues that the notion of diasporas only emerging from homogenous groups

«emphasizes the preservation and/or non-discontinuous evolution of a single, previously available identity, and tends to overlook the possibility that quite loosely related populations possessed of many different, locally circumscribed identities in their homelands, but regarded as 'one' in the hostland, can be turned into a diaspora by the gaze of that hostland». (Tölölyan 1996, 13)

In our case this homogenizing identity is *die Russen* used both by the emigrants as well as by people living in Germany:

«Schum is a radio show about 'Russian' music [...]. 'Russian' in quotation marks since for most Germans (and often for the Russians themselves) all russophone people are 'the Russians'. And so we also play Ukrainian, Moldavian, Be-

lorussian, Jewish music and collect them under the term 'Russian'»⁴. (Schum n.d.)

This quote is taken from the website of the now defunct monthly radio show *Schum* (Noise) based in Halle. It reflects the overarching use of the term «Russian» to designate the russophone immigrant community.

The quote also points out that the group of emigrants from the former Soviet Union is not homogenous. It can be split into 3 groups (cf. Dietz 2000, 642ff) – something that makes Germany special in terms of Post-Soviet migration:⁵

- *Ethnic Germans*⁶ who tend to be protestant. They come primarily from Kazakhstan, Russia, Kirgistan and other central Asian states. In German they are referred to as *Spätaussiedler*, *Russlanddeutsche* and *Wolgadeutsche*. Their return is guaranteed in the *German constitution*⁷ and in the *Federal Expellees Act*.⁸ With their repatriation certificate these immigrants receive the German citizenship (Federal Ministry of the Interior 2005, 80). In the period 1991 to 2005 1 931 083 ethnic Germans moved to Germany (Kiss and Lederer 2006, 65).

- *Jews*⁹ who primarily come from the urban centers in the European part of the former USSR. They were accepted through the *Quota Refugee Act*, originally established 1980 to admit refugees from South-East Asia as humanitarian refugees (e.g. Vietnamese Boat People) (Dietz 2000; Ostow 2003). They can apply for citizenship once they become eligible (normally after 8 years of residence in Germany) (Federal Ministry of the Interior 2005, 56f). By December 31st, 2005 205 645 Jews from the former Soviet Union had emigrated¹⁰.

- *Ethnic Russians* (*Ukrainians* etc.) who are primarily Russian-Orthodox. These consist of asylum seekers, professionals, students and marriage migrants. About 185 931 Russian, 130 674 Ukrainian and 18 037 Belorussian citizens, to name a few Post-Soviet nationalities, were residing in Germany in 2005. The problem with these numbers is that they include Jewish emigrants, since they – as mentioned – do not automatically receive the German citizenship on arrival (Statistisches Bundesamt 2006, 39).

Thus, based on these numbers and a conservative estimation there are at least 2.6 Million Russian speaking migrants in Germany at the moment. Putting this into context, there were 7.256 Million registered foreign citizens residing in Germany 2006 (in 2011 there were 7.370 Million). This is about 8,81% of the total population of 82.315 Million (in 2011: 81.831 Million – Statistisches Bundesamt 2012).

According to both Germans and emigrants I talked to the community in Berlin, where I conducted my research, is fractured. The migrants frequent different cultural institutions and to some extent also live in different regions of the city¹¹.

At the first glance this segregation seems logical based on the emigrants' ethnic backgrounds. The European ethnologist Darieva (2004, 77ff) argues, however, that the categories *ethnic German* and *Jewish* are primarily imposed

by the host country, Germany. These ethnic categories which in Germany are linked to different expectations and institutions (Jewish community, organizations for ethnic Germans) were for the majority almost void of meaning in the Soviet Union. Thus Darieva argues that the German state creates an artificial split, which she labels *re-tribalisations*. This was reflected in answers I got from musicians who were uncomfortable in using the official labels in the interviews.

Darieva (2004, 262ff) argues that the language «Russian» is used as a super-ethnic collective identity category in Russian language print media in Berlin and London. While this is primarily seen from the print media's perspective and not the individuals' a language based approach can be used here as well:

The local discotheques and youth clubs catering to ethnic Germans and Jews focus on Russian-language popular music like Russian pop/*estrada*, hip hop and house. On the other hand, the *Russendisko* caters primarily to a German speaking audience. Thus, a more useful distinction when discussing the musical production of the Post-Soviet community is target groups: a *Russian-speaking* and a *non-Russian speaking* audience. Here a clear difference can be heard in the music played (cf. Wickström 2011 for a discussion of the German speaking audience).

One organization catering towards the Russian-speaking audience is the organization *Pi-Rok*. Providing a platform for promoting music the organization targets emigrants singing in Russian. The music hosted on the organization's website ranges from what is perceived as *Pop* to *Rock*. Furthermore, the organization regularly hosts festivals. While the organization was weak in Berlin there were some bands registered with them which I contacted during my fieldwork in 2009.

While it is hard to generalize their musical style, there are some interesting observations to be made. Most bands are made up of amateurs who play as a hobby. Besides the language (primarily Russian) the music does not seem to differ from popular music produced by their non-migrant peers. If one listens closely, however, there are some interesting observations to be made which links the music with the musicians' former country of origin.

Crossing

One example is the group *Crossing*, based in Berlin. Founded in 2004 the group consists of ethnic Germans from Russia and Kazakhstan who at the time of the interview were between 25 and 40 years old. The name is an allusion to them being at the crossing of two cultures – that of their origin and Germany. When I interviewed them in 2009 they rehearsed in a youth/girl's club – located in a residential area in Marzahn – a borough in the eastern part of Berlin where a lot of ethnic Germans were settled.

Their 2007 album *Chast' Zhizni* (Part of Life) and 2009 album *Ia ne Gagarin* (I'm not Gagarin – both Crossing n.d.) consists of guitar driven songs within a rock idiom and with Russian lyrics. When I played the album to some musicians in St. Petersburg after the fieldwork the first response was «This sounds like Makarevich, that sounds like Chaif, Splin, Chizh etc.» In other words,

Crossing's music was compared with singers and groups from the 1980s and 1990s. This is both based on the language, vocal timbre, harmonization and intonation as well as the guitar riffs, groove and the overall sound.

I made similar observations with the other bands I talked to during that fieldwork stint: the music played by the bands often sounded like well known Soviet and Post-Soviet bands – clearly presenting a musical link between Berlin and the musicians' country of origin. In Crossing's case this link is reinforced by including covers by bands like Kino and Chaif in their repertoire (Baburin et al. 2009).

This was also acknowledged in the interviews – the musicians were very upfront with pointing out what music they listened to and what musical influences were important. Here Soviet and Post-Soviet music was part of their listening biography. This is not that surprising considering that the musicians were born in the former Soviet Union before emigrating, spoke Russian and some still had family in their country of origin. Furthermore, the bands they mentioned were active while they lived in the Soviet Union, Russia respectively Kazakhstan. At the same time this music does not reflect the local popular music from e.g. Kazakhstan but a regional Soviet / Post-Soviet popular music from the centers St. Petersburg and Moscow.

Russkii Rok

What was interesting, however, was the selection of music they listened to – especially compared to the musicians I interviewed in St. Petersburg. For this a brief return to the Soviet Union is necessary: St. Petersburg has since the late 1970s been a major center of Soviet rock music. This has resulted in the city being the home to some of the most important Soviet rock groups like Akvarium, Alisa, DDT and Kino. The music is today commonly referred to as *russkii rok*. In Russia these bands remain popular especially among the last Soviet generation and teenagers. However, many musicians I talked to in St. Petersburg who played within the rock-idiom showed a clear disdain for the music. The main points of critique were that the music is too focused on the lyrics and musically uninteresting. That said, contemporary groups in St. Petersburg are at the same time influenced by the *russkii rok*-tradition in their creative work (cf. Wickström 2007; Wickström 2011 for a more detailed discussion).

Another important discourse in St. Petersburg was *underground* vs. *commercial* which boils down to a general rock vs. pop discourse. While this can be seen as an authenticity discourse used as a band marketing tool it is also more specifically influenced by Soviet popular music history. This goes back to a Soviet rivalry between state sanctioned *estrada* (officially approved popular music) and non-sanctioned rock. While bands playing beat and rock music emerged in the 1960s, rock was first officially recognized after 1985 (Steinholt in press).

In other words, musicians within the rock-idiom in St. Petersburg have strong opinions regarding what is considered *russkii rok*. They draw a line between their music and both *russkii rok* as well as *popsa* (pop).

The groups I talked to in Berlin, however, had a lot more relaxed relationship to both *russkii rok*-groups as well as *popsa*-bands. In addition to the groups considered *russkii rok* (Chaif, Kino, Splin and Chizh) Crossing's definition of *russkii rok* included Smyslovye Galliutsinatsii, Liube and Bi2 – bands that would not have been included in that category in St. Petersburg (Baburin et al. 2009). Instead those three groups were placed in a continuum spanning from pop-rock to *popsa*. Another example was given by Anton Gornung (2009), the Berlin-based singer of the Metal-band Affekt. The band is inspired by the Soviet/Russian Metal Band Aria and by its former singer Valerii Kipelov. During the interview Anton mentioned that he also liked the compositions of Konstantin Meladze. Meladze, both a producer and composer, is clearly linked to *popsa* and no musician within the rock idiom I talked to in St. Petersburg would have admitted to liking Meladze.

While the discourses are in part used by St. Petersburg-based bands to position themselves in the market the Berlin-based bands do not have this need: They are primarily amateur bands playing within the emigrant community and do not have to regularly compete for venues to perform in. Instead the groups collaborate sharing rehearsal rooms and performing together at club festivals. Thus the music feeds on memories of their past and functions more as a reminder of where the musicians came from and the music they listened to before emigrating.

At the same time the musicians also listen and play contemporary popular music from the Post-Soviet sphere. One example was Crossing playing the riff to Okean El'zy's (*Lukava*) *Kishka* (Sly cat – Okean El'zy 2003) during a break while I heard them rehearse in Berlin on December 7th, 2009. This can also be heard when listening to *Radio Russkij Berlin* (Radio Russian Berlin) a Berlin-based Russian language radio station.¹² Aimed at the emigrants the music played on the station primarily consists of *popsa* but it also includes *russkii rok* as well as contemporary groups within the rock-idiom. This is a format that does not exist within the playlists of local St. Petersburg radio stations. As the website puts it:

«Radio Russkii Berlin – that is new and old hits from Russia. [...] The radio station strives to support its listeners in maintaining their cultural roots while at the same time creating a link between German and Russian cultures»¹³.

(Radio Russkii Berlin 97 n.d.)

Another important fact linked to radio is that by living away from the centers of Post-Soviet popular music the emigrants are also limited in their exposure to new music. One way of keeping up to date is by radio, however the selection aired is filtered by the station's format thus limiting the exposure to other musics. While the internet theoretically provides a useful tool to finding new music it still poses the challenge of information overload making it difficult to uncover new influences.

In other words, the music played by these emigrants reflect on a listening

biography influenced by the time they lived in their country of origin and Soviet and Post-Soviet bands from the centers – not local or regional popular music from e.g. Kazakhstan. Living in Germany and seldomly returning to their country of origin they are not so much affected by local discourses in the former Soviet Union. Thus the Berlin-based bands tend to have a broader acceptance for Soviet and Post-Soviet popular music than their St. Petersburg based peers. This is in part also influenced by the music played by local media at concerts.

Finally, this article has argued that the Post-Soviet emigrant community in Germany is not homogenous hence making it difficult to speak of one diaspora. What, however, remains to be seen is how the 1st generation of Post-Soviet emigrants born in Germany develop and what music they will draw on.

Bibliography and discography

- Crossing. n.d. *Mul'timeniia* [sic]. http://www.crossing-rock.de/Page5_1.html (accessed 16.11.2012).
- Darieva, Tsypylma. 2004. *Russkij Berlin – Migranten und Medien in Berlin und London*. Münster: Lit Verlag.
- Der Beauftragte der Bundesregierung für Aussiedlerfragen und nationale Minderheiten. 2003. *Deutsche Aussiedler – Zahlen Daten Fakten*. Edited by Jochen Welt. Vol. 116, Info-Dienst. Bonn: Bundesministerium des Inneren.
- Dietz, Barbara. 2000. German and Jewish Migration From the Former Soviet Union to Germany: Background, Trends and Implications. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 26 (4): 635-52.
- Federal Ministry of the Interior. 2005. *Immigration Law and Policy*. Berlin: Federal Ministry of the Interior.
- Kiss, Antje, and Harald Lederer. 2006. *Migration, Asyl und Integration in Zahlen*. 14 ed. Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, Referat 124 – Geschäftsstatistik.
- N.N. 1953. *Gesetz über die Angelegenheiten der Vertriebenen und Flüchtlinge (Bundesvertriebenengesetz – Bvfg)*.
- Okean El'zy. 2003. *Supersymetriia*. Lavina music. CD.
- Ostow, Robin. 2003. From Victims of Antisemitism to Post-Modern Hybrids: Representations of (Post)Soviet Jews in Germany. *European Judaism* 36 (2): 110-17.
- Parlamentarische Rat. 1949. *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*. Bonn.
- Radio Russkii Berlin 97,2 FM. n.d. *Profil' Radiostantsii*. <http://www.radio-rb.de/page/senderportrait.html> (accessed 16.11.2012).
- Schiller, Nina Glick, Linda Basch, and Cristina Szanton Blanc. 1995. From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration. *Anthropological Quarterly* 68 (1): 48-63.
- Schum. n.d. *Radiosendung*. <http://www.newchance.de/schum/index.php?menue=radio> (accessed

18.11.2008).

- Statistisches Bundesamt. 2006. *Ausländische Bevölkerung – Ergebnisse des Ausländerzentralregisters 2005. Bevölkerung und Erwerbstätigkeit*. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt.
- Statistisches Bundesamt. 2007. *Statistisches Jahrbuch 2007 für die Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt.
- Statistisches Bundesamt. 2012. *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit – Ausländische Bevölkerung Ergebnisse des Ausländerzentralregisters 2011*. Online ed. Fachserie 1 Reihe 2. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt.
- Steinholt, Yngvar Bordewich. in press. Russian Rock / Russkiy Rok. In *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, edited by John Shepherd, David Horn, and Dave Laing.
- Tölölyan, Khachig. 1996. Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment. *Diaspora* 5 (1): 3-36.
- Wickström, David-Emil. 2007. 'Kholodnie Choboti': Strategiiia Postroeniia Samoidentifikatsii v Populiarnoi Muzyke Sankt-Peterburga. In *Russkaia Rok-Poeziia: Tekst i Kontekst 9*, edited by M.B. Voroshilova, Iu.V. Domanskii, and A.P. Chudinov, 238-43. Tver', Ekaterinburg: Tver', Ekaterinburg.
- Wickström, David-Emil. 2010. Kasatchok Superstar – Post-Sovetskaia Populiarnaia Muzyka, «Russendisko» i Traditsiia Russkogo Fol'klora v Evrope. In *Russkaia Rok-Poeziia: Tekst i Kontekst*, edited by M.B. Voroshilova, Iu.V. Domanskii, E.E. Nikitina, O.E. Nikitina, and A.P. Chudinov, Ekaterinburg, Tver': Ekaterinburg, Tver'.
- Wickström, David-Emil. 2011. *Okna Otkroi! – Open the Windows! Scenes, Transcultural Flows, and Identity Politics in Popular Music From Post-Soviet St. Petersburg*. Soviet and Post-Soviet Politics and Society. Stuttgart: ibidem-Verlag.

Interviews

- Baburin, Dmitriij, Sergej Fiedler, Nikolaj Leinweber, and Sergej Stehr. 07.12.2009. Berlin (Germany). Interviewed by David-Emil Wickström.
- Gornung, Anton. 08.12.2009. Berlin (Germany). Interviewed by David-Emil Wickström.
- Gurzhy, Yuriy. 05.10.2005. Berlin (Germany). Interviewed by David-Emil Wickström.

¹ «Geographisch sind das also die 15 ehemaligen Republiken oder die Leute, die aus diesen Republiken kommen, weil ich [...] versuche halt mehr Aufmerksamkeit [...] zu so genannten Emigranten Musik [...] zu gewinnen.»

² This article is based on a paper presented at the Biennial IASPM-UK/Ireland conference in Salford on September 7th, 2012. I would like to thank Dmitriij Baburin, Dmitrii Bekker, Dima Dobrovolskij, Sergej Fiedler, Artur Gorlatschov, Anton Gornung, Victor Harder, Dima Kalchert, Nikolaj Leinweber, Ilja Matushinskii, Sergej Stehr as well as my co-panelists from Salford, Ivan Gololobov, Kirsty Lohman, Polly McMichael, Hilary Pilkington and Yngvar B. Steinholt for their time and comments.

³ The degree of transnationalness depends, however the musicians I talked to where firmly embedded in transnational networks with nodes in continental Europe, Israel the Post-Soviet space and the United States. Another way to group the emigrant community commonly referred to as *Die Russen* (the Russians) is through the term *transmigrants* (Schiller et al. 1995). The term stresses a strong tie between host and home-land. The term transmigrant, however, does not really include the transnational network beyond the home and host country which is an important component of this group.

⁴ «Schum ist eine Radiosendung über 'Russische' Musik [...]. 'Russisch' in Anführungszeichen, weil für die meisten Deutschen (und häufig für die Russen selbst) alle russischsprachigen 'die Russen' sind. Und also legen wir auch die ukrainische, moldauische, weissrussische, jüdische Musik auf und fassen sie unter dem Namen 'Russisch' zusammen».

⁵ Due to a legislative shift in Germany regarding immigration the statistics presented here are only until 2006.

⁶ The ethnic Germans are descendants of Germans who emigrated to inter alia Russia (especially along the Volga and Central Asia), Rumania, Hungary and the Ukraine in the 18th and 19th century. These migrants were marked as a minority not only due to their language, but also religiously, being predominantly protestants. This is also reflected in the statistics: Religiously the ethnic Germans who moved to Germany in the period 2000 to 2002 primarily consisted of Protestant (144 161) followed by Roman-Catholic (52 702) and Russian-Orthodox (43 388) believers (Der Beauftragte der Bundesregierung für Aussiedlerfragen und nationale Minderheiten 2003, 18). Ethnic German also refers to those living in Western Poland dispersed due to the second World War. The repatriation is based both on the imagined blood-lineage with today's Germany as well as the persecution of ethnic Germans in former Eastern Europe.

⁷ «Art 116 (1) Deutscher im Sinne dieses Grundgesetzes ist vorbehaltlich anderweitiger gesetzlicher Regelung, wer die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt oder als Flüchtling oder Vertriebener deutscher Volkszugehörigkeit oder als dessen Ehegatte oder Abkömmling in dem Gebiete des Deutschen Reiches nach dem Stande vom 31. Dezember 1937 Aufnahme gefunden hat». (Parlamentarische Rat 1949).

⁸ Originally from 1953, the version from 1993 provides the only definition of who is ethnic German as mentioned in the German constitution: «§ 4 Spätaussiedler (1) Spätaussiedler ist in der Regel ein deutscher Volkszugehöriger, der die Republiken der ehemaligen Sowjetunion nach dem 31. Dezember 1992 im Wege des Aufnahmeverfahrens verlassen und innerhalb von sechs Monaten im Geltungsbereich des Gesetzes seinen ständigen Aufenthalt genommen hat» (N.N. 1953).

⁹ After initial resistance by the German State, Israel and the Jewish community in Germany the Jews have been accepted due to Germany's eminent role in the extermination of the European Jewry. While being a symbolic gesture of asking for forgiveness it also aimed to rebuild and strengthen the Jewish communities in Germany. (Ostow 2003) Ironically, it has had the opposite effect to the point of almost splitting Jewish communities.

¹⁰ As of 2005 the Quota Refugee Act which is also known as the Act on Measures in Aid of Refugees Admitted under Humanitarian Relief Programmes (*Gesetz über Maßnahmen für im Rahmen humanitärer Hilfsaktionen aufgenommene Flüchtlinge*), has been replaced by the stricter Immigration Act (*Zuwanderungsgesetz*, also called *Gesetz zur Steuerung und Begrenzung der Zuwanderung und zur Regelung des Aufenthalts und der Integration von Unionsbürgern und Ausländern*). The numbers are based on Kiss and Lederer (2006, 68) which covers 1993 through 2005. This number also includes 8 535 Jews who immigrated to Germany before November 10, 1991 – before the procedures of the Quota Refugee Act were adopted (Federal Ministry of the Interior 2005, 58).

¹¹ I was told that the Jews tend to live in Charlottenburg (The main orthodox synagogue is in the Joachimstaler Str. 13 in Charlottenburg) while the ethnic Germans live in Lichtenberg, Marzahn and Spandau. The third group which was labeled the alternatives (maybe Russian-speaking bohème is more fitting) is centered around Mitte and Prenzlauer Berg. This overlaps with Darieva (2004, 127f) who writes that the preferred settlement areas are Charlottenburg, Wilmersdorf and Schöneberg. A part of the ethnic Germans coming from Siberia and Kazakhstan have settled in the outer boroughs Marzahn, Hohenschönhausen and Lichtenberg (partially due to the state's settlement policy). Dietz (2000) discusses this as well, pointing out that the Jewish migrants center themselves around the Jewish communities while the ethnic Germans remain within a community of other ethnic Ger-

mans.

¹² The radio station belongs to the media group Rusmedia which among others also publishes the newspapers *Russkaja Germanija*, *Russkij Berlin* and *Rheinskaja Gazeta*.

¹³ «Радио Русский Берлин – это новые и старые хиты из России. <...> Радиостанция стремится поддержать своих слушателей в сохранении их культурных корней, создавая одновременно связи между немецкой и русской культурами».

© Д.-Э. Викстрём

С.В. СВИРИДОВ

Калининград

«МАНХЭТТЕН-БЕРЛИН # 2» ВАСИЛИЯ К.: ПОЭТИКА ПЕРЕСКАЗА

Василий К. – русский поэт-певец, в настоящее время работающий с группой «Интеллигенты» и выпускающий сольные релизы. В пору творческого становления он несколько лет жил в Швеции, где с группой «The Kurtens» записал свои первые по-настоящему успешные альбомы. Композиция «Манхэттен-Берлин # 2» написана «по мотивам» песни Леонарда Коэна «First We Tarke Manhattan» и входит в альбом «Мой Коэн» (2002), состоящий из выполненных Василием русских переводов песен знаменитого канадца. Нам придётся много раз обращаться к тексту песни «Манхэттен-Берлин # 2» и к авторскому комментарию, размещённому на официальном сайте Василия К., поэтому будет удобно сразу, в начале статьи, привести и текст, и фрагменты автокомментария.

Нахально, хотите сказать? Претенциозно? Возможно. Но у меня есть оправдание – та любовь и уважение, которое я испытываю к творчеству этого канадского поэта. <...> Я не ставил перед собой цели воссоздать с максимальным приближением на русском языке атмосферу его песен, по крайней мере, не во всех случаях. Часто это просто невозможно. <...> Эти песни и стихи настолько выросли в меня, а я в них, что они мне кажутся почти моими собственными.

<...> «Манхэттен и Берлин #2» – вообще не перевод, а впечатление; когда я сочинял этот опус, я ещё не знал английского¹.

Манхэттен и Берлин # 2

Сначала были песни чужестранцев
Пришедшие из благостной земли
И снилось нам, безвестным оборванцам
Как мы возьмём Манхэттен
Потом возьмём Берлин

Нам нравилось решать, кто здесь прекрасен
Нам нравилось решать, кто здесь кретин
Но как ни пей и как не пой, герой и господин
Возьми сперва Манхэттен

Потом возьмёшь Берлин

Смеялось Время хриплым грязным смехом
Над каждым днём, когда мы не могли
С похмелья, с пьяных глаз или с разорительной любви
Сначала взять Манхэттен
А после взять Берлин

Мне незачем влезать в ваш хамский бизнес
Мне ни к чему быть добрым или злым
Зачем мне знать, куда ушли все те, с кем вместе мы
Пытались взять Манхэттен
А после взять Берлин

Люби меня со всей возможной силой
Я не смогу быть вечно молодым
Люби меня за то, что я когда-то кем-то был
Когда я взял Манхэттен
А после взял Берлин

Напомни мне, когда вокруг всё стихнет
Когда я стану дряхлым и седым
Напомни мне в простых словах о том, что я один
Из тех, кто взял Манхэттен
А после взял Берлин².

Эта композиция необычна тем, что она не является и не пытается казаться переводом песни «First We Take Manhattan», но в то же время неотделима от оригинала, адекватно воспринимается только на его фоне. Данный факт привлекает внимание ещё и потому, что он репрезентативен, что он представляет некий тип межтекстовых отношений, к которому в последнее время охотно обращается русская рок-песня и близкие к ней песенные поэтики. Рассматривая тенденцию на одном примере, мы не можем претендовать на фундаментальные обобщения (а ограничимся постановкой вопроса и фиксацией некоторых наблюдений), однако говорить придётся не только о Василии К., и в первой главке о нём вообще почти ничего не будет написано, а в последующих мы обсудим специфические аспекты его вариации на тему Леонарда Коэна, оглядываясь на различные песенные и непесенные контексты.

1. Номер два

В эстетическом самосознании песни часто с большей или меньшей отчетливостью ощутима претензия на роль универсального художественного языка или, по крайней мере, языка надграничного, понятного «людям всей Земли». В отечественной рок-культуре этот тезис взаимодействует с противоположным – о национальной специфичности «русского рока». Такое контрастное совмещение установок обостряет проблему межъязыковых отношений – обобщенно говоря, вопросы интерпретации и перевода.

Переложением мы будем называть особую форму вторичного песенного текста на языке, отличном от языка оригинала, – иноязычный пересказ, парафраз, вариацию. Переложение противопоставлено с одной стороны переводу, с другой – цитации. *Перевод* по своей установке – смена языка при сохранении аутентичности произведения. *Цитация* – метонимическая репрезентация в данном тексте другого текста, она не воспроизводит претекст, а лишь транспонирует его фрагмент. *Переложение* – это целостное интерпретирующее воспроизведение другого текста данным текстом, парафраз. Перевод предлагает нам абстрагироваться от интерпретирующей активности переводчика и воспринимать новый текст как идентичный оригиналу³, даже как сам оригинал (читатель забывает о факте перевода и воспринимает читаемый текст как аутентичный). Переложение, напротив, требует двойного видения; оно репрезентирует и текст-источник, и результирующий текст, и операцию перекодирующего прочтения, сам код; в переложении язык демонстрирует себя, эстетизируется; форма приобретает жанровую функцию (тогда как перевод и цитация не являются литературными жанрами). В этом плане переложение и цитирование противостоят *переводу*, скрытому *парафразу* и *плагиату*: текст-источник и язык-источник являются в этих случаях объектами изображения, художественной рефлексии, в то время как перевод репрезентирует не изображая, а скрытый парафраз и плагиат – скрывают объект.

Конечно, можно пересказать текст и на языке оригинала. В этом случае жанровая самостоятельность и художественность «младшего» текста пропорциональны разнице между исходным и интерпретирующим культурными кодами, поскольку переложение подразумевает перенос текста через некую структурирующую границу семиосферы. Перевод с русского на русский чаще всего приобретает пародийную или пародическую функцию, нередко он эксплуатирует конфликтное несовпадение кодов, извлекая из него гротескные художественные эффекты (примерами могут быть шуточный монолог В. Высоцкого «Блатной рассказывает “Анну Каренину”» или же фривольная версия «Онегина» в духе И. Баркова, известная с 1970-х годов⁴ и приписываемая Б. Сичкину). Пересказ иноязычного текста тяготеет к другим задачам, он нацелен на понимание и реинтерпретацию с позиций «своего» культурного контекста. Поэтому сказовая речь здесь неуместна, а пародийным значениям отводится второстепенная роль. В то же время жанру пересказа имманентно игровое начало: он предлагает реципиенту опознать исходный текст без явной подсказки, с минимальными ориентирующими аллюзиями; переложение рассчитано на посвящённого и активного слушателя. Поэтому песня-пересказ чаще всего воспроизводит только словесный, но не музыкальный ряд оригинала: сохранение мелодии сделало бы переложение слишком узнаваемым. Конечно, скрывается и название оригинала.

Наконец, в системе форм музыкальной индустрии переложение активно противостоит *кавер-версии*. Этим термином в контексте популярной

музыки принято называть исполнительскую интерпретацию. Поп-культура не поддерживает «исполнительство» в том смысле, в каком оно является естественным, к примеру, для джаза. Она «по умолчанию» атрибутивно привязывает песню к её первому исполнителю (независимо от авторства) или к тому, который принес композиции широкую славу (например «One Way Ticket» ассоциируется с группой «Eruption», а «Tainted Love» – с группой «Soft Cell», хотя первичными для них являются соответственно исполнение Нила Седэки и Глории Джонс; кстати, обе песни породили множество кавер-версий). Исполнение песни, закреплённой за другим артистом, расценивается как эстетически значимый жест. В этом смысле кавер-версия – жанр объектный, но его изображающая функция не первостепенна; кавер-версия воспроизводит, но отнюдь не всегда активно рефлексивирует текст-объект. Дело не меняется и в том случае, когда заимствованные сопровождается «перетекстовкой» – созданием нового текста на другом языке («One Way Ticket» – «Синий иней» группы «Поющие гитары»). Кавер-версия несколько усиливает свою «объектность» в тех случаях, когда вступает в стилистический конфликт с оригиналом (как широко известные кавер-версии Мэрлина Мэнсона или «Эллис» группы «Конец фильма» – перепев с остроумным русским текстом). В таком случае она несколько сближается с пересказом, но не смешивается с ним, так как элементарная операция реаранжировки не означает активной рефлексии оригинала, диалога с ним. Хотя, конечно, версии того же Мэнсона более рефлексивны, чем нивелирующие, поставленные на поток аранжировки в стиле лаунж. Но так или иначе пересказ требует, чтобы текст-источник не был легко опознаваемым, а кавер-версия любого типа предполагает обратное.

Традиции русской авторской песенности различно относятся к пересказам и переводам. Бардовская традиция ощущает себя всецело национальной, культурно-языковая отнесенность не является для неё актуальной проблемой, поэтому её художественным контекстом востребован только «классический» перевод – широко известны бардовские песни написанные на стихи зарубежных поэтов, в профессиональном переводе (например, в репертуаре Т. и С. Никитиных, В. Берковского)⁵. Для русской рок-песни и новой песенности культурно-языковая позиция является имманентной проблемой (по различным причинам), которая постоянно находится в поле художественной рефлексии. Поэтому обе традиции культивируют межязыковое переложение. Например, песня группы «Billy's Band» «Открытие от» представляет собой пересказ текста Тома Уэйтса «Christmas Card From a Hooker in Minneapolis», а песня «Мария, хватай детей» – аналогичный пересказ песни американского фолк-певца Фила Розенталя «Muddy Water», которая знакома российской публике благодаря кавер-версии Ника Кейва, открывающей его альбом «Kicking Against the Pricks». Текст песни Псоя Короленко «Поезд» обыгрывает стихи известной еврейской песни «7.40». В отличие от «кавер-версии», пересказ не атрибутирован; он не чужд игры с реципиентом, функционирует как загадка, выявляющая принадлежность

певца и слушателя к некому общему художественно-эстетическому пространству, отдельному от «мейнстрима». Во всех перечисленных примерах пересказанный текст положен на новую музыку, практически никак не намекающую на оригинал⁶. Поэтому опознать пересказ сможет лишь тот, кто слышал соответствующие композиции Уэйтса или Кейва и знает их английские тексты, а интертекстуальную игру «Поезда» поймут слушатели, для которых «7.40» – песня, а не только мелодия фрейлехса.

2. Manhattan и Манхэттен

Песня «First We Take Manhattan» – одна из самых известных композиций Леонарда Коэна, она открывает его альбом «I'm Your Man» (1988). В рефрене песни звучат слова «First we take Manhattan, then we take Berlin»⁷, легко понятные на слух любому, кто хотя бы по школе знаком с английским языком. Отсюда название «Манхэттен и Берлин», не идентичное оригинальному, но служащее ясным указанием на источник для любого «посвящённого». Альбом Василия К. «Мой Коэн» (2002) и начинается, и завершается версиями песни «First We Take Manhattan». Начальная композиция «Манхэттен и Берлин # 1» близка к форме кавер-версии, её текст – относительно точный перевод (в котором автор, по его словам, «позволил себе некоторые вольности с целью сделать песню более адекватной» для себя). Заключительная композиция «Манхэттен и Берлин # 2» – переложение, текст которого, казалось бы, связан с оригиналом только строчками рефрена с центральной метафорой «взять Берлин», обозначающей ключевое жизненное достижение (вероятно, творческое, художественное).

Но более внимательный взгляд найдёт и другие соответствия.

1) В песне Василия воспроизведены, по крайней мере, еще два лексических фрагмента оригинала. Это слово *business* – ср.: «Нам незачем влезать в ваш хамский бизнес» – «I don't like your facion business mister». И слова «Remember me...» – ср. «Напомни мне...»; в обеих песнях это зачин последнего четверостишия. Руководствующийся «впечатлением», Василий К. опирается на те слова английского текста, которые легче всего улавливаются русским слухом.

2) В стиховой форме своей песни Василий К., несомненно, ориентируется на оригинал, но не копирует его; русскому автору достаточно того, чтобы метро-ритмический рисунок «First We Take Manhattan» был узнаваемым. Песня Коэна написана стихами двусложного размера переменной длины. Основой формы является 5-стопный ямб, однако этот исходный стих существенно модифицируется нерегулярно меняющейся анакрузой, включением 6-стопных и 7-стопных строк, цезурными членениями с наращением слогов.

Ритм песенного текста (особенно если он создан специально как таковой, написан «под музыку») всегда тесно коррелирован с ритмом музыкального ряда, энергия которого компенсирует перебои стихового метра. Это позволяет вербальному ряду делать весьма значительные отступления от «правильного» метра без риска потерять необходимую инерцию вос-

приятия. Условия песенного текста, с его специфической метроритмической корреляцией, теоретически предполагают возможность трёх типов перебора: а) в стиховом ряду, но не в музыкальном; б) в музыкальном, но не в стиховом; в) в обоих рядах. Разумеется, явления первых двух типов воспринимаются иначе, чем отсутствие всякого перебора, но и не так конфликтуют с ритмической инерцией восприятия, как вариант (в). Наблюдения за ритмом песенного стиха заставляют вспомнить некоторые положения теории А. Квятковского, пытавшегося применить принципы описания музыкального метра к дескрипции стиха⁸. Современное стиховедение отвергает представление Квятковского о константной «внутренней мере» стиха и релевантности пауз для стихового метра⁹. Но в песенном стихотворении (в отличие от «книжного», воспринимаемого в письменной форме) пропущенный слог действительно может замещаться метрически значимой паузой, если в структуре синтетического текста эту паузу «заполняет» должное число элементов музыкального метра¹⁰. Об этом можно говорить, по крайней мере, в тех случаях, когда пауза приходится на корпус стиха, а не на область стихораздела. Возьмём для примера выпадающую из общего метрического строя стихов Л. Коэна строку «I told you, I told you, told you, I was one of those». По формальным признакам это биктная строка дольника. Однако с учётом пауз и растяжения гласных она приобретает ритмическую форму, не противоречащую ямбическому контексту (для записи воспользуемся значками, принятыми в словаре Квятковского)¹¹: «I told you, ^ | I told you, ^ | to-old you, | ^ I was one of those». Это не превращает размер стиха собственно в ямб, но на фоне четверостишия, написанного двусложником, он звучит уже не столь существенным диссонансом.

Стиховая форма песни Василия К. значительно более регулярна, чем форма стихов Коэна, но воспроизводит некоторые характеризующие черты ритмической «неправильности» оригинала. Длина стихов в строфе не одинаковая: все четверостишия, кроме первого, имеют форму 5-5-7-6. Русский поэт выхватывает из оригинала единственную, но запоминающуюся строчку «чистого» 7-стопного ямба «How many nights I prayed for this, to let my work begin» и вводит её в регулярную форму строфы. Василий сохраняет также ритмическую выделенность строки-реферна, только у Коэна этот стих акцентирован благодаря нулевой анакрузе, а у Василия – это 6-стопные стихи с цезурным наращением¹² (все остальные – 5-стопные или 7-стопные). Встречается у Василия и характерный для оригинала перебой ритма – единичный «чётный» интервал в двусложном размере: «С похмелья, с пьяных глаз *или с разорительной любви*».

3) Василий К. в своей песне воспроизводит обращённость текста Коэна к адресату-женщине. Правда, в оригинале герой покидает подругу, уходя «от чёрного хлеба и верной жены» в партизанский поход на Берлин. У Коэна образ женщины связан с расслабляющей и связывающей силой «женской магии», уютно-домашнего пространства («Ah you loved me as a

loser, but now you're worried that I just might win // You know the way to stop me, but you don't have the discipline»), противопоставленной героическому «далевому» устремлению героя. Его «We» обозначает соратников по борьбе, а не пару «я плюс ты». Иное видим в тексте Василия К. У него женщина – это и соратница, и подруга, чья любовь бережёт героя в походе и укрепляет его дух. Поэтому звучащее у Козна «помни меня» («Ah remember me, I used to live for music // Remember me, I brought your groceries in») логично сменяется у Василия словами «напомни мне».

4) Композиции Л. Козна и Василия К. принадлежат к одному жанровому подтипу. Это, так сказать, *песни опыта*.

Рок, как известно, имеет контркультурную природу. Это свойство структурирует универсум рок-поэзии глубже, чем может показаться на первый взгляд, захватывая не только уровень социокультурной рефлексии, но и уровень экзистенциальной модели. «Мы» и «они» рок-культуры суть различные сферы бытия, непереводимые тексты. Субъект юн. Его молодость противопоставлена не его же старости, а старости враждебного контекста. В мире «мы» юность завершается смертью; интенция рока – «мы никогда не станем старше», «жить быстро – умереть молодым», «forever young». Критически настроенная Екатерина Дайс приписывает рок-культуре непреодолимый страх инициации, желание остаться ребёнком, «инфантилизацию», «движение назад, под мамину юбку»¹³. Отметая морализаторскую оценочность этого суждения, согласимся, что мирообраз рока базируется на сознании человека юного, не желающего принимать посвящение в права и обязанности взрослого гражданина, нести почётное бремя «члена общества». Рок онтологизирует статусы и конфликты, характеризующие это сознание. За пределами юности бытия нет, старшие – это другая раса; диалектическую связь между существованием юных и существованием старших рок-культура не принимает во внимание. Переходя в зрелый возраст, субъект должен исчезать из рок-универсума. Кумиры, умершие юными, сакрализируются, потому что подтверждают это правило. Чтобы не исчезать из пространства рок-культуры (например, продолжать сценическую карьеру), артист зрелых лет должен «играть в юность», – носить её знаки (джинсы, длинные волосы и т.д.), петь старые хиты, жить на дивиденды от «пороха в пороховницах». Система не предлагает ему иного статуса.

Хотя такой статус есть. Но существует на правах, если так можно выразиться, привычного нарушения системы (исконная маргинальность рока располагает к такого рода наращиваниям). Это статус *возвращенца* – субъекта, который находится «по ту сторону» возрастного рубежа, но тем не менее появляется в рок-универсуме на правах «своего», а не «чужого». «Песня опыта» представляет собой высказывание пришельца из культурного небытия. Его появление, как всякое нарушение системы, прежде всего проблематизирует её законы, создавая парадокс небытия и присутствия. Поэтому глубинное содержание «песни опыта» – экзистенциальное. Сама

способность субъекта определять мир словом, давать ему художественное «завершение» доказывает бытие субъекта и существование такого уровня системы, который это бытие допускает.

Не забудем, что субъект рок-текста всегда окружён коллективом поколенческого «мы» (таким образом рок модифицирует присущий всей авторской песенности эстетический персонализм). Соответственно, «песня опыта» говорит о бытии не только героя, но и его поколения, поредевшего отряда сверстников, прошедших отбор трудностями и соблазнами жизни.

Приведём для примера начальные строки русской «песни опыта» – «Однажды мир прогнётся под нас» А. Макаревича – и «First We Take Manhattan» Коэна:

Вот море молодых колышет супербасы,
Мне триста лет, я выполз из тьмы.
Они торчат под рейв и чем-то пудрят носы,
Они не такие, как мы.

They sentenced me to twenty years of boredom
For trying to change the system from within
I'm coming now, I'm coming to reward them
First we take Manhattan, then we take Berlin.

Сходство очевидно. «Возвращенец» является на сцену из некоей темной и запредельной области (у Макаревича – «из тьмы», у Коэна – из тюрьмы), он не юн, но оказывается живее, сильнее молодёжи. По крайней мере, тех её представителей, кто утратил непокорную индивидуальность и «преемственность по отношению к изначальному этосу рок-н-ролла»¹⁴. Субъекту не нужно рядиться в молодого, потому что он сохранил в себе *сущностные* признаки юности – внутреннюю свободу, независимость, «нищету духа». В обоих фрагментах противопоставлены личные местоимения «я» («мы») – «они». В обеих песнях есть характерный мотив: музыкант покоряет мир дешёвыми инструментами. У Макаревича это «раздолбанный бас», у Коэна – фанерная скрипка («plywood violin»). Отличие «возвращенца» от шаблонного «дедушки рок-н-ролла» очень существенно – он побывал на «тёмной стороне» времени и имел шанс проверить то, во что, будучи юным, пылко верил, – и убедился в верности этого, и может подтвердить это¹⁵. Такова, видимо, функция «песни опыта» в системе жанров и форм рок-поэзии: она заверяет базовые ценности рок-культуры свидетельством трансцендентного знания, для которого все земные дела уже сделаны, мир завершён и ошибки быть не может.

Структура «песни опыта» всегда определённым образом выстроена по оси художественного времени. Различается прошлое, в котором поколение автора было юным (поемим это план как T₁); настоящее, или время возвращения (T₃); посредующий между ними период 'небытия' – «двадцать лет скуки», «триста лет» тьмы (T₂); наконец, подразумевается и некое бу-

дущее, в котором истинные ценности возобладают – «we take Manhattan» и «мир прогнётся под нас» (Т₄). Обычно временная позиция субъекта в «песне опыта» совпадает с Т₃.

На фоне этой структуры хорошо видна специфичность песни Василия К. «Манхэттен – Берлин # 2». В её тексте слабо представлено «главное» время (Т₃), в котором победе надлежит вырасти из силы правды и свободы духа. «Взять Берлин» – это сначала мечта, потом воспоминание. И весьма своеобразное: настоящее (Т₄) принимает форму воспоминания, относимого к будущему (Т₅), времени старости и седин. Победа состоялась, но почему-то она не может выйти из сферы воображения. Её мыслительный образ интересней, чем её бытие; реальность внутренняя – значительнее, чем внешняя.

Конечно, победа в «песнях опыта» всегда лежит вне реальной модальности, она всегда есть воображение – ещё не достигнутая и в сущности утопическая цель. Но даже на этом фоне «Манхэттен» Василия К. выделяется как специфически русский. Разница между образцом и пересказом – в балансе «социального» и «личного». У Коэна речь идёт более о внешнем Берлине, о победе над социокультурной «системой», у Василия К – более о Берлине внутреннем, о крепостях, имманентных лирическому «я».

3. Гудбай, Америка

Один из альбомов группы «Billy's Band» называется «Игра в Тома Уэйтса». Переложение песен Коэна для Василия К. – тоже что-то вроде «игры в Леонарда Коэна», затеянной ради того, чтобы укоренить его искусство в сознании русского слушателя, подобно тому, как Билли Новик пересаживает Уэйтсовы видения с улиц Бронкса на почву Купчина. При таком пересказе транслируется не столько текст, сколько культурный и эстетический массив, к которому причастен автор и в контакт с которым он стремится поставить слушателя.

Будучи перенесенным в новое культурное пространство, текст перекодируется, при этом знак и текст в целом может существенно изменить значение. Это и происходит с центральными метафорами песни Коэна. Значение жеста «взять Берлин» оказывается примерно одинаковым в культурном коде канадца, живущего в соседних Соединенных Штатах, и россиянина, живущего в соседней Швеции. Покорение Берлина – это завершение борьбы, последнее достижение, окончательная победа над злом. Иное дело – «взять Манхэттен». Для североамериканского певца Нью-Йорк – «своя» столица, она фактически ближе, чем Берлин; его стратегический план логичен: он движется с запада на восток, покоряет сначала ближнюю столицу, затем дальнюю; сначала свою, а потом чужую (естественный путь для артиста). Поход Василия К. лишь номинально совпадает с походом Коэна, но по сути это совершенно другая история. Нью-Йорк от России (равно как и Швеции) дальше, чем Берлин, и не является для русского поэта «своей» столицей. Подражая Коэну, он должен был бы начать

поход с Москвы, как Г. Самойлов: «И над Кремлём, Пентагоном, Рейхстагом // Я буду размахивать флагом»¹⁶. Но из песни слова не выкинешь – и Василий К. волей-неволей начинает с Манхэттена, но это другой Манхэттен – видимый из-за океана глазами русского адепта недоступной, полузапретной рок-культуры. Перекодирование образа происходит в первом же четверостишии:

Сначала были песни чужестранцев
Пришедшие из благодной земли
И снилось нам, безвестным оборванцам
Как мы возьмём Манхэттен...

Манхэттен Василия – это знак той воображаемой Америки, которая была частью нашего культурного универсума в эпоху «железного занавеса». Америки как идеализированного анти-пространства, недостижимого, абсолютно прекрасного или абсолютно ужасного (оценка не столь важна), полностью противоположного России (другой берег океана, обратная сторона Земли!), Америки как инобытия, адского дна или райского сада.

Говоря об «Америке» русского рока, мы должны учитывать ещё два концептуально значимых момента. Во-первых, Запад осмысливался как колыбель рока. Вся мифология рок-культуры связана с Западом, и русский её адепт видел в Америке мифическое прародительское пространство, населённое богами и героями. Во-вторых, расцвет «русского рока» пришёлся на время падения «железного занавеса». Страны «капиталистического мира» в это время перестают быть недоступными и запретными, и культурная оппозиция России и Америки как двух несообщающихся сфер бытия (идеального и реального) начинает разрушаться. Образ Запада в русской рок-поэзии рубежа веков определяется этим кодовым сдвигом, травмой демифологизации (или ремифологизации). Поэтому амбивалентность русской «Америки» становится в нашем рок-тексте конфликтно обострённой, неразрешимой, получает драматическую эмоциональную интерпретацию. Вспомним классические репрезентанты этого представления – песню В. Бутусова и Д. Умецкого «Последнее письмо» (1988) и фильм А. Балабанова «Брат-2» (2000). Альбом «Мой Козн» вышел через два года после того, как простой русский киллер Данила покорил Америку, а песня «Манхэттен и Берлин # 2» создана, видимо, несколькими годами раньше, если в пору её написания автор «ещё не знал английского».

В общем, русский «перестроечный» образ Америки необходимо окзывается культурным «бэкграундом» песни Василия К. о Манхэттене и Берлине. Тем замечательней, что Василий этот фон практически игнорирует – или просто по причине его шаблонности, или оттого, что он принадлежит языку «русского рока», на котором не должен говорить тот, кто решил «играть в Леонарда Козна». Василий К. приходит к берегу поэтического Манхэттена не завоевателем, а в определённом смысле эмигрантом. В его поэтике ощутимо стремление дистанцироваться от стереотипов и

моделей «русского рока», к началу нового столетия значительно исчерпавших себя.

Под *русским роком* мы сейчас понимаем не всё разнообразие отечественной рок-сцены, а тот художественно-эстетический тип, с которым отечественный рок ассоциировался в культурном сознании эпохи (и отчасти ассоциируется до сих пор), в общих чертах определяемый творчеством А. Башлачёва, Д. Ревякина, Егора Летова, Янки Дягилевой. На рубеже 1980-х и 1990-х годов этот стиль становится определяющим центром «русского рока», к нему подтягиваются даже такие сильные независимые фигуры, как Б. Гребенщиков или Ю. Шевчук. Вот некоторые его компоненты, являющиеся если не доминантными, то, по крайней мере, самыми заметными.

1) Русский рок позиционируется как «национальный», почвенный, питающийся от природного духовного и поэтического корня нации, как репрезентант до- или сверхкультурного содержания, эманация естества. Мыслится, что рок в любом национальном изводе выражает народную духовно-эстетическую почву. А. Башлачёв говорит: «Когда я слушаю Боба Дилана, я слышу в нём русскую песню, и не только русскую народную песню, а просто слышу в нём корень и вижу, что от этого корня идёт. Почему негритянская музыка нам близка, мы же никогда не были в Африке... Но мы чувствуем, что это естество, что это не искусство, что это не придумано»; «Частушка и рок-н-ролл – я просто слышу, насколько они близки»¹⁷. Эта установка важна независимо от того, насколько она была реализована в практике русского рока; помимо прочего, она легитимировала отказ от «западного» стилистического ориентира, представлявшегося в контексте рок-культуры сакральной ценностью, прародительской почвой. В 1986 году (через несколько месяцев после даты процитированного интервью) «рок-н-ролл» в манифестарной песне А. Башлачёва сменяется «свистоплясом»¹⁸.

2) Русский рок использует и культивирует миф о русской «инакости», фундаментальной отличности России от прочего мира. Это свойство получает амбивалентную оценку, оно выявляется и интерпретируется одновременно как уродство и как красота, юродство и бесчинство, зло и благо, драма и вина, причина страдания разрушающего и очищающего (вспомним для примера «Ванюшу» А. Башлачёва).

3) Русский рок использует поэтические средства народного искусства, его речевые и жанровые формы, образы национального фольклора и мифологии (Дурачок Е. Летова, Ванюша и Егорка А. Башлачёва, лирические субъекты К. Кинчева и Я. Дягилевой и т.д.).

4) Русский рок 1990-х так или иначе обращён к советской и постсоветской проблематике, его универсум – это универсум советского тоталитаризма, воплощённый и в тематике, и в языке. От прямой социальности его представители, как правило, довольно быстро переходили к экзистенциальным вопросам, сохраняющим, однако, память о своём гражданском

генезисе. «Вечные» проблемы бытия человека русский рок интерпретирует в категориях позднесоветского или постсоветского сознания, в его образе мироздания проступают черты полицейского государства, в лирическом герое – черты бесправного гражданина, доведённого до паранойи недреманым оком Большого Брата.

Таким представляется русский рок конца 1980-х – начала 1990-х годов как конкретная художественно-эстетическая традиция – национально-романтическим, посттоталитарным; в своей концепции мира – кризисным: утопическим либо эсхатологическим; стилистически раздвоенным между ориентацией на фольклорное слово (романтизированная история) и на слово улицы (маргинальная современность).

Но как раз на рубеже 2000-х годов эта парадигма русского рока динамично замещается новой. Рок-поэзия «нулевого» десятилетия – по преимуществу лирическая, конципирующая мир как пространство одиночества, которому противопоставлено сознание и чувство человека, ищущего любовного единения с другим человеком и далее (как вариант) – со всем человечеством людей, не утративших духовно-эмоционального естества (творчество групп «Сплин», «Би-2», «Мумий Тролль», С. Сургановой, Д. Арбениной, Земфиры и др.). Если по языковому признаку и рыночной номенклатуре это всё тот же русский рок, то в поэтическом плане – иная традиция, расходящаяся с «русским роком» как конкретным художественным рядом.

Вместе с рок-поэзией 1990-х, с её образом мира, уходит в прошлое и та специфическая «Америка», которую не то открывал, не то закрывал Данила Багров. Реальная Америка не совпала с воображаемой; выяснилось, что она не райский сад, не адская бездна, она ничего не отвечает вопрошающему герою, потому что не слышит его, говорящего со *своей* Америкой на *своём* языке. Характерно, что текст песни К. Кинчева «Эй ты там, на том берегу» – это череда вопросов без ответа, призыв к коммуникации без намёка на возможный отклик. Не отвечает Америка и на «Последнее письмо» Бутусова-Умецкого. «Американская мечта» русского рока сменяется гаммой ранящих чувств: разочарования, обиды, ущемлённой гордости – и в мифологической оппозиции России и Америки меняются оценочные полюса. «Тот берег» объявляется пространством ложным, симулятивным, злым; берег свой – истинным и благим в его неимущей душевности.

Вот этот весь образный комплекс и остаётся за бортом текстов Василия К. Америка, воображённая, вознесённая и низвержённая русским роком, служит лишь подразумеваемым знаком того наследия, от которого он отказывается. Василий десакрализирует оппозицию «двух берегов» и дегероизирует американский поход своего героя; берег «тот» и берег «этот» перестают быть идеально противоположными, иномерными сферами бытия; герой предстаёт в сдержанно ироническом свете, а не в победительном ореоле величия. Его путь к победе не прям, его сила не безмерна, и сама победа остаётся «за кадром» художественного изображения. Перелом

жение прецедентной песни Коэна – жест, формально сигнализирующий о переходе к иной традиции или, по крайней мере, освобождение от груза традиции старой.

Остаётся добавить, что деактуализация оппозиции «Россия – заграница» сыграла не последнюю роль в завершении классического периода «русского рока». Поколение XXI века, уже не знающее советскую цивилизацию, воспринимает «забугорье» отстраненно, но иначе, нежели человек постсовесткий: Америка и Запад вообще утратили свою прежнюю мифологичность и вряд ли приобрели новую. На Манхэттен или Берлин смотрят примерно так, как раньше деревня смотрела на город – видят в нём пространство житейских дерзаний, перспективу жизненного успеха или неудачи; либо взирают на них взглядом поэта-путешественника; либо как на объект конsumerистского влечения (но это уже удел эстрады, от которой «лирическую» рок-песенность отделяет лишь тонкая мембрана).

4. Мой Коэн

Переориентация с художественных моделей «русского рока» на модели западные, вероятно, должна бы была повлечь переход к английскому языку. Однако песня, спетая по-английски, попадает в пространство такого кодирования, которое ничуть не лучше, чем стереотипы русской рок-песенности. Английский язык сам по себе имеет в поэтике Василия К. определённое (весьма нелестное) значение: он осмысливается как язык массовой культуры и примитивного сознания. Английское слово всегда звучит у Василия как фрагмент примитивного, шаблонного мышления: «Передо мной стоит американец // Он открывает рот, начинает говорить // Мой взгляд инстинктивно движется вниз // Примерно на уровень груди. Где субтитры?» («Dead»). Особенно показательно короткое стихотворение «Cultural Studies»:

Style is on the surface.
Culture is industry.
Subcultures are mainstream.
High culture is a subculture.
The avant-gard is commercial pop-art.
Fashion is retro.
The future is wonderful.
Wonderful-wonderful

Хотя здесь нет ни слова по-русски, текст звучит как одна сплошная цитата – именно благодаря языку, благодаря осязаемой обращённости языковой формы к контексту (несомненно, русскому) и читателю (тоже русскому), на которого «настроены» синтаксически упрощённые фразы-лозунги. Для «классической» эпохи русского рока английский был языком неба, языком сакрализованного канона, на котором прозвучало «all you need is love», «make love, not war» или «hey teacher leave us kids alone». Василий К. отталкивается от культурного текста нового столетия, и для него

английский язык – в первую очередь горизонт языковой и культурной нейтрализации, унификации человека, ластик, стирающий культурные формы. Это видение принадлежит уже не адепту, околдованному магией рок-н-ролла (такой субъект деактуализировался вместе с поэтикой «русского рока»), а скорее восточному мигранту, влекомому по дорогам Запада сквозняками XXI века (как, например, в тексте «The Moskau Gastarbaita»). Его английский – убогое наречие разговорников, лишённое стиля и выразительности, на уровне мышления пребывающее в вечных кавычках, как код условный, чужой, функционально ограниченный; язык, на котором выпрашивают милость у богатого Запада. Это язык растерянного человека, реферирующий и репрезентирующий его растерянность и оторванность от собственной культурной базы. Именно такое значение имеет английский в тех песнях, где Василий сталкивает его с русским. Например, «The Part of The Trip». Здесь короткие строчки-штампы на нескольких языках совмещаются с русскими строками, с транслитерированным иноязычием и межъязыковыми каламбурами:

Liebe und Struktur!

Рамайна Гайя Рамайна-я
бешеная майя бешеная я
Рамайна Гайя Рамайна-я
бешеная майя бешеная я

I'm in the mood
I'm really in the mood
и несложен вроде труд
ин зе муд

I'm in the mood
I'm really in the mood
и за это мне дают
ин зе муд¹⁹

Миражность и докучность «бешеной майи» выявляется, если назвать ее по-английски. А художественная содержательность и поэтичность западного рок-текста, напротив, должна быть передана по-русски.

Если песенная традиция, то западная; а если язык, то русский. Вот формула песен-пересказов Василия К. В западном репертуаре он ищет образцы творческой и ментальной независимости и, когда находит, транслирует их в русский язык, словно стремясь освободить их от родства с наречием «говорящих голов». Причём трансляция, как своеобразный художественный жест, остаётся важнейшим фактором текста, контраст и конфликт языков здесь ощущается (хотя и менее явно), также как и в случае композиционного совмещения русских и английских строк или в стихотворении «Cultural Studies».

В этом смысле стоит обратить внимание на жанровые определения, которые даёт Василий своим трансляциям с английского. В комментарии к альбому «Мой Коэн» его название имеет «подзаголовком»: «переводы, интерпретации, впечатления». Ни одно из этих слов не соответствует по смыслу английскому *tribute* ('дань уважения'), которое принято в музыкальной индустрии как наименование альбомов, составленных из кавер-версий композиций одного статусного исполнителя, исполненных разными музыкантами. Синоним слова *tribute* появится в тексте автокомментария: «...У меня есть оправдание – та любовь и *уважение*, которое я испытываю к творчеству этого канадского поэта» (Выделено нами. – С.С.) – но это уже после корректирующих слов о субъективности впечатлений и дерзости интерпретаций²⁰.

Нетрудно понять, почему Василий К. сторонится канонов «трибьюта» и кавер-версии. Стандартная кавер-версия, как вторичный жанр, выражает идею постоянства, константного авторитета, непреходящей ценности, то есть поддерживает стабильность системы, в которой функционирует. Она не только не может быть (к примеру) пародийной, но вообще не может выражать какое-либо иное отношение к оригиналу, кроме собственно *tribute* – почтения и одобрения. Василий К. в своих переложениях сталкивает отечественную традицию субъективного, персонифицированного прочтения (название «Мой Коэн» как жанровый маркер отсылает к прецедентному «Мой Пушкин») с масс-культурной моделью пиететного копирования. Смысл традиционного трибьюта – причащение сакральному тексту, смысл Василиевых переложений – присвоение (*Мой Коэн*). «Эти песни и стихи настолько выросли в меня, а я в них, – читаем в автокомментарии, – что они мне кажутся почти моими собственными». Идею присвоения выражает и дизайнерское оформление релиза: на смонтированной фотографии Василий К. стоит рядом с Коэном под одним большим зонтом, который держит в левой руке Василий. Это тоже «нахально и претенциозно», но вызывающий жест адресован, конечно, не Коэну, а шаблонным трибьютам, кавер-версиям и всей масс-культурной стратегии, с её системным консерватизмом, спрятанным за динамичностью моды. Кстати, зонтик над головами двух певцов – не что иное, как «опредмеченное» наименование жанра: по-английски *cover*, – 'покрыв, покрывать, укрывать'²¹.

Словесно-визуальный каламбур – пример языковой игры, возможности которой открывает пересказ, как художественная форма, объективирующая язык. Выскажем предположение, что к числу игровых элементов (в данном случае интертекстуальных) относится и завершающая часть главы песни – «номер два»²².

«Двойка» обладает здесь несколькими значениями.

1) Ее можно расценивать как общепринятый метатекстовый знак, относящийся к композиционному строению альбома. Композиция «Манхэттен-Берлин # 2» завершает альбом «Мой Коэн», а открывает его песня «Манхэттен-Берлин # 1», текст которой является переводом стихов песни

Коэна. В музыкальной индустрии не редкость – помещение в альбом двух одноименных композиций. Это бывают либо разные аранжировки одной композиции, либо части разделённого текста. Классический пример – «Another Brick in the Wall» группы «Pink Floyd», размещённая в альбоме «The Wall» тремя частями, помеченными соответственно как «Part 1», «Part 2», «Part 3».

2) Это также жанровый маркер, сигнализирующий о вторичности текста и апеллирующий к соответствующим моделям восприятия. В таком случае не исключено, что слушатель, сориентированный на поиск интертекстуальных аналогий, должен заметить третье значение «номера два».

3) «Посвящённому» слушателю заглавие композиции Василия К. напоминает аналогичное название песни Л. Коэна «Chelsea Hotel # 2»²³. Пусть это песня давняя и не самая знаменитая, но автор до сих пор включает её в программу концертов. Если ассоциация верна, то переключка названий должна вызывать ассоциации, прежде всего, историко-культурного характера. Во-первых, отель «Челси» находится на *Манхэттене*; топоним «Нью-Йорк» хорошо слышен в песне даже тому, кто слабо знает английский язык: «Those were the reasons and that was New York...». Таким образом устанавливается связь между двумя песнями-источниками. Во-вторых, этот отель является легендарным, знаковым местом для американской и мировой контркультуры. Во все времена, а особенно в 1960-е и 1970-е годы, он служил пристанищем для бунтарей и реформаторов искусства. Среди его знаменитых постояльцев – А. Миллер, Дж. Керуак, Брендан Биэн, Энди Уорхолл, А. Гинзберг, Ч. Буковски, Патти Смит и многие другие. А песня «Chelsea Hotel # 2» – это, по распространенной версии, воспоминание о любовной встрече автора с Дженис Джоплин.

Авторская песенность – по природе своей пограничное явление, поэтому и рок-поэзия лучше всего чувствует себя *ad marginem*, на стыках и краях. В 1990-е годы она увлеченно разрабатывала ресурсы исторического пограничья, рубежа эпох. К началу «нулевых» этот рубеж отодвинулся в историю, ушёл из живого культурного опыта юного поколения; «русский рок» образца девяностых приобрёл характер застывшего эстетического концепта, а творчество его представителей – черты мейнстрима, согласованного с привычками публики и промоутеров. Стабилизация в популярных формах несовместима с конститутивными эстетическими установками авторской песенности – её маргинальностью и альтернативностью (которая, и есть, собственно, отталкивание от мейнстрима), а банализация и автоматизация поэтики противоречит её литературной установке. Магистральная линия поисков и находок рок-песенности повернула в сторону границ экзистенциального порядка – человека и мира, «я» и «другого», юности и зрелости, крайних психоэмоциональных состояний. Василий К. – конечно, не единственный, кто в это десятилетие пытался очертить контуры иной рок-поэтики, стоящей вне парадигмы «русского рока», и не отказался от поиска новых культурно-языковых коллизий на полях и окраинах

современности. Просто песни Василия, с присущей им активной рефлексией различных художественных рядов и текстов, цитатностью, тяготением к пересказу и парафразу, делают наглядным процесс этого поиска и репрезентативным – его результат.

¹ Василий К.: официальный сайт [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vassilyk.ru> (дата обращения: 30.03.2013). Тексты Василия К. далее везде цитируются по этому источнику.

² Текст приведён по публикации на официальном сайте (Режим доступа: <http://www.vassilyk.ru/MUSIC/manh2.html>) с одним исправлением по размещенной там же фонограмме.

³ «Пользующиеся переводом исходят из того, что он в коммуникативном отношении полностью идентичен оригиналу. Подобная коммуникативная равноценность иноязычному тексту предполагается у любого перевода, независимо от его реальной близости к оригиналу» (*Паренко М.Б.* Перевод // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стб. 735–736).

⁴ Боян. Поэтическая песнь русских: Народные песни и современный фольклор / сост. А. Бройдо, Я. Кутына, Я. Бройдо [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.daabooks.net/lyr/P11/P11.01.koi.html#s.264> (дата обращения 12.01.2013).

⁵ Интересна в этом смысле песня Т. и С. Никитиных «Птицелов» (стихи Э. Багрицкого), в которой первый «куплет» поётся по-немецки, так сказать в переводе с языка автора на язык героя. Немецкий язык здесь служит приемом, подчеркивающим экзотический и романтический колорит стихотворения.

⁶ К пересказам можно отнести и некоторые из тех случаев, когда мелодия некой прецедентной композиции используется для создания новой песни, например «Песню для М.Б.» Бориса Гребенщикова. Отличие таких примеров от обычных «русифицированных» кавер-версий (вроде «Синего инея») состоит в том, что пересказ – это не акт музыкального импорта, а игровая имитация, рассчитанная на «посвящённых», объективирующая по-своему и источник, и интерпретацию, и её восприятие.

⁷ Здесь и далее текст Л. Коэна цит. по официальному сайту: Leonard Cohen [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.leonardcohen.com/us/home> (дата обращения: 14.01.2013).

⁸ См.: *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. – М., 1966.

⁹ См.: *Павлова В.И.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики // Теория стиха. – Л., 1968. – С. 211–217; *Холщевников В.Е.* Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология из истории русского стиха. – Л., 1987. – С. 6–7.

¹⁰ Напомним, что сама теория Квятковского выросла на почве конструктивистских экспериментов по графическому отображению произносительного рисунка распевной декламации или пения (см. например тексты И. Сельвинского и А. Квятковского в кн.: *Брюков С. Зевга: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма.* – М., 1994. – С. 214–215). Не случайно бард Юрий Лорес, описывая «технологии» создания песен, ссылается именно на Квятковского, а не на общепринятую теорию стиха (*Лорес Ю.* Авторская песня как театр одного актера [Электронный ресурс] // Юрий Лорес: персональный сайт. – Режим доступа: <http://www.yuriy-lores.narod.ru/MyBook.htm> (дата обращения: 08.04.2013)).

¹¹ Примеры см.: *Квятковский А.П.* Указ. соч. С. 105–107, 295–299.

¹² На официальном сайте рефрен записан в виде двух стихов 3-стопного ямба, но это обстоятельство не существенно, когда речь идёт об устном (песенном) тексте.

¹³ *Дайс Е.* Русский рок и кризис современной отечественной культуры // Нева. – 2005. – № 1. – С. 201–230.

¹⁴ *Кнабе Г.* Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г. Избранные труды. Теория и история культуры. – М.–СПб., 2006. – С. 30.

¹⁵ Обратным примером могла бы служить песня Максима Леонидова «Ничего не исчезает». В ней говорится о *возвращении* романтической юности («этот парень *возвращается* в город»), но возраст «возвращенца» не меняется, как и возраст прочих персонажей («Вновь Алиса помечтать присела на тахту // Ей только шестнадцать – вот что значит ленинградское время»).

Характерно, что песня представляет собой образный центон, составленный из аллюзий на ранние песни Леонидова и включена в «трибьютный» альбом, посвящённый группе «Секрет».

¹⁶ Песня «Агаты Кристи» «Последнее желание». См: Агата Кристи: официальный сайт [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.agata.ru/video/posl-jelanie-odessa.php> (дата обращения: 05.02.2013).

¹⁷ Башлачев А. Стихи. – СПб., 1997. – С. 152.

¹⁸ Там же. С. 8, 171. «Рок-н-ролл» звучит на записях до августа-сентября 1986. Сделанная Башлачёвым замена создаёт в песне «Время колокольчиков» подобие исторической перспективы: «Биг-бит, блюз и рок-н-ролл // Околдовали нас первыми ударами – говоря словами Василия, «сначала были песни чужестранцев»; потом же появился «свистопляс» как рок-н-ролл русских корней.

¹⁹ In the mood – не только английская идиома (а значит, готовая, шаблонная форма речи и мышления), но и название популярной танцевальной композиции Гленна Миллера.

²⁰ Леонарду Козну посвящено как минимум два широко известных трибьют-альбома (1991, 1995). В первый из них вошла песня «First We Take Manhattan» в исполнении коллектива «R.E.M.», который Василий К. называет гениальным в своей песне «Dead».

²¹ Зонт тематически переключается с знаковой деталью имиджа Леонарда Козна – его неизменным плащом (который в свою очередь мотивирован, по-видимому, песней «Famous Blue Raincoat»). В видео Доменики Исерман на песню «First We Take Manhattan» все персонажи одеты в одинаковые длинные плащи.

²² Во многих случаях значение игры аллюзий сводится к функции «узнавания своих», закрепления аудитории текста. Например, рефрен песни «Я скажу О» (1994) взят из композиции Ника Кейва «Christina The Astonishing» (1992): «And I said, oh...» В повторяющейся формуле из песни «Одни меня звали Себастиан, // Другие – Аннебель Ли» угадывается рефрен другой песни Кейва «Where the Wild Roses Grow»: «They call me The Wild Rose // But my name was Alisa Dae».

²³ В названии песни Козна «# 2» указывает на обновление песни, её отличие от варианта, обнародованного в 1972, раньше официального издания в составе альбома «New Skin For The Old Ceremony» (1974).

© С.В. Свиридов

Д.Е. ГУСЕВА

Тверь

«СВЕТ» И «ТЬМА» В ПЕСНЯХ ГРУППЫ «СЛОТ»

Группа «Слот» на сегодняшний день одна из ведущих рок-команд на российской сцене. Музыкальная направленность группы варьируется от тяжёлого электронного рока до «ню-метала». Сами участники коллектива определяют свой стиль как «АЛЬТ-ЕР-НА-ТИ-ВА. Но со своим лицом. Мы скромно считаем, что у нас есть это своё лицо. И аналогов ему нет»¹. В составе «Слота» пять участников: Дария «Nookie» Ставрович (вокал), Игорь «КЭШ» Лобанов (вокал), Кирилл «Mr. Dude» Качанов (ударные), Сергей «ID» Боголюбский (гитара), Никита «piXon» Симонов (бас-гитара)².

В своём творчестве «Слот» обращается к вечным темам добра и зла, несправедливости, любви и предательства, а также к некоторым актуальным проблемам современности: «В нашем творчестве мы пытаемся пока-

зять окружающий мир таким, каким мы его воспринимаем. Показать зависимости и взаимосвязи». Одной из главных особенностей рок-поэзии «Слота» является отсутствие назидательного характера: «Мы говорим, что если ты делаешь так, то будет вот так, а там сам разберешься»³.

Задача статьи заключается в выявлении и анализе значений мотивов света и тьмы песен «Слот» в период с 2002 по 2012 годы в соотношении их с мифологической моделью мира. В основе данной модели лежат противопоставления пространственных, временных и иных элементов: света и тьмы, дня и ночи, верха и низа, левого и правого, мужского и женского. Всё это проецируется и на современную картину мира. Так, отделение света от тьмы (дня от ночи) равнозначно отделению космоса от хаоса и является одним из основных мотивов космогонических мифов⁴. И в песнях «Слота» находим реализацию этих мотивов: тут свет выступает как атрибут гармоничного Космоса: «Сотворил Бог небо и землю. / И сказал: “Да будет свет”, / И отделил свет от тьмы, / И увидел, что это хорошо» («Конец света – нет интернета»); а тьма – всепоглощающего Хаоса и пути к преисподней: «Мы приближаем рассвет... / Вальс на осколках зеркал / Станцуем мы в темноте» («Тело»).

Борьба между добром и злом, днём и ночью происходит как в окружающем мире: «В город заползает бессонная тьма» («Ночной дозор»), так и во внутреннем пространстве лирического субъекта: «Погасить в себе свет или убить эту тьму» («Ночной дозор»). А результатом борьбы двух антонимичных субстанций становится становление Хаоса над светом:

Через тучи
Пробивается чёрный лучик
К небесам прибито
Солнце чёрной дырой.
«Чёрное на чёрном – пустота»

«Слот» как бы проецирует победу тьмы над светом на действительность, демонстрируя тем самым конечную точку развития человечества: «Короче полный мрак, короче беги» («Сумерки»), – и следствие воздействия тьмы на лирического субъекта.

С первым криком крылья-веки
Открыли для меня вечные сумерки.
Мне в этой тьме дышать одной.
«Сумерки»

В творчестве группы можно увидеть и идею борьбы тьмы со светом в человеке вообще: «От солнца слепнет, с сиянием борется» («Тринити»), – и господство тьмы, которая является причиной протеста против Зла. Вследствие чего лирический субъект переходит в замкнутый мир полный пустоты:

Тень сомнений на лицах людей,
 Я уйду в мир нулей.
 «День открытых дверей»

Однако самое главное, что в творчестве «Слот» свет и тьма соединяются в своего рода единое целое. Опираясь на диссертационное исследование Т.В. Григорьевой «Семантическая интерпретация концептов “Свет” и “Тьма” в русском языке» представим в виде таблицы способность света и тьмы соотноситься с разными сферами жизни лирического субъекта песен группы «Слот»:

Контекст	Свет – знак	Тьма – знак	Сфера жизни лирического субъекта
«И Новый год несёт надежды свет», «Я свет и надежду на мир проливаю», «Я призрак в ночи без права на свет», «Любовь проходит и уходит. / Сначала свет, потом темно»	счастья, любви, надежды, ожидания	несчастья, безнадёжности	Эмоциональная
«Потоки мутного спама [опять] Реклама, / Барак Обама [F5] / И ты туда тоже, мама Стоп мотор!!! / Я выключаю свет [в ответ]»	знания, известности	незнания, неизвестности	Гносеологическая
«Сотворил Бог небо и землю. / И сказал - да будет свет / И отделил свет от тьмы...», / «Находясь не здесь и не там, / Всплывать на свет к усталым богам», «В город заползает бессонная тьма, / Они мимо тенями незримо проходят»	Бога, божественного, святого, веры	тёмных, дьявольских сил, неверия	Религиозная
«Я помню жизнь, я помню свет... / Но в прошлое возврата нет...», / «Ярываюсь на свет из разорванных снов», «Чёрное на чёрном – пустота, / Одна пустота»	рождения, жизни, возрождения, начала	умирания, смерти, конца	Онтологическая
«Бледно-лунный свет нам ответ на безликость Мы верили ему», «С краю чёрной улицы дом / Чёр-	красоты, прекрасного	некрасивого, безобразного	Эстетическая

ной радостью в стене»			
«Погасить в себе свет или убить эту тьму», «Еле-еле бьётся свет в конце туннеля», «С первым криком крылья-веки / Открыли для меня вечные сумерки / Мне в этой тьме дышать одной»	добра	зла	Этическая

Подчеркнём, что Тьма изображена как живая движущая сила, способная сеять Хаос, а Свет – это стремление лирического субъекта к недостижимому Космосу. В данных положениях актуализируется принцип детерминизма, определяющий взаимообусловленность между единым мотивом «свет/тьма» и универсальными мифологемами Хаос/Космос: «вырываюсь на свет», «мы летим на свет», «всплыть на свет к усталым богам», «летит душа на чёрный свет», «свет поглотит воронка», «бьётся свет в конце туннеля», «станцует мы в темноте», «мрак срезал крылом слона и ферзя», «через тучи пробивается чёрный лучик», «темнота такая выколет глаза».

В приведённом контексте тьма предполагает борьбу, а свет есть начало, которое требует от лирического субъекта акта совершения им духовного выбора. Важно отметить, что диада свет–тьма рассматривается не только как две борющиеся стихии, но и как крайности одного явления: «Погасить в себе свет или убить эту тьму» («Ночной дозор»).

В духовной картине мира лирического субъекта песен группы «Слот» «свет» становится воспоминанием, а «тьма» – синонимом одиночества: «Мне в этой тьме дышать одной» («Сумерки»), «Я помню жизнь, / Я помню свет, / Но в прошлое возврата нет» («Дивный новый мир»), «Наше время растворяется в глубоких ночах с тобой... / Я одна» («Одни вместе»).

Кроме того, свет и тьма способны номинировать психическое состояние лирического субъекта и тем самым реализовывать его мироощущение: «реальность персонально состоит из тёмных снов», «в пустой тёмной комнате», «за окном чёрная стена», «запомнит кто-то все эти чёрные ноты», «с краю чёрной улицы», «чёрный снег летит», «к небесам пробито солнце чёрной дырой», «чёрно-белой радуги дуга».

Мотив света обогащается разными значениями. «Лунный свет» наполняет печальным настроением, покоем, умиротворением, что позволяет говорить о пессимистическом мироощущении. «Свет» параллельно воплощает настроение и надежду на преображение внутреннего мира лирического субъекта:

Мне пропела река
Песню слёз в тишине.
Растворю в облаках
Грусть твою обо мне.

Зачерпни рукавом
Лунный свет на окне,
Не буди никого.
И иди ко мне.

«Иди за звёздами»

В песне «Предательская» оттенок света выступает как отрицательный результат на действия лирического субъекта: «бледно-лунный свет нам ответ на безликость». «Бледность» вербализирует переходное состояние между светом и тьмой. К тому же, весь спектр множества значений «свет» как пространство Добра значительно уменьшается. Так, в контексте «мы летим на ложный свет» («Над пропастью во лжи») появляется значение 'осознанного ошибочного положения'.

В контексте «Летит моя душа / На красный свет, на чёрный день, / Солнца белый шар – / Закрыл на мне от крыльев тень» («Мой Ангел'Ок») «свет» благодаря эпитету «красный» приобретает ярко выраженные негативные значения в сочетании со значением чего-то запретного. Это своего рода предупреждающий знак к остановке, но лирический субъект осознанно отвергает его. Антирелигиозное воплощение значения «красного света» становится знаковым проводником ко тьме, так как красный в сочетании с чёрным принято ассоциировать с сатанизмом⁵. «Чёрный день», освещаемый «красным светом», выступает в качестве воплощения дьявольских сил, к которым вопреки своим желаниям стремится душа лирического субъекта. Причём солнце теряет свою изначальную функцию освещения теплом и становится реализацией пустоты. Если христианское солнце является Богом-Отцом и опекуном Вселенной, излучающим свет и любовь⁶, то «солнце белый шар» это отсутствие света и проявление злых сил.

Таким образом, проведенный анализ значений показал, что «свет» и «тьма» – два взаимообусловленных антонимических мотива, составляющие смысловой центр текстов песен рок-группы «Слот». В песнях данной группы воплощение всякого рода Зла является синонимом Тьмы, а Света – Добра. Тьма может интерпретироваться не только как самостоятельная движущая сила, но и как отсутствие добра, уход от света и любви, потеря жизненной энергии. Кроме того, тьме свойственна стихия разрушения. Основной особенностью бинарной мифологемы, соединившей в себе тьму и свет, явился процесс борьбы между Добром и Злом и итоговая победа тьмы над светом: «Погасли все звёзды и солнце остыло» («Навсегда»).

Таким образом, анализ значений мотивов света и тьмы в художественных текстах помог выявить некоторые основные закономерности поэтического мира рок-группы «Слот».

¹ Интервью с группой Слот [Электронная статья] // «Группа быстрого реагирования»: сайт – Режим доступа: <http://genefis-gbr.ru>.

² Официальный сайт группы «Слот» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.slot.ru>. Свой первый концерт группа играла в клубе «Точка» в сентябре 2002 года на мероприятии под названием «TWIST FEST – 2». После чего стала известна в широких музыкальных кругах. Данная группа была удостоена таких премий как Russian Alternative Music Prize 2005 года в номинации «Вокал года», Russian Alternative Music Prize 2006 года в номинации «Хит года», Rock Alternative Music Prize 2008 года в номинации «Хит года».

³ Интервью с группой Слот [Электронная статья] // «Группа быстрого реагирования»: сайт – Режим доступа: <http://genefis-gbr.ru>

⁴ Мифологический словарь / Под ред. Е.М. Мелетинского. – М., 1991. – С. 669.

⁵ Википедия: свободная энциклопедия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>.

⁶ Общий толковый словарь [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://tolkslovar.ru>. – Дата обращения: 05.12.2012.

© Д.Е. Гусева

Н.С. РАЗНИЦЫНА

Тверь

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРСОНАЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЙОВИН

Менестрели – не просто необычное название для музыкальных исполнителей. Оно имеет богатую историю: «Менестрель – профессиональный певец и музыкант в феодальной Франции и Англии, иногда рассказчик и декламатор, нередко сам – поэт и композитор <...>. В период наиболее широкого распространения придворно-феодального поэтического и музыкального искусства в конце 12–13 вв. менестрели находились главным образом на постоянной службе феодального сеньора (это встречалось и до конца 16 в.). К числу придворных менестрелей принадлежал и ряд труверов и трубадуров. Однако и на странствующих труверов и трубадуров часто распространялось название “Менестрель”, поскольку они в замках были не только гостями, но и выполняли в то время вознаграждавшиеся функции куртуазного поэтического и музыкального служения тому или иному сеньору и его даме, хозяйке замка»¹. В современной русской культуре менестрелями принято называть музыкантов и певцов, тематика творчества которых связана с фэнтези: «Песни, тексты которых включают фэнтезийные элементы, рассказывают, в общем-то, о том же, о чём и песни, в которых этих элементов нет – но на другом, сказочном языке, вызывая у подготовленного слушателя понятийные ассоциации с определёнными реалиями миров фэнтези»². Это такие исполнители как Хелависа, Иллет, Канцлер Ги, Тэм, Йовин и др.³.

Современные менестрели часто обращаются не только к сказочным, фэнтезийным мотивам, но и к литературе в целом, делая героями своих баллад известных нам персонажей художественных произведений.

Мы обратимся к творчеству Йовин, так как в её песнях мы как раз можем встретить много обращений к литературным персонажам⁴.

Начнём с того, что тот или иной персонаж в песне поддается определенной типологизации. Герои распадаются на два типа: во-первых, персонажи, представленные антропонимами, во-вторых, персонажи, представленные топонимами.

В приведенных ниже песнях реализуются две большие традиции, к которым обращается Йовин и к которым нередко обращаются современные менестрели в своём творчестве: традиции западно-европейской литературы и литературы классической русской. Каждого литературного персонажа из тех, что встречаются в песнях Йовин, можно отнести к какой-либо из этих двух традиций.

Пожалуй, чаще всего литературный персонаж вводится через антропоним.

Антропоним (имя персонажа) в последнее время толкуется учеными «как смысловое ядро образа, вербализованной сущности литературного персонажа. <...> Имя рассматривается как важнейший организующий элемент художественного целого, тесно связанный со всеми уровнями текста от сюжетного, до фонетического»⁵.

Некоторые песни Йовин, представленные графически, имеют даже названия в виде антропонима – «Роланд», «Гретхен».

Песня «Роланд» уже своим заглавием отсылает нас к эпосу французского Средневековья – к «Песни о Роланде», а также к другим произведениям, связанным с Роландом и появившимся на основе героического эпоса.

Каждый исполнитель, несомненно, вносит что-то своё, новое в устоявшийся характер героя. В песне у Роланда есть своего рода попутчик – лирический субъект, предупреждающий главного героя об опасности, чего мы не можем встретить в «Песни о Роланде»⁶:

Скалы над пропастью встали темницами,
Здесь доверять нельзя людям и птицам, и
Я говорю: «Мой господин, прекрасный граф Роланд,
Едем другим путем!»

<...>

А за спиной я различаю шаг предательства
В стуке стальных подков!
Чаша заздравные с каждым Вы пили ли?
Кровью окрасилось золото лилии...
Я говорю: «Мой господин, прекрасный граф Роланд,
Много ль у Вас врагов?»

Тем не менее характер рыцаря остается столь же благородным, как и в «Песни...». Роланд у Йовин также имеет некоторые фантастические черты, присущие героическому эпосу:

Верит ли мне, мой господин, прекрасный граф Роланд,
Что гибель в бою легка?
Мчаться навстречу ей - Вы не сошли с ума ль?
Станет могилой нам каменный Ронсеваль!
Не осадить коней, строя не уберечь,
Вижу леса знамён, слышу чужую речь!
За королевский дом, за золотистый дрок,
За безрассудный долг ты поднимаешь рог –
поздно!

Роланд – не единственный персонаж, принадлежащий европейской традиции, к которому обращается Йовин. Интересен также литературный герой, возникающий в песне «Гретхен».

Это имя может отсылать нас к героиням разных произведений, но в данном случае мы сталкиваемся с персонажем из сказки братьев Гримм «Пряничный домик». Об этом нам говорит сам текст песни, в которой упоминается и темный заколдованный лес, и загадочные цверги⁷, и спутник Гретхен – Ганс:

Видишь там птица срывается с ветки,
Чёрною тряской зарос водоём,
Из-под корней смотрят хмурые цверги,
Гретхен, опомнись, куда мы идём?

Вот, ты смеёшься безжалостным смехом,
Вот ты бормочешь: Теперь мы вдвоём!
Я же твой Ганс, моя милая Гретхен,
Гретхен, о Боже, куда мы идём?

Если мы вспомним сюжет сказки, то сразу увидим сходство и отличие характера персонажа песни Йовин от источника. В данном случае Гретхен словно околдована, как это было в сказке, когда ведьма заставила ее откармливать Ганса, чтобы потом его съесть. Но там Гретхен хитростью спасает себя и брата, тогда как в песне героиня более мрачная и пугающая, оставляющая угнетающее впечатление.

Рассмотрим ещё один текст, в котором присутствуют антропонимы, но который некоторым образом отличается от предыдущих примеров тем, что антропонимы тут принадлежит к русской традиции, и персонажи в нем изображены с особого рода иронией. В песне «Онегин» встречаем и упоминание Татьяны, и определённые характеристики персонажей, вроде равнодушия и холодности самого Онегина и эмоциональности и впечатлительности героини:

Онегин целует Татьяне запястье
И лезет в коляску; ещё не финал.
Она на ветру замирает от счастья,
А он читает журнал.

Иронией наполнен весь текст песни. Мы сталкиваемся не только с ироничным характером Онегина, но и с особой иронией автора над главным героем.

Всё плоско, уныло, сливаются строки,
Вокруг ни черта не видать,
Коляска трясётся, ему одиноко,
Похмелье и хочется спать.

Зачем всю дорогу березы и ёлки?
Зачем ему в поясе тесен фрак?
Зачем на болонку похожа Ольга?
Зачем этот Ленский дурак?

Как видим, ироническими, даже саркастическими характеристиками в песне наделяются Ленский и Ольга.

Финал же песни является ещё одной отсылкой к пушкинскому роману, указывая на его особенность – незаконченность, наличие открытого финала:

Онегин целует Татьяне запястье...
Она на ветру замирает от счастья...
Ещё не финал... ещё не финал... ещё не финал.

В творчестве Йовин присутствуют не только персонажи литературных произведений, но и писатели, которые в песне становятся персонажами. Такова песня «Шекспир». Как и в «Онегине» Йовин, в этой песне стоит рассмотреть отдельно финал, который представляет собой своеобразный метатекст. В нем прямым текстом говорится о финале, что акцентирует на этом наше внимание и усиливает концовку песни.

И бросает перо беспечальной рукой.
Это значит – финал,
Сцена, занавес, зал,
К завершенью и кровь, и любовь.

Последняя строчка напоминает традиционный финал классической трагедии, которая чаще всего заканчивалась чьей-нибудь смертью.

В этой песне упоминается сразу несколько персонажей трагедии Шекспира «Гамлет, принц Датский». Тут можно встретить и самого Гамлета, и Офелию, и Розенкранца с Гильденстерном, и мать Гамлета – Гертруду. Важно и то, что Шекспир также присутствует в песне наравне со своими героями:

Гамлет тенью безмолвной

Блуждает по замку.
Дуэль завершилась, развязка близка,
Он хотел бы напиться, но пафос трагедий не в этом.
Розенкранц обыграл
Гильденстерна в орлянку,
Офелия ловит в окне облака,
А в камине горит черновик с неудачным сюжетом.
Но смеётся Шекспир над последней строкой...

В этой песне характеры героев отличаются от канона, они наполнены иронией и в какой-то степени перестают быть теми трагедийными персонажами, которых мы привыкли видеть.

Как уже говорилось выше, литературный персонаж может вводиться в текст песни не только через антропоним, но и при помощи топонима, непосредственно связанного с главным героем произведения.

Подобное обращение к литературному персонажу мы можем увидеть в песнях Йовин «Ронсеваль» и «Рейхенбахский водопад». Первый пример связан с «Песней о Роланде», к которой мы уже обращались; второй – с широко известным циклом рассказов и повестей о Шерлоке Холмсе, а именно с рассказом «Последнее дело Холмса».

В песне «Ронсеваль» ни разу не упоминается имя Роланда, но тем не менее мы понимаем, что в песне говорится именно о нём, так как здесь присутствует топоним, непосредственно связанный с этим героем: Ронсеваль – место, где в «Песни...» погибает в бою Роланд. Поддерживает это и упоминание другого персонажа произведения, а именно Альды, возлюбленной Роланда, которая в древнем эпосе только упоминается, но занимает одно из центральных мест в системе персонажей в поздней интерпретации «Влюбленный Роланд» Боярдо. В песне Йовин:

Ты же знал на вопрос ответ,
Уходя, обо всём уже знал ты.
И смотрел неотрывно вслед
Синий взгляд златокудрой Альды.
А ты спорить решил с судьбой,
Не познав ни любви, ни печали,
Принимал свой последний бой
Между стылых камней Ронсевалья...

Таким образом, в песне «Ронсеваль» центральный персонаж не называется прямо, а вводится в текст через строго соотносимые с ним топоним и антропоним (имя другого персонажа).

Похожим образом структурирована и вторая песня. Рейхенбахский водопад – место, где в схватке со своим врагом якобы погиб Шерлок Холмс. Но упоминания одного места мало, чтобы без сомнений установить личность безымянного героя, поэтому в песню вводится еще один персонаж – доктор Ватсон, что уже однозначно отсылает нас к Шерлоку Хол-

мсу. В песне не упоминается имя доктора, но в сочетании с топонимом приходит понимание того, что это именно доктор Ватсон.

Бедный доктор, он верный друг,
но вот беда –
никогда не узнает правды.
Правда кровью стекает с рук.
И ревет вода
Рейхенбахского водопада.

Кроме приведенных типов введения персонажа в песню, возможно введение персонажа через соединение топонима и антропонима, а именно через топоним, являющийся частью перифраза антропонима.

Так в песню Йовин вводится персонаж романа Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец». Песня называется «Роханская дева». Именно так несколько раз называют принцессу Рохана, и нам не нужно видеть её имя в тексте песни, чтобы понять, о ком идет речь, так как «Роханской девой» у Толкина именуют только этого персонажа.

Как возьму коня, потуже
Затяну на нем подпругу,
Как возьму копье да вздену
Я на белу грудь кольчугу,
Как возьму да в шлем упрячу
Я девичью косу,
Как возьму да на удачу
Кому голову снесу.

Как поеду погулять –
Ратных подвигов искать –
Приходи ко мне скорей,
Ты, ангмарский чародей!

Окончательно рассеивает сомнение в точности атрибуции персонажа упоминание ангмарского короля, которого по сюжету Толкина Йовин бедила в поединке.

Песня так же не лишена некоторой иронии. Здесь эта ирония выражена скорее в самой стилистике песни, напоминающей сказочное повествование:

Ты со мною не шути,
Не встречайся на пути...
Еду-еду, не свищу,
Как наеду – не спущу!

Эх, вот если бы да кабы
Ратный подвиг совершить...

Что ж вы думали, раз баба –
Значит, только зная шить?
Знать, не только,
Знать, не зная,
Не пошить – так раскроить,
Али по печени ногами,
Али просто задушить...

Таким образом, мы выделили три типа экспликации литературных персонажей у менестрелей на примере творчества Йовин:

- 1) антропоним,
- 2) топоним,
- 3) топоним как элемент перифраза антропонима.

В творчестве Йовин мы видим разнообразие героев не только в смысловом плане, но и в плане их выражения, не только в тенденции обращения к совершенно разным героям из разных эпох, но и в возможности их уникального воплощения в песне.

Во всех произведениях Йовин, если рассматривать их как систему, персонажи сохраняют свои характеристики, которые мы привыкли видеть. Тем не менее они начинают функционировать по-новому. Это может быть какая-то новая черта характера, как, например, у Гретхен, которая из положительного персонажа превращается в персонажа, имеющего отрицательные черты. Изменения происходят и на уровне описания героя, как в «Роханской девице», где важным фактором становится стилистика повествования, и на уровне описания главным героем других персонажей, как в «Онегине», где они получают ироничную окраску.

Во всех рассмотренных песнях герои становятся менее литературными, менее хрестоматийными. Это достигается с помощью иронии как на семантическом, так и на стилистическом уровнях. Таким образом, с известными персонажами в творчестве Йовин происходит существенная трансформация, их характеристики становятся более сложными и одновременно более близкими современному сознанию.

¹ Краткая литературная энциклопедия [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 23.11.2012).

² Михайлов М.Е. Менестрельное движение в контексте современной культуры [Электронный ресурс]. // Журнал «Самиздат». – Режим доступа: http://samlib.ru/m/mihajlow_m_e/minstrels.shtml (дата обращения: 23.11.2012).

³ Многие считают, что менестрельные песни мало чем отличаются от бардовских, но это совсем не так: «В тематической сфере различие довольно значительно: у бардов практически не встречается песен, написанных на сказочные мотивы, тогда как у менестрелей они занимают заметное место. В то же время, политическая сатира, которой пронизано всё творчество бардов, у менестрелей не встречается вообще. Как ролевое, так и менестрельное движение дистанцируются от социальной и политической полемики» (Михайлов М.Е. Указ. соч.).

⁴ Стоит уточнить, что современные менестрели существуют и как часть ролевой игры: «...если в тексте песни содержится некая общечеловеческая коллизия – я отказываюсь понимать, что в ней такого особенного, специфически-ролевого» (Котовская М.В. Эссе о ролевой

музыке. То, чего нет. [Электронный ресурс] // Дневники: сервис он-лайн дневников. – Режим доступа: <http://www.diary.ru/~Dzirty/p36932387.htm> (дата обращения: 23.11.2012). Свой псевдоним – Йовин – Лина Воробьева, лидер группы «Rosa Alba», выбрала, когда участвовала во встречах толкинистов. Лина Воробьева: «Я назвалась именем наиболее близкого мне женского персонажа из книги Толкина “Властелин Колец”. У меня даже был цикл песен, посвященных Йовин» (Интервью Ёвин [Электронный ресурс] // Про Ёвин: неофициальный сайт. – Режим доступа: <http://evin.msk.ru/ointer.html> (дата обращения: 23.11.2012)).

⁵ *Виноградова Н.В.* Имя литературного персонажа: материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования III. – Тверь, 1998. – С. 157.

⁶ Хотя мы можем обнаружить схожие черты с еще одним героем «Песни о Роланде» Оливье, который предупреждает Роланда о необходимости протрубить в рог. Но в песне Йовин на это делается более сильный акцент.

⁷ Цверги – в скандинавской мифологии карлики. «Сливаются с другими альвами и природными духами. Цверги боятся света, он для них губителен (при лучах солнца они превращаются в камень)» (Мифологический словарь / Ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1991. – С. 603–604).

© Н.С. Разницына

Ю.М. МАЙОРОВА

Тверь

ЗАЧЕМ «СКАЗКАМ» БРОДСКИЙ?

ОБ ОДНОМ КЛИПЕ ГРУППЫ «НЕФТЬ»

Филолог, проводя исследования, опирается на анализ текста. Но одного этого материала недостаточно, когда мы обращаемся к феномену рок-культуры. Рок-культура по природе своей синтетична, слова песни не являются главными. Если прочитывать текст отдельно, с экрана монитора или держа в руках буклет, приложенный к альбому, вряд ли удастся увидеть те смыслы, которые возникнут в синтезе с музыкой и с исполнением. А.В. Щербенок, рассуждая о рок-поэзии, замечает: «Когда филолог обращается к напечатанному тексту, абстрагируясь от его песенного происхождения, он сразу же ощущает его неполноценность. Однако признать, что это просто плохие стихи, мешает воспоминание о слышанной песне, которая может быть вполне гениальной»¹. Рок-культура – это не просто соединение музыки и текста, это синтез нескольких видов искусства. Музыканты, добываясь концептуальности своего творчества, тем самым воздействуют на слушателя и зрителя. Есть несколько уровней бытования рок-искусства: текст песни, клип, обложка альбома, концертное выступление. Уровни эти, выстраиваясь в систему, дают относительно целостный текст рока. В ряде предыдущих работ мы обращались к рассмотрению обложки альбома², в этот раз мы обратимся к синтезу музыки и киноискусства, а именно к клипу. Нами был выбран клип «Сказки»³ молодой московской группы «Нефть». Эта работа привлекла внимание тем, что в ней музыканты обращаются к творчеству Иосифа Бродского. Важно и то, что у клипа и песни одни и те же авторы: текст писали два человека (О.И. Таравков, А.В. Галинский), а режиссёром клипа является только один из них

(О.И. Таравков); однако важно как раз то, что автор клипа является и соавтором песни.

За несколько дней до появления клипа в сети появился его тизер, длящийся всего минуту; тут впервые встречается Бродский, причем реципиент его и видит, и слышит. В начале мы видим кадр, изображающий портрет Бродского и надпись «Иосиф Бродский» – это обложка книги поэта; одновременно с этим мы слышим голос Бродского, читающий вот эти строчки: «... во сне чернила / готов к умноженью лучше иных таблиц. / И если за скорость света не ждешь спасибо, / то общего, может, небытия броня...»⁴ – это отрывок из стихотворения «Меня обвиняли во всём, окромя погоды». Стихотворение является знаковым для творчества Бродского, так как оно завершало его последний поэтический сборник «Пейзаж с наводнением». В тизере Бродский выступает как действующее лицо клипа. Это кадр, где показана обложка книги, на которой изображён портрет Бродского. Как в тизерах к фильму представляют актёров, так же и здесь: мы видим лицо поэта с надписью под ним «Иосиф Бродский». Вслед за этим идёт кадр с надписью «Нефть» на чёрном фоне. Таким образом, получается, что поэт Иосиф Александрович Бродский и группа «Нефть» представлены как действующие лица клипа. В тизере через это задаётся установка на взаимодействие творчества поэта с творчеством группы. Нам следует кратко рассказать о клипе, в котором присутствует два событийных плана. Первый – герой и его возлюбленная едут в вагоне поезда московской монорельсовой транспортной системы, второй – те же самые герой и героиня общаются в комнате. В клипе также цитируется ещё одно стихотворение Бродского «Зимним вечером в Ялте»: книга в руках героини в одном из кадров раскрыта на нём.

Вначале обратимся к тексту песни, потому что появление Иосифа Бродского в тизере и клипе обуславливает возможность соотнесения текста «Сказок» с его творчеством, а без видеоряда это было бы невозможно. Приведём сам текст:

Прежде – новое, вечное.
Предательски быстротечное.
И неважно, что скоро конечная –
мы дышим, а значит, живём.
В друг друге, в секундах, мгновениях.
Без цифр и определений,
в обманах и убеждениях,
что мы вместе, и мы не умрём.

Я почти разгадал траекторию,
я почти разгадал силу времени;
станут громче гудки и давление...
Замороженные аллегории –
всё бредово, ненужно, бессмысленно.
Перерыв на сигареты... крепкий чай остыл.

Дальше – привычное, точное.
Звонки, алкоголь, многоточия.
И, между всего прочего,
ты скажешь, что всё хорошо.
Но я же – держусь до последнего.
Нервы, упреки, сомнения.
Шучу, но, к сожалению,
глупо и не смешно.

Я почти разгадал траекторию,
я почти разгадал силу времени;
станут громче гудки и давление...
Замороженные аллегории –
всё бредово, ненужно, бессмысленно.
Перерыв на сигареты... крепкий чай остыл.

Мы превращаем события в образы,
мы отпускаем прекрасные их тела.
Мы заставляем глотать обвинения;
только слушать, но слушать себя.
Быть не просто пространством в неведении,
а безмолвного мира субстанцией...
Я бы мог объяснить тебе это всё,
но ты выходишь на следующей станции⁵.

Рассмотрим строчку «Замороженные аллегории – всё бредово, ненужно, бессмысленно». Во-первых, первую часть строчки – «Замороженные аллегории» – можно рассмотреть как бытовое, упрощённое описание творчества Бродского, во-вторых, следующая часть – «всё бредово, ненужно, бессмысленно» – отсылки к Бродскому в тизере направят нас к философии экзистенциализма, который свойственен творчеству поэта (Л. Лосев, А. Ранчин)⁶.

Исследователи отмечают (например, Т.Ф. Ахмедова и А.В. Корчинский⁷), что две важнейшие категории творчества Бродского – язык и время. Слова в тексте «Сказок» (аллегория, время) отсылают к важнейшим категориям философии Бродского. Михаил Крепс в книге «О поэзии Иосифа Бродского» пишет: «В основе поэтического мировоззрения Бродского лежит отношение живой субстанции, и в частности, человека, к мирозданию. На этом уровне Бродский оперирует основными понятиями своей философии, которые выстраиваются в несколько стройных тесно связанных между собой оппозиций: время :: пространство, человек :: время, человек :: пространство...»⁸. Эти же понятия мы встречаем и в тексте «Сказок»: «Быть не просто пространством в неведении, а безмолвного мира субстанцией...». Строчки припева: «Я почти разгадал траекторию, я почти разгадал силу времени» также отсылают к категориям пространства и времени.

Время в поэзии Бродского всегда выступает как стихия враждебная, ибо его основная деятельность направлена на разрушение – отсюда и строчка в песне «...я почти разгадал силу времени...» – как герою лирики Бродского не дано противостоять времени, так и лирическому субъекту текста «Сказок» не победить время. Ключевым в данной строчке будет слово «почти», он не сможет завершить действие. Герой клипа «Сказки» борется со временем – обратимся к последнему кадру клипа, который связан со строчкой стихотворения «Зимним вечером в Ялте». «Остановись, мгновенье! Ты не столь прекрасно, сколько ты неповторимо»⁹ – финальные строки стихотворения Бродского можно соотнести с финальной сценой клипа, в которой герой вмешивается в привычный ход событий (автоматическое закрытие дверей), останавливая двери, из которых вышла девушка, в итоге останавливая данное мгновение, то есть событие, происходящее «здесь и сейчас», чтобы, возможно, использовать шанс, который, вероятно, никогда больше не сможет повториться.

К вышеупомянутой строчке из стихотворения Бродского обращён и эффект, используемый в клипе «Сказки», а именно Slow Motion, что в переводе с английского означает «замедленное движение». Человек видит на экране замедленное изображение, действия героев «растянуты» во времени. Эффект этот достигается за счёт ускоренной киносъёмки, таким образом, замедление времени, которое видит человек, мнимое. Заметим, что этот эффект использован только в тех кадрах, где герои сидят в комнате, где показаны их взаимоотношения – как счастливые, так и нет. Например, присутствует кадр, в котором изображён радостный момент праздника (герои пьют шампанское), но есть и моменты ссоры: мы видим, как герои ругаются, как девушка даёт пощёчину герою – всё это разные мгновения жизни, не всегда прекрасные, но всегда неповторимые, это и показывает нам режиссёр, используя Slow Motion, тем самым «останавливая мгновение». Также, на наш взгляд, важен и интересен следующий момент: место, где разворачивается действие между героями, носит название «Slowmotion». Это фотостудия, где проходил один из концертов группы.

Исследователь Михаил Крепс в книге «О поэзии Иосифа Бродского» также отмечает, что в творчестве поэта: «...самыми сильными чувствами человека, помимо страха смерти, являются любовь и одиночество <...> они в поэзии Бродского связаны определенными причинно-следственными отношениями: любовь – это разлука с одиночеством, одиночество – разлука с любовью <...> Общая схема человеческой экзистенции в такой трактовке представляется неизменной трёхчленной формулой последовательности: любовь – разлука – одиночество»¹⁰. Цепочка Бродского «любовь – разлука – одиночество» также прослеживается в «Сказках»: герои вместе, но далее предстоит разлука, которая приведёт к одиночеству. Здесь обращает на себя внимание поезд, в котором находятся герои клипа: через предметный мотив поезда реализуется мотив жизненного пути (железная дорога). Заметим строчку «я бы мог объяснить тебе это всё, но ты выхо-

дишь на следующей станции», а следующей «станцией» после «разлуки», по Бродскому, становится «одиночество».

Однако монорельс нужно рассматривать как вариант типичного для русской поэзии (и для русской рок-поэзии в частности) мотива железной дороги. Обратим внимание на уникальность именно монорельса: это и не метро, и не железная дорога. Подавляющее большинство станций метрополитена находится под землёй, железная дорога – наземный вид транспорта, а московский монорельс – это всего шесть станций, которые находятся в нескольких метрах над поверхностью земли. И если такое большое понятие, как железная дорога – метафора жизненного пути, то сравнительно небольшой монорельс можно рассмотреть как метафору любовных отношений. Любовь относится к тем самым высоким чувствам, так же и состав монорельса «парит» над землёй. Из клипа нельзя сделать однозначный вывод, какой кадр являет собой знакомство, а какой расставание героев. Проведём аналогию с фабулой и сюжетом: следуя фабуле, герои должны были сначала познакомиться, а потом расстаться, но сюжет вполне может не соответствовать логичной хронологии развития действия, режиссёр, подобно писателю, мог расставить кадры клипа как угодно. Они могут быть перемешаны в «Сказках», в конце клипа мы можем видеть встречу героев, а в начале – их расставание. Поэтому финальная сцена, в которой герой не даёт дверям вагона закрыться, может быть одинаково отнесена и к тому, как он выходит из вагона, чтобы завязать знакомство с девушкой, и к тому, как он покидает вагон, чтобы вернуть девушку после расставания. Важным же является место действия, уже упомянутый нами монорельс, вагоны которого движутся по замкнутому кругу. Здесь формула Бродского «любовь – разлука – одиночество» претерпевает изменение, так как в клипе этот цикл замкнут. После того, как любовь, разлука и одиночество закончатся, они начнутся вновь. Это уже трагизм иного рода, не всеразрушающее время, как у Бродского, а время, которому нет ни начала, ни конца. Герои клипа обречены на вечную любовь, вечную разлуку и вечное одиночество. И если уж совсем переложить формулу Бродского на клип, то шесть станций монорельсовой дороги выглядят как удвоение «станций» Бродского: любовь, разлука, одиночество повторяются дважды, а потом снова и снова, и так по кругу.

Обратимся к корреляции Бродского с клипом, которая происходит, минуя непосредственное взаимодействие с текстом песни. Следует обратить внимание на то, что героиня клипа читает стихотворение Иосифа Бродского «Зимним вечером в Ялте». Вот первая строфа: «Когда он ищет сигарету в пачке / на безымянном тусклое кольцо / внезапно преломляет двести ватт / и мой хрусталик вспышки не выносит»¹¹. Лирического субъекта стихотворения ослепляет блеск обручального кольца его собеседника, кольцо – знак того, что человек не одинок, в отличие от героя клипа. Возвращаясь к клипу, отметим, что персонаж «Сказок» явно чувствует себя

одиноким среди других людей, находящихся в вагоне, впрочем, так же, как и героиня.

Книга Бродского, голос поэта в тизере – всё это указывает на то, что можно рассматривать не только два конкретных стихотворения поэта, встречающихся в тизере и клипе, но и вообще образ самого поэта, который в данном случае может выступать аллегорией творчества как такового. Лирический субъект клипа, возможно, сам поэт, на что указывают разбираемые им в одном из кадров листы с поэтическими текстами. Тогда всё сложнее, героиня не просто не может понять «замороженных аллегорий», она не видит саму суть своего возлюбленного, не видит в нём человека творческого, поэта. Об этом же говорят книга Бродского и глянцевого журнала, которые героиня держит в руках на протяжении клипа одинаково часто. Ей удаётся совмещать чтение высокой поэзии с журналом «Vogue».

Итак, на примере клипа, тизера и текста песни «Сказки» мы наглядно продемонстрировали, как текст песни в синтезе с видеорядом обретает множество новых смыслов. Бродский эксплицирован в «Сказках» не лексически, но визуально, то есть смыслы могут возникать как минувя непосредственно текст песни (то есть только в самом клипе), так и в синтезе текстов (клипа и песни).

Клип «Сказки» демонстрирует нам, как музыканты за счёт видеоряда могут выходить на недоступные только в песне, в звучащем её варианте уровни цитирования. А уникальность именно этого случая состоит в том, что мы можем рассматривать сразу три элемента: песню, тизер, клип. Каждый из этих элементов важен, но важен в разной степени. Например, музыка не играет существенной роли в восприятии клипа, она никак не влияет на построение связей между текстом и видео. Отдельно взятый для рассмотрения текст песни «Сказки» вряд ли можно соотнести с поэзией Бродского, но стоит посмотреть тизер клипа, как связи с поэзией Иосифа Александровича возникнут. Интересно также то, что в тизере нет ни звучащей песни, ни вообще действия как такового, но он служит той самой важной составляющей, которая позволяет нам задействовать в восприятии песни поэзию Бродского. Также здесь мы встречаем аудиоцитату, которой нет ни в песне, ни в клипе. Портрет поэта – важный элемент, появляющийся в тизере, тоже своего рода цитата. Наиболее же привычная цитата – текстовая – появляется в клипе как в прямом смысле напечатанный текст (книга со стихотворением). Таким образом, клип предоставляет музыкантам огромные возможности для включения чужого слова в своё, и самым примечательным можно считать то, что текст в привычном его проявлении (текст песни) не является в таком случае главным смыслообразующим источником. Видеоряд позволяет музыкантам наиболее развёрнуто и полно передать реципиенту свой художественный мир, усложнив его отсылками к творчеству других поэтов.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Бродский И.А. Указ. соч. – С. 72.

¹⁰ Крепс М. Указ. соч.

¹¹ Бродский И.А. Указ. соч. – С. 71.

© Ю.М. Майорова

И.В. КУМИЧЕВ

Калининград

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

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

Анализируя мифопоэтическую интенцию Моррисона, в которой, на наш взгляд, отразились важнейшие черты онтологии рок-искусства, мы на данном этапе ограничимся рассмотрением жанра баллады в творчестве «The Doors». Важность этого жанра в следующем: а) балладное начало, оставшееся в «генетической памяти» блюза¹, оказывает сильное влияние на рок-искусство в целом; б) в балладе², характеризуемой сочетанием трех литературных родов – эпического, лирического и драматического, – осо-

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

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

Герой «The Celebration of The Lizard» убегает из города, где похоронена его мать³ и где среди сделанных по шаблону домов бродят львы. В зеркале в зелёном отеле он видит змею, после чего следует эпизод с предложением сыграть в «маленькую игру» под названием «Сойди с ума» («*go insane*»), чтобы прорваться «на другую сторону» («*Release control we're breaking thru*») и воздвигнуть «совершенно новую часовню» («*we'll erect a different steeple*»); таким образом, здесь репрезентированы важнейшие в «Not to touch the Earth» мотивы Игры, Прорыва и созидания нового мифа. В этом эпизоде появляется второй персонаж – тот, к кому обращается первый, надевая маску проводника. После того, как герои осознают, что город лежит на крови («*Wait! / There's been a slaughter here*»), они отправляются в путь. Начинается эпизод, который представляет выбранную нами для анализа композицию.

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

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

6. let's run.
7. House upon the hill
8. Moon is lying still
9. Shadows of the trees
10. Witnessing the wild breeze
11. Come on baby, run with me
12. Let's run.
13. Run with me
14. Run with me
15. Run with me
16. Let's run!
17. The mansion is warm at the top of the hill
18. Rich are the rooms and the comforts there
19. Red are the arms of luxuriant chairs
20. And you won't know a thing till you get inside
21. Dead president's corpse in the driver's car
22. The engine runs on glue and tar
23. Come on along not goin' very far
24. To the East to meet the Czar
25. Run with me
26. Run with me
27. Run with me
28. Let's run
29. Whoah
30. Some outlaws lived by the side of a lake
31. The minister's daughter's in love with the snake
32. Who lives in a well by the side of the road
33. Wake up girl we're almost home
34. Yes c'mon
35. We should see the gates by mornin'
36. We should be inside the evenin.
37. Sun sun sun
38. Burn burn burn
39. Soon soon soon
40. Moon moon moon
41. I will get you
42. Soon Soon Soon
43. I am the Lizard King
44. I can do anything⁴

Первое, с чем мы сталкиваемся в данной композиции, находится вне звучащего текста и известным образом организует смысл всего произведения – это, разумеется, заглавие. В первую очередь оно отсылает нас к труду Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», который Моррисон хорошо знал⁵ и где названия двух основных разделов главы «Между землей и небом»⁶ тождественны двум первым строкам анализируемой песни (предвосхитим их появление). Фрейзер описывает архаические верования, согласно которым лицу, наделенному сверхъестественной силой (такowymi могли быть, к примеру, вождь, верховный жрец или же женщина в период месячных недомоганий) не позволялось касаться земли и подставлять себя солнечным лучам, ибо в противном случае заряд этой великой силы («флюид») мог быть не просто израсходован вхолостую (что само по себе непозволительно), но и существенно повредить как самому носителю силы, так и племени⁷. Десакрализируясь, обряд превращается в игру⁸, так что заглавие композиции «Not to touch the Earth» развивает мотив игры, репрезентированный в упомянутом фрагменте «The Celebration of The Lizard»; таким образом, игра «Выше ножки от земли» оказывается соотносительной по смыслу с игрой «Сойди с ума». Вспомним, что игра «Сойди с ума» связана с образом зеркала, где герой увидел змею. Зеркало, как и поверхность воды, является символом границы между посюсторонней и потусторонней реальностями, оно являет предметы перевернутыми; играть в «Сойди с ума» – всё равно, что войти в зеркало, за поверхностью которого десакрализация обряда обращается вспять, и игра вновь становится священнодействием. Таким образом, заглавие композиции сигнализирует о том, что в балладе представлено *мифическое пространство*.

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

Музыка 1. Композиция начинается с басового вступления, где последовательно чередуются октавы и большие септимы, то есть консонанс и острый диссонанс, что придает звучанию напряженность, подвижность. Эффект движения создается и особым ритмическим выделением третьей доли, в результате чего размер 4/4 на уровне ритма начинает восприниматься как 2/4, что выражает «телесность», чёткость, характерную для танца (к примеру, размер 2/4 часто используется в самбе). Постепенно ритм начинает подчёркиваться лёгкими ударными, появляются синтезатор и гитара, активно использующая прием глиссандо, усиливая тем самым ощущение неустойчивости, безумия и отсылая к «внекультурной» архаике⁹.

Звучащий текст 1. Строки 1-3 представляют собой трехстопный хорей, в строке 4 превращающийся в ямб¹⁰, осложненный двумя стяжениями (что это не спондей, мы заключаем из того, что отсутствующие безударные слоги «предполагаются» мелодией, так как каждое из трёх *run* поётся в два раза медленнее остальных слов во фрагменте, охватывая как сильную, так и слабую доли¹¹). В итоге строка 4 получает особую семантиче-

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

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

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

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

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

Семантика образов; итог корреляций 2. Фрагмент 2 можно назвать экспозицией повествования: в начале своего путешествия герои оказываются у дома на вершине холма. Строки 7-10 порождают ощущение спокойствия, которое вступает в противоречие с представленным в музыкальном субтексте уверенным движением. Таким образом, налицо конфликт между устремлением героев (указанное выше противопоставление строк 11-12 строкам 7-10) и покоем мира-холма-города¹², который они намерены покинуть.

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

Музыка 3. Фрагмент отделён от предыдущего и последующего секундными паузами. Особо значима здесь гитарная партия, в проигрыше между строками представляющая собой «тройки» нот, задающие особую стремительность¹³. Гитара даже несколько ускоряется относительно ритма песни, вырывается вперед, за счёт ритмического несовершенства усиливая ощущение бега на пределе сил, на грани падения.

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

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

рыв, связывающий отдельные части композиции и превращающий их в повествование¹⁴. Здесь выражается желание совершить прорыв на другую сторону не в одиночку. В мифологии Моррисона, насквозь символичной, а потому не проводящей грани между духовным и телесным¹⁵, прорыв в одиночку и невозможен, ключевой момент его мифопоэтики – женщина, а преодоление мира зачастую изображается как обретение высшего бытия в акте телесной любви. От того, пойдёт ли героиня за лирическим героем-Проводником, не обернётся ли она, зависит успех путешествия. Связь мифопоэтической структуры Моррисона с мифом об Орфее, трагической ипостаси Диониса¹⁶, и Эвридике очевидна.

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

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

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

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

Семантика образов; итог корреляций 4. Образ дома на холме в данном фрагменте конкретизируется: это особняк. Проводник знает, что внутри убранные, комфортные, тёплые комнаты, роскошные кресла с красными подлокотниками. Он ничего не говорит об этом Героине, испытывая её. Здесь продолжается развитие вариации орфического мифа: особняк на холме – это символ богатства, спокойствия и уюта (вспомним, даже ветер там можно опознать лишь по движениям теней деревьев), искушения прелестью разрушающегося мира; только войдя внутрь, то есть отказавшись от пути, Героиня сможет удовлетворить любопытство. Очевидно, она выдерживает испытание Эвридики, образ особняка тает в диссонансных глissандо синтезатора и гитары, сменяясь последней, самой зловещей деталью покидаемого мира. «Мертвый президент» – это явная отсылка к убийству Кеннеди, кровавая жертва безумию мира. Образ водителя, в чьей машине обнаруживается тело президента, отсылает нас к версии об убийстве Кеннеди собственным шофером¹⁷; то есть герои баллады встречаются с Убийцей, словно мистически прикованным к своей жертве. Автомобиль – это, как и особняк, образ человеческого мира¹⁸; вернее, это тот же «особняк», но увиденный освободившимся от прельщения взглядом: машина дальше не едет, мотор еле работает, а внутри – мертвец и Убийца. Единство строфы, усиленное сквозной рифмой, позволяет предположить, что призыв отправиться вместе на восток встречать Царя обращен именно к последнему¹⁹. В пользу этого предположения говорит и аллюзия в строке 24 на новозаветных волхвов, которых, по одной из версий, было трое. В этом сравнении бегущих с волхвами – явный намёк на рождение новой онтологии, нового логоса.

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

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

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

Музыка 6. Тональность вновь повышается – на полтона (преодоление нового этапа пути). Гитарные глissандо исчезают, эта партия теперь играет на синтезаторе; звучание её более «воздушное», что соответствует семантике сна. При этом ритм песни заметно ускоряется, ударные начинают создавать больше шума при помощи тарелок и сильных ударов по сольному барабану.

Звучащий текст 6. Метрическая структура этого фрагмента более ровная, чем в четвертом фрагменте: три строки (30-32) четырёхстопного амфибрахия, на фоне которых выделяется строка 33, написанная хореем. Строка 33 аналогична строке 24 (только без пиррихия: пусть слово *wake* и попадает на «слабую» долю в музыкальном ритме, семантическое тяготение заставляет воспринимать его как ударное) и играет ту же роль в строфе, отделяясь от предшествующих трёх.

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

об образе зеркала. Озеро – это портал между посюсторонним и потусторонним миром²⁰, и рядом с ним, как и в балладе «The End» («The Doors», 1967), живет Страж – древний змей. В этого змея влюбляется «дочь министра». Змей у Моррисона – дионисический образ, что соответствует «материковому» греческому культу Диониса²¹. Приобщение к Дионису происходит через неистовство любви. Таким образом, дочь министра через любовное влечение (вспомним, что змей, помимо прочего, – фаллический символ) приближается к границе между мирами. Вероятно, та, кто видит сон, сама и является этой «дочерью министра», под действием эротического томления устремившейся навстречу желанному змею. Проводник её будит, слова его звучат более резко (хорей), чем успокоительная гармония сна (амфибрахий), он призывает её продолжить путь.

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

Музыка 7. После призывного крика вокалиста (34) следует небольшой проигрыш, где вновь появившаяся гитара вступает в диалог с синтезатором. Их короткие и быстрые фразы порой резко диссонируют с партией баса и клавишным фоном, эта потрясающая музыкальная ткань, в которой переплетаются стремительность, хаос, самоубийственный порыв на пределе сил²², сопровождается яркой ударной партией, где чёткий ритм делается более разнообразным за счёт многочисленных барабанных дробей. Между фразами, выкрикиваемыми вокалистом, диалог гитары и синтезатора продолжается, их партии словно освобождаются от всякой внутренней логики произведения (разумеется, это лишь умело произведенный эффект), ярко передавая состояние героя, его неистовую шаманскую пляску. Под конец фрагмента всё погружается в грохочущую атональность.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ См.: *Конен В.Д.* Рождение джаза. – М., 1984. – С. 41–50, 198–270.

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

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

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

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

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

⁷ Там же. С. 622–623.

⁸ Ср. «Только с обесцениванием, забвением, уходом медиального смысла сакральный предмет превращается в игрушку» (*Аптиня Т.А.* Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – СПб., 2003. – С. 88).

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ См.: *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. – СПб., 2000. – С. 162–191.

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

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

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

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

²¹ *Иванов В.И.* Указ. соч. – С. 106–124.

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

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

²⁴ *Моррисон Дж.* Указ. соч. – С. 205.

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

© И.В. Кумичев

П.А. ВОЛОШИН

Севастополь

КАЛИФОРНИЙСКИЙ ТЕКСТ ЗАРУБЕЖНОЙ РОК-ПОЭЗИИ

Научное изучение географического текста литературы – проблема актуальная и широкая. В русской филологической традиции наиболее исследованы петербургский и московский текст и их соотношение, а также соотношение города и деревни. В данной статье предложен опыт исследования зарубежных рок-текстов о Калифорнии и в первую очередь – Лос-Анджелесе, зачастую выступающем в зарубежной художественной культуре своего рода метонимией этого штата. При анализе мы будем использовать методологию В.Н. Топорова, разработанную им для исследования петербургского текста.

«Как и всякий другой город, Петербург имеет свой “язык”. Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте»¹. Художественный текст неразрывно связан с упоминаемой локацией, однако литературоведение изучает не собственно описание, а мифологизацию и поэтизацию определённых топов. Из чего следует, что неразрывность эта искажает реальное представление о локациях, заменяя его на мифологизированное, часто парадоксальное и имеющее мало общего с фактами жизни: «Но уникален в русской истории Петербург и тем, что ему в соответствие поставлен особый “Петербургский” текст, точнее, некий синтетический сверткостекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального»².

Общее свойство и петербургского, и лос-анджелесского текста в том, что его художественная реализация отдалена от самого тоposa: «Таким образом, Петербургский текст менее всего был голосом петербургских писателей о своём городе. Устами Петербургского текста говорила Россия, и прежде всего Москва»³, даже петербургские авторы нередко исследуют свой город с некоторой отдалённой точки зрения, так же, как авторы, писавшие о Лос-Анджелесе, о чём речь пойдёт ниже.

Литературная мифологизация города реализует обычно один из двух оппозиционных подходов: либо поддерживается уже созданный культурный штамп (Петербург – город культуры, Лос-Анджелес – город богатой жизни), либо стереотипы разрушаются, высмеиваются и девальвируются.

Рассмотрение городского текста у В.Н. Топорова делится на несколько подуровней, содержащих в себе различные стороны, свойственные локациям. Рассмотрение художественного города в какой-то мере сходно с энциклопедическим его описанием, поскольку делится на формальные,

основанные на реальных предметах и явлениях природы стороны. Первый подуровень – погодный, он делится на ландшафтный и климатическо-метеорологический. Второй – материально-культурный, содержащий в себе архитектуру города, улицы, близость к водоёмам и прочее. Третий – социально-исторический, содержащий в себе «дух» города, традиционные черты его жителей, исторические события, общественные тенденции. Последний подуровень – духовно-культурный текст, наполненный преданиями, городской мифологией⁴.

Именно это многоуровневое соотношение позволяет воспринимать текст определённой локации как синтетическое единение, которое, с одной стороны, глубоко цельно, но, с другой, позволяет условное разъединение в целях научного исследования.

Калифорнийский текст состоит из двух субтекстов, относящихся к Лос-Анджелесу и Голливуду, иногда встречаются упоминания и третьего города – Сан-Франциско, но только как отражение общего калифорнийского текста. Песня группы «Arctic Monkeys» «Fake tales of San-Francisco», например, посвящена недружелюбности большого города, его порочности, что далее в статье будет определено как черта, свойственная калифорнийскому тексту в целом:

Fake Tales of San Francisco
Echo through the air.
And there's a few bored faces in the back
All wishing they weren't there.

Лживые истории Сан-Франциско
Пронесются в воздухе.
Здесь скучные лица кое-где,
Которые не хотели здесь оказаться.

Также можно выделить и собственно калифорнийский текст. Он по большей части выражен либо тремя вышеуказанными субтекстами, либо связан с мотивом дороги, часто выступая в качестве некой конечной точки пути. Это иллюстрируют такие примеры, как «From Denver to L.A.» Элтона Джона:

Got to take my guitar
With one break I'm a star
Girl I'll love you forever more
But today I've got to make my way
From Denver to L.A.

Должен взять свою гитару
По одному мановению я – звезда,
Девочка, я буду любить тебя всегда, и даже дольше
Но сегодня я должен отправиться в путь

Из Денвера в Лос-Анджелес.

Или композиция «Route 66» Бобби Траупа (наиболее известна эта композиция в версиях групп «Rolling stones» и «Depeche Mode»):

Won't you get hip to this timely tip
When you make that California trip?
Get your kicks on Route 66

Воспользуешься ли ты этим своевременным советом,
Когда поедешь в Калифорнию?
Отрывайся на Трассе 66.

В калифорнийском тексте важную роль играют два архетипических топоса: дорога и город. Принципиальными и часто встречаемыми определениями в реализации калифорнийского текста будут «красивый», «солнечный» и в то же время «потерянный», «грустный». В данном контексте интересно созвучие понятий «синий» – blues (Калифорния – город у моря), «грустный» – blue и музыкальный жанр «блюз» – blues. Именно это созвучие обыгрывается в названии песни Роя Орбисона «California Blue».

Топос дороги в калифорнийском тексте, как уже было сказано, реализуется как мотив конца пути, мотив лучшей жизни, некоего достижения. Любопытно, что в подобных песнях герой либо только собирается туда ехать (как в «From Denver to L.A.»), либо ещё находится в пути («Route 66»), таким образом, герой принципиально отдалён от своей цели, и в таких условиях ему проще воспринимать ситуацию позитивно и даже утопически. Если же герой помещён непосредственно в географическое пространство Калифорнии, а именно в крупные города, то восприятие этого топоса становится куда более мрачным. «Lost in Hollywood» группы «System of a down»:

Those vicious streets are filled with strays.
You should've never gone to Hollywood.

Эти порочные улицы заполнены бродягами
Тебе не стоило приезжать в Голливуд

Композиция «Aenima» группы «Tool»:

Here in this hopeless fucking hole we call LA
The only way to fix it is to flush it all away.

Здесь, в этой безнадежной грёбаной дыре, что мы зовём Эл-Эй,
Единственный выход – смыть это всё насовсем.

Топос города в общем и целом совпадает с довольно стереотипным восприятием любого мегаполиса – большой, суетный, душный, и, наконец, страшный.

Попав в Калифорнию (особенно – Лос-Анджелес), герой чувствует себя прежде всего потерянным. Сан-Франциско и Лос-Анджелес в стереотипном восприятии – города, в которых легко потеряться. Показательно с этой точки зрения большое количество песен со словом «lost» в названиях: «Lost in Hollywood» «Rainbow» и «System of a down», «Lost Angeles» Фрэнка Синатры и группы «Colloseum», «We lost our way» Криса Айзека «All the Lost Souls Welcome You to San Francisco» группы «American music club». Песня «Blue Jay Way» группы «Beatles» также посвящена тому, как просто потеряться в Лос-Анджелесе. Особенную роль в этой песне играет туман, который и является причиной того, что друзья героя потерялись:

There's a fog upon L.A.
And my friends have lost their way

Туманно в Лос Анджелесе
И мои друзья потеряли дорогу.

Также важную роль играет жестокость города, его демоническое, завораживающее начало, отбирающее всё. Ярким примером этой черты калифорнийского текста служит песня «Welcome to the jungle» «Guns’N’Roses», уже название говорит о дикости мира большого города. Эта песня описывает большой город как начало хаотическое и губительное:

Welcome to the jungle

We got fun n' games
We got everything you want
Honey, we know the names
We are the people that can find
Whatever you may need
If you got the money, honey
We got your disease

In the jungle
Welcome to the jungle
Watch it bring you to your knees, knees
I wanna watch you bleed.

Добро пожаловать в джунгли
Здесь смех и игры
Здесь всё, что ты хочешь
Милая, мы знаем нужных людей
Мы – люди, которые могут найти

Всё, что тебе нужно
Если у тебя есть деньги, милая,
Мы заработаем на твоём пристрастии.

В джунглях
Добро пожаловать в джунгли
Смотри, как это поставит тебя на колени, колени
Я хочу видеть, как ты истекаешь кровью.

Ещё одним примером может послужить «Peace frog» «Doors», где «кровоаво-красное солнце фантастического Лос-Анджелеса» является частью хаотичной, психоделичной и жестокой зарисовки о ситуации в мире. В этом плане интересным исключением будут песни Мортена Харкета «Los Angeles»:

Come with me
To that room by the sea
With a view of the moon and Los Angeles
You're beautiful back then
God, you're beautiful now

Пойдём со мной
В ту комнату возле моря
С видом на Луну и Лос-Анджелес
Ты прекрасна,
Боже, как ты прекрасна

или «A Kind Of Christmas Card», где Лос-Анджелес – место семейного празднования Рождества:

All you folks back home
I'll never tell you this

Все родственники дома
Да я забыл тебе сказать

<...>

That's where I'am at
Down in Los Angeles

Вот я где,
В Лос-Анджелесе.

Спокойное и позитивное восприятие обсуждаемых нами топосов в этих двух песнях, вероятно, можно объяснить общим характером поэтики автора.

Солнце и Луна играют особенную роль в калифорнийском тексте: они содержат в себе оппозиции: с одной стороны, солнце – источник калифорнийского тепла и света («On my way to sunny California» группы «Beach Boys»), с другой – источник зноя:

You should've never gone to slutry Hollywood

Тебе не нужно было приезжать в душный Голливуд

В песне «System of a down» («Lost in Hollywood») луна – романтическое и загадочное небесное явление. В песне группы «Doors» «Moonlight Drive» герой зовёт свою возлюбленную:

Let's swim to the moon

Давай поплывём к луне

В песне Дитера Мейера «Sweet California moon»:

The sweet california moon
ever sees our love
in a harmony tune

Милая калифорнийская луна
Стала свидетельницей нашей любви
В гармонии

С другой точки зрения луна – мистическое и недоброе явление, как например, в песне «Ceremony» «Dead Moon California»:

In the time of dead moon
I woke up
And only strangers around me

Во время мёртвой луны,
Я проснулся
И только незнакомцы вокруг

Интересно, что многие природные явления в калифорнийском тексте играют роль, схожую с их ролью в петербургском тексте русской литературы: «а) отрицательное – закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, наводнение, дождь, снег, пелена, сеть, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь..., грязный, душный, холодный, сырой, мутный, желтый <...> б) положительное – солнце, луч солнца, заря; <...>берег, побережье, равнина; зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, пустыньность,

небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий)...; ясный, свежий, прохладный, теплый, широкий, пустынный, просторный, солнечный...»⁵.

В качестве примеров могут выступить упомянутая выше «Blue Jay Way», где туман – явление негативное, или песня группы «Doors» «Moonlight drive»:

Let's swim to the moon
Let's climb through the tide
You reach your hand to hold me
But I can't be your guide

Easy, I love you
As I watch you glide
Falling through wet forests
On our moonlight drive, baby
Moonlight drive

Поплывём к **луне**
Заберёмся на **прибой**.
Ты протягиваешь свою руку, чтобы дотянуться до меня,
Я могу быть твоим гидом.
Всё просто, я люблю тебя,
Когда вижу, как ты паришь
Пролетая через влажные **леса**.
Полуночная **дорога**.

Выделенные слова обладают положительной коннотацией в контексте песни, посвященной единению с любимой женщиной и одновременно с природой.

Отдельное место в калифорнийском тексте занимает роль этого штата в истории хиппи-культуры, а следовательно, и мотивы рок-н-ролла, свободной любви, употребления наркотиков: «L.A. Woman» и «Moonlight drive» «Doors» или «San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)» Джона Филлипса и Скотта МакКензи:

If you're going to San Francisco,
Be sure to wear some flowers in your hair.
If you're going to San Francisco
You're gonna meet some gentle people there.

Если едешь в Сан-Франциско
Будь готов вставить цветок себе в волосы
Если едешь в Сан-Франциско,
Ты встретишь добрых людей там.

Или песня Арло Гатри «Coming into Los Angeles»:

Coming into Los Angeles
Bringing in a couple of keys
Don't touch my bags if you please
Mister Customs Man

Еду в Лос-Анджелес
Взяв только несколько ключей
Не трогайте мой багаж, пожалуйста
Мистер Разносчик

Ещё одна интересная особенность – метафоричная феминность Лос-Анджелеса. Приведём несколько примеров. Песня The «Doors» «L.A. Woman» однозначной интерпретации не поддаётся: то ли герой рассказывает о своей влюбленности в девушку из Лос-Анджелеса: «Are you a lucky little lady in the City of Light Or just another lost angel» («Ты ли счастливая маленькая леди из Города Света? Или ещё один потерянный ангел»), то ли персонифицирует весь город как женщину: «Drivin' down your freeways, Midnite alleys roam» («Еду по твоим хайвеям, прогуливаюсь по полному аллеям»). В любом случае и женщина, и город сливаются в один образ: образ ветренный, сексуальный и, в какой-то мере, губительный. В песне «Red Hot Chilll Peppers» «Under the bridge» этот феминный образ более ясен:

I drive on her streets
'cause she's my companion
I walk through her hills
'cause she knows who I am

Я еду по её улицам
Потому что она моя родственная душа
Я иду по её холмам
Она знает, кто я такой

Герой доверяет этой персонифицированной модели своего города, доверие в данном случае определяется проецированием на эту модель дополнительных стереотипно-женских и материнских качеств: спокойствие, понятливость, душевность, открытость.

At least I have her love
The city she loves me
Lonely as I am
Together we cry.

По крайней мере, у меня есть её любовь,
Города, который меня любит,
Такого же одинокого, как и я

Вместе мы плачем

Персонифицированный топос воспринимается героем как единственное существо, понимающее его переживания, способное их разделить, и, по мнению героя, находящееся в таком же эмоциональном состоянии.

Отдельное место в калифорнийском тексте занимает упоминание Голливуда. Голливуд – «Фабрика грёз», имеющая второе дно. Именно эта оппозиция прекрасного, «кинематографического» с банальным, ушлым и грязным играет здесь важную роль. Яркий пример позитивной стороны этой оппозиции – песня группы «R.E.M.» «Electolite»:

If I ever want to fly
Mulholland drive.
I am alive.
Hollywood is under me.
I'm Martin Sheen.
I'm Steve McQueen.
I'm Jimmy Dean.

Если бы я когда-то захотел полететь
По Маллхолланд Драйв.
Я живой,
Голливуд подо мной
Я Мартин Шин,
Я Стив МакКуин
Я Джимми Дин.

Герой, находясь в Голливуде, настолько проникается духом кино и гламура, что сам представляет себя частью этой атмосферы, сам на время ощущает себя кинозвездой.

Другие же песни, наоборот, высмеивают этот гламур. Вышеупомянутая «Lost in Hollywood» «System of a down», «Celluloid heroes» от «Kinks»:

You can see all the stars as you walk down hollywood boulevard,
Some that you recognise, some that youve hardly even heard of,

Ты видишь все звёзды, когда идёшь по бульвару Голливуд
Некоторых ты знаешь, но о некоторых ты и понятия не имел

<...>

Don't step on greta garbo as you walk down the boulevard

Не наступи случайно на Грету Гарбо, прогуливаясь по бульвару.

Эти и многие другие песни создают контраст с традиционным, блестящим и ярким образом Голливуда.

Итак, калифорнийский текст представляет собой синтетическое единство таких элементов, как собственно текст Калифорнии, текст Голливуда и текст Лос-Анджелеса. Калифорния в зарубежной рок-поэзии – неспокойное место. Герой, попадающий туда, рискует потерять моральный облик, пройти через множество испытаний. Калифорния – крайне желанное место, все хотят туда попасть, но мало кто не разочаруется в своих утопических представлениях, оказавшись непосредственно там. Позитивные черты этого штата достаточно стереотипны и свойственны географическим текстам других городов. Лос-Анджелес снаружи выглядит привлекательнее, чем внутри; позитивную роль играют погодные и ландшафтные явления: море, нежаркое солнце, луна на ясном небе, лес и др. Негативные же понятия чаще всего тесно связаны с уникальными чертами, присущими именно Калифорнии: жаркий климат, огромный и страшный город, в котором легко заблудиться, опасности большого города, присущие только таким с виду привлекательным городам, как Лос-Анджелес. Отдельное место в калифорнийском тексте занимает текст голливудский, который, с одной стороны, создает позитивный миф о Калифорнии как о месте, где легко достичь успеха, а с другой – как о грязном и порочном месте.

¹ *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. II. Петербургский текст: его генезис и структура, его мастера // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 259–367.

² Там же. С. 273.

³ Там же. С. 275.

⁴ Там же. С. 281.

⁵ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: IV. Петербург и Петербургский текст: мир, язык, предназначение // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 314.

© П.А. Волошин

В.А. ГАВРИКОВ

Брянск

КОГО ЧАЩЕ ВСЕГО ЦИТИРУЮТ В РОССИЙСКИХ РОК-ДИССЕРТАЦИЯХ?

(Библиография для начинающего роковеда)

Введение. Изучение русского рока началось еще в 80-х, правда, поначалу на него внимание обращали в основном журналисты, музыковеды, социологи... Словом, нефилологи. Первая отечественная диссертация о роке, судя по всему, принадлежит перу Н.Д. Саркитова (философские науки), защищена она в 1987 году, то есть ровно четверть века назад (я пишу это в ноябре 2012-го). Правда, нельзя сказать, что до 1987-го на рок-искусство учёные внимания не обращали. Например, в диссертации И.Д. Земзаре (Взаимодействие серьёзных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984) немало внимания уделено и рок-проблематике.

За минувшее время российская рок-наука породила около ста диссертаций, так или иначе связанных с рок-искусством (список таковых см. в конце настоящей статьи). Только в 1997 году – через десять лет после Саркитова! – была защищена первая филологическая диссертация по року: это была работа Т.Е. Логачевой (ныне – Виноградовой). Правда, потом филологи попытались наверстать упущенное, и к 2012 году количество литературоведческих и лингвистических диссертаций по року перевалило за тридцать (около трети от общего числа). Таковы самые общие сведения о рокологии последних двух десятилетий (точнее – о её диссертационной части).

Обозреть весь массив рок-диссертаций в рамках статьи, разумеется, невозможно. Поэтому я решил сконцентрироваться на библиографии. Выбрав 33 диссертации, в которых рассматривается преимущественно русский рок, я выявил наиболее цитируемые работы (вот список авторов исследуемых трудов: Авилова Е.Р., Аксютин О.А., Алексеев И.С., Васильева А.А., Гавриков В.А. (кандидатская), Гуляева Г.Е., Доманский Ю.В., Ерёмин Е.М., Иванов А.С., Иванов Д.И., Калуженина Д.В., Касьянова Е.В., Ключева Н.Н., Ковальчук И.В., Кожевникова Т.С., Колчина О.М., Логачева Т.Е., Невская Т.Н., Нефёдов И.В., Никитина О.Э., Новикова Ю.В., Пилоте Ю.Э., Солодова М.А., Ступников Д.О., Темиршина О.Р., Тугушева А.Р., Чебыкина Е.Е., Чечева А.В., Швердяев А.В., Шеметова Т.Н., Шинкаренкова М.Б., Ярко А.Н.). Таким образом, для начинающего (да и не только) рок-исследователя настоящая работа будет интересна с точки зрения подбора литературы по интересующей тематике. А для маститых ученых главная интрига – увидеть себя в «рейтинге авторитетов»; узнать, кого из рокологов цитируют чаще всего.

Минусы статьи. Среди множества таковых укажем на два, заботящие автора более всего. Во-первых, данная ниже статистика грешит тем, что я не рассматриваю количество диссертаций, в которых появляются ссылки на то или иное имя. Например, некий учёный может попасть в верхнюю часть составляемого мной рейтинга только на основании высокой цитируемости в библиографии некоторой диссертации. Однако, думается, этот нюанс не способен в корне повлиять на результаты настоящего исследования, так как наиболее активно цитируемые учёные «набирают очки» из библиографии в библиографию, поэтому в любом случае превосходят по цитируемости «разовых» авторов. Иными словами, лидеры столь очевидны, что никакие расклады на уровне некоторой одной работы на общую картину существенно повлиять не в силах.

Второй минус в том, что нет прямой зависимости между нахождением в списке использованной литературы и реальным цитированием. Работа может присутствовать во множестве библиографий, но ни разу не быть процитированной. Правда, и здесь лидеры всё-таки берут свое. Чтобы как-то сгладить этот нюанс, я выбрал из представленного выше списка пять диссертаций разных лет (Логачева, 1997; Касьянова, 2003; Темирши-

на, 2006; Д. Иванов, 2008; Ерёмин, 2010) и провёл анализ сносков, который дал в целом те же результаты, что и представленные в «большой статистике». Но об этом – в самом конце. А пока приступим к результатам анализа тех 33 диссертаций, что были указаны выше.

Отечественные учёные, с русским роком не связанные. Среди них выделяется Ю.М. Ломан, на труды которого в 33-х библиографиях обнаружено 63 ссылки! На втором месте – с результатом почти вдвое меньшим «чемпионского» – М.М. Бахтин: 36 ссылок. Далее идёт А.Ф. Лосев – 28 упоминаний. Следом (более дюжины упоминаний) – Е.М. Мелетинский, Д.С. Лихачев – 25; Н.Д. Арутюнова – 20; Ю.Н. Давыдов, В.Н. Топоров – 18, Е.С. Кубрякова – 17; В.И. Тюпа, Р.О. Якобсон – 16; Ю.Н. Тынянов, Б.А. Успенский – 15, М.Л. Гаспаров – 14, Н.С. Болотнова, Ю.Н. Караулов, А.А. Потебня – 13.

И статистика начала «первой дюжины». 12 упоминаний: Виноградов В.В., Григорьев В.П., Левикова С.И., Степанов Ю.С.; 11: Веселовский А.Н., Иконникова С.Н., Пищальникова В.А., Пропп В.Я., Фоменко И.В.; 10: Бондарко А.В., Бройтман С.Н., Воркачев С.Г., Гинзбург Л.Я., Красных В.В., Томашевский Б.В.; 9: Афанасьев А.Н., Бабенко Л.Г., Белый А., Васильев И.Е., Казарин Ю.В., Мяло К.Г., Попова З.Д., Роднянская И.Б., Сорокин П.А., Сохор А.Н., Стернин И.А., Фрейденберг О.М., Яковлева Е.С.; 8: Борев Ю.Б., Гак В.Г., Запесоцкий А.С., Каган М.С., Леонтьев А.А., Путилов Б.Н., Чернейко Л.О.; 7: Гачев Г.Д., Ермакова О.П., Жирмунский В.М., Земская Е.А., Кон И.С., Крысин Л.П., Минц З.Г., Омельченко Е.А., Семёнов В.Е., Хализев В.Е., Чудинов А.П., Шмелёв А.Д., Эпштейн М.Н.; 6: Апресян Ю.Д., Ахманова О.С., Бердяев Н.А., Гришунин А.Л., Демьянков В.З., Карасёв Л.В., Карасик В.И., Ковтунова И.И., Колшанский Г.В., Костомаров В.Г., Цукерман В.С., Ямпольский М.Б.

Ради справедливости отметим, что вместе с мэтрами иногда высокий индекс цитирования получают учёные, которые не так известны научной общественности. Среди таких могут быть авторы, активно пишущие на музыковедческие, молодёжные, контр- или субкультурные и тому подобные темы, актуальные для рок-исследований; высокий балл иногда получают и учёные, так или иначе связанные с авторами диссертаций (например, могут «густо» цитироваться научные руководители диссертантов, авторитетные представители родного вуза...).

Зарубежные ученые. Первое, что бросается в глаза, – это низкая цитируемость зарубежных исследователей (лидер отечественного рейтинга Бахтин почти в четыре раза превосходит самого популярного иностранца Элиаде). Причины тому могут быть разные: начиная от некоторой самоуглубленности российской науки («буржуи хорошему не научат») и заканчивая узостью тематики некоторых работ (вряд ли даже передовая зарубежная мысль дотянется до бурятского панка). Итак, среди иностранцев лидируют: Элиаде М. – 17 упоминаний, Барт Р. – 15, Юнг К.Г. – 13. Далее сле-

дуют: Леви-Строс К. – 11, Адорно Т. – 10, Вежбицкая А. – 9, Ортега-и-Гассет Х. – 8, Лакофф Дж. – 7, Ницше Ф. – 7, Фрейд З. – 7, Фромм Э. – 7, Фуко М. – 7, Бодрийяр Ж. – 6, Хёйзинга И. – 6.

Интервью, сборники текстов русских рок-поэтов. Самая популярная фигура у исследователей, безусловно, Борис Гребенщиков. Я обнаружил 45 ссылок на его интервью и поэтические сборники. Это, в общем, не удивило. БГ посвящено несколько диссертаций, да и в обзорных он, как правило, называется среди основных имен. Безоговорочное второе место у Александра Башлачева – 30 упоминаний. Далее следует Макаревич с 17-ю пунктами. А четвёртое место, что еще удивительнее, у «нерокера» Высоцкого – 11. Немногим меньше упоминаний о Егоре Летове (10), Кинчеве и Науменко (9).

Диссертации. Самая первая по времени защиты филологическая диссертация оказалась и самой цитируемой (9 упоминаний). Да и вторая по популярности – тоже родом из девяностых. Так что во многом цитируемость обусловлена временем появления труда. Оглашаю весь список:

9. Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

8. Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1990-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 1999.

6. Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2003.

6. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

5. Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003.

5. Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: На материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002.

5. Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

Энциклопедии. Самая популярная рок-энциклопедия принадлежит перу А. Кушнира: 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977-1991: 15 лет подпольной звукозаписи (14 ссылок). И на втором месте творение того же автора: Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата / Сост. Кушнир А. (10), а также книга: Поэты русского рока / Сост. Соя А., Гудков И. (10). Достаточно часто исследователи обращались к энциклопедиям: Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / Сост. Троицкий А.К. (8), Кто есть кто в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки / Сост. Алексеев А., Бурлака А., Сидо-

ров А. (7). Для полноты картины стоит упомянуть и о таких изданиях: Рок-энциклопедия: популярная музыка в Ленинграде-Петербурге / Сост. Бурлака А. (6); Альтернатива: Опыт антологии рок-поэзии / Сост. Бехтин П. (5), Золотое десятилетие рок-поэзии / Сост. Дидуров А. (4), Кто есть кто в российской рок-музыке: энциклопедия / Сост. Алексеев А., Беляев И., Должанский В. (4), Панк-рок от «А» до «Я» / Кокарев А.И. (4), Панк: Энциклопедия: Всё, что вы хотели узнать о панке, хардкоре, сайкобилли, ска и альтернативе, но некого было спросить / Сост. Бочаров О. (3).

Рейтинг рокологов. Прежде чем дать его, нужно оговорить некоторые нюансы. Во-первых, я не стал разделять собственно ученых, журналистов, «беллетристов» и прочих исследователей – они сконцентрированы в одном рейтинге. Во-вторых, в него также включены и «бардоведы», так как не всегда возможно провести чёткую границу между ними и рокологами; кроме того, встречается немало и общетеоретических работ, охватывающих всю песенную парадигму. В-третьих, я принимаю в расчёт все цитирующиеся работы некоего «песневеда», даже если среди них есть те, что с роком и песенностью не связаны (последних практически всегда меньшинство).

Комментарии к рейтингу возможны, но он и без того красноречив, так что я от них воздержусь (перед фамилией исследователя дано количество ссылок):

103. Доманский Ю.В.
62. Свиридов С.В.
47. Козицкая Е.А.
34. Троицкий А.К.
31. Смирнов И.
29. Сурова О.
28. Давыдов Д.М.
27. Никитина О.Э.
26. Житинский А.Н.
25. Бурлака А.А.
24. Логачева Т.Е.
24. Чередниченко Т.В.
23. Щепанская Т.Б.
22. Нежданова Н.К.
19. Кнабе Г.С.
19. Конен В.Д.
19. Ступников Д.О.
18. Кормильцев И.
18. Толоконникова С.Ю.
17. Константинов А.В.
17. Константинова С.Л.
17. Нугманова Г.Ш.

17. Сыров В.Н.
17. Цвигун Т.В.
16. Капрусова М.Н.
16. Козлов А.С.
15. Кулагин А.В.
15. Шидер М.
14. Милюгина Е.Г.
13. Дидуров А.А.
13. Зайцев В.А.
13. Щербенок А.В.
12. Егоров Е.А.
12. Ивлева Т.Г.
12. Черняков А.Н.
11. Горбачев О.А.
11. Курбановский А.А.
11. Набок И.Л.
11. Полупанов В.
11. Снигирев А.В.
11. Темиршина О.Р.
11. Шаулов С.С.
10. Васильева А.А.
10. Николаев А.И.
10. Солодова М.А.
09. Феофанов О.А.
08. Гавриков В.А.
08. Ковалев П.А.
08. Лосев В.В.
08. Петрова С.А.
08. Рыбин А.В.
08. Чебыкина Е.Е.
08. Шадурский В.В.
08. Шинкаренкова М.Б.
07. Аксютин О.А.
07. Барановская Н.А.
07. Гаккель В.
07. Иеромонах Григорий (Лурье В.М.)
07. Квятковский Г.Ю.
07. Кихней Л.Г.
07. Кошелев В.А.
07. Ничипоров И.Б.
07. Орлицкий Ю.Б.
07. Павлова Е.В.
07. Саркитов Н.Д.
07. Свириденко Е.В.

- 07. Скворцов А.Э.
- 07. Ткачев А.Л.
- 07. Шакулина П.С.
- 06. Бачуров В.
- 06. Задерий С.
- 06. Иванов Д.И.
- 06. Карпов В.А.
- 06. Ковальчук Е.Г.
- 06. Крылов А.Е.
- 06. Кушнир А.
- 06. Михайлова В.А.
- 06. Назарова И.Ю.
- 06. Нефёдов И.В.
- 06. Никитина Е.Э.
- 06. Палий О.В.
- 06. Прокофьев Д.С.
- 06. Савицкая Е.А.
- 06. Сафарова Т.В.
- 06. Снигирева Т.А.
- 06. Урубьшева Е.В.
- 06. Ухов Д.
- 06. Федоров Е.В.
- 06. Чижова И.А.
- 06. Чумакова Ю.А.
- 05. Арустамова А.А.
- 05. Войткевич Е.В.
- 05. Касьянова Е.В.
- 05. Садовски Я.
- 05. Соколов Д.Н.
- 05. Соколова И.А.
- 05. Тимашева М.
- 05. Тугушева А.Р.
- 05. Швердяев А.В.
- 05. Шостак Г.В.

Десять самых популярных статей о русском роке. За прошедшее с начала исследования русского рока время сформировался небольшой массив статей, которые уже можно назвать «классикой отечественного роковедения». Эти работы цитируются из диссертации в диссертацию, и для начинающего роковеда именно они – та база, с которой стоит начинать познавать азы формирующейся науки о русском (да и не только) роке. Приведём здесь десять самых цитируемых работ (перед названием статьи – количество упоминаний):

19. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 1998.

13. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 2002. Вып. 6.

12. Кнабе Г.С. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. 1990. №8.

12. Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2.

11. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2.

11. Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 1998.

11. Сурова О. «Самовитое слово» Дмитрия Ревякина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28.

10. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 2000. Вып. 3.

10. Козицкая Е.А. Субязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 2001. Вып. 5.

10. Константинова С.Л., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2.

Тематические группы. Отдельно скажу о самых популярных направлениях рокологии и о самых авторитетных их «разработчиках». Здесь человек, занимающийся, например историей русского рока, может узнать о самых авторитетных исследователях и фундаментальных работах, посвящённых интересующей теме. Обратим внимание на то, что чем книга старше, тем больше у нее шансов стать активно цитируемой. Например, глубокая и обстоятельная монография Олеси Темиршиной (Темиршина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М, 2009) упоминается всего 4 раза в связи с тем, что книга вышла сравнительно недавно. Понятно, что некоторые ещё более поздние работы вообще могут оказаться за пределами нашего обзора, что не умаляет их достоинств. В данном параграфе мы указываем на наиболее цитируемые книги по той или иной теме в независимости – биографическое, научное или ещё какое-нибудь это исследование.

Истоки, история и сущность рока: Бурлака А. (см. в частности книгу: В ритме эпохи: очерки истории музыки рок), Дидуров А. (Солдаты русского рока), Доманский Ю.В.; Житинский А.Н. (Путешествие рок-дилетанта), Козлов А.С. (Рок: Истоки и развитие), Кормильцев И., Набок И.Л., Нежданова Н.К., Саркитов Н.Д. (Рок-музыка: сущность, история, проблемы (краткий очерк социальной истории отечественной рок-музыки)), Смирнов И. (Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока), Сурова О.,

Сыров В.Н. (Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке), Троицкий А. (Рок в союзе), Чижова И.А.

Методология роковедения: Доманский Ю.В., Козицкая Е.А., Свиридов С.В., Константинова С.Л., Константинов А.В., Свириденко Е.В., Ступников Д.О., Цвигун Т.В., Щербенок А.В.

БГведение: Гаккель В., Егоров Е.А., Ивлева Т.Г., Карпов В.А., Логачева Т.Е., Никитина О.Э., Нугманова Г.Ш., Смирнов И. (Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России), Темиршина О.Р.

Башлачевистика: Гавриков В.А. (Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева), Доманский Ю.В., Лосев В.В., Николаев А.И., Нугманова Г.Ш., Свиридов С.В., Шаулов С.С.

Рок в сравнении с другими направлениями, течениями, идеологиями и т.д.: Давыдов Д.М., Доманский Ю.В., Козицкая Е.А., Милогина Е.Г., Толконникова С.Ю., Шакулина П.С.

Циклизация (объединение песен в альбомы): Доманский Ю.В., Орлицкий Ю.Б., Свиридов С.В.

Науменковедение («майковедение» звучит как-то не очень...): Капрусова М.Н., Павлова Е.В., Шидер М.

Цоеведение: Нежданова Н.К., Петрова С.А., Рыбин А.В. («Кино» с самого начала и до самого конца).

Шевчуковедение: Логачева Т.Е., Михайлова В.А., Шидер М.

Летовистика: Цвигун Т.В., Черняков А.Н.

Рейтинг на основе сносок. Теперь сравним результаты библиографий с тем, что нам открылось при изучении сносок. Только отметим некоторый крен в сторону Гребенщикова и БГведения в связи с тем, что две диссертации (Темиршиной и Ерёмина) из пяти посвящены творчеству лидера группы «Аквариум».

Отечественные ученые, с русским роком не связанные. Лотман побеждает и в «малом рейтинге» – 20 ссылок. Идущий в «большом рейтинге» вторым Бахтин сдал позиции и оказался на девятом месте с 5 упоминаниями. Третий в обоих рейтингах А.Ф. Лосев. За пределами первой десятки оказались Мелетинский и Лихачёв, которые в «большом рейтинге» поделили 4-5 места. Нет ссылок вовсе на Арутюнову, зато следующие за ней в «большом рейтинге» Топоров и Давыдов заняли второе и пятое место соответственно... Словом, в целом результаты сопоставимы, есть некоторый примат ученых, занимающихся мифами и «околомифической тематикой» (Топоров, Лосев, Минц, Фрейденберг...), что обусловлено особенностями пяти рассмотренных диссертаций.

Зарубежные ученые. В принципе и здесь рейтинги сопоставимы. Правда, три лидера – Элиаде (в «малом рейтинге» – 2 ссылки), Барт (1 ссылка) и Юнг (0) – потеснены Леви-Стросом, который выигрывает с большим отрывом (16 ссылок против 4 у занявшего второе место Лакоффа). Причина победы Леви-Строса та же, что и в случае с Топоровым, Лосевым, Минц...

Интервью, сборники текстов русских рок-поэтов. Благодаря обильному цитированию Шевчука Ивановым, лидер «ДДТ» вышел на 1 место с почти 100 ссылками, далее – без сюрпризов: Гребенщиков – 64, Башлачев – 34, Кинчев – 29, Макаревич – 11, Цой – 10, Науменко – 7.

Энциклопедии. 4 раза встречается «100 магнитоальбомов советского рока...» А. Кушнера, 2 раза – его же «Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата». И всё. Кушнер, как и в «большом рейтинге», занял первые две строчки.

Рейтинг рокологов. Тут две небольшие неожиданности: то, что всех опередил Свиридов; и то, что в его спор с Доманским смогли вмешаться Сурова и Кормильцев – благодаря той статье, написанной в соавторстве, что заняла в рейтинге десяти самых цитируемых в рокологии первое место. Она и здесь безоговорочно побеждает. А в целом же «малый рейтинг» рокологов выглядит так (в общем – всё те же лица):

37. Свиридов С.В.

36. Кормильцев И.

36. Сурова О.

34. Доманский Ю.В.

26. Смирнов И.

12. Козицкая Е.А.

10. Темиршина О.Р.

09. Логачёва Т.Е.

Список диссертаций, касающихся рок-искусства. Конечно, мы вряд ли собрали здесь все работы, защищённые в России, которые так или иначе затрагивают «роковую тему». Тем не менее это явно подавляющее их большинство. Интересно отметить, что рок-искусства в своих диссертациях коснулись представители 10 специальностей. Вот их список: искусствоведение, история, культурология, медицина, педагогика, психология, социология, филология, философия и даже есть один кандидат технических наук. Из более чем ста диссертаций, данных ниже, только 14 – докторские. Из них непосредственно посвящены року – две: И.Л. Набока и В.Н. Сырова, обе, кстати, защищены в девяностые годы. Есть три филологических докторских, связанных с роком. Одна посвящена исключительно песенной поэзии – работа В.А. Гаврикова (здесь частично затрагиваются и «барды»). Вторая принадлежит перу Ю.В. Доманского, но там только одна из трех глав посвящена непосредственно авторской песне и року. Кроме того, в работе 2012 года Олеси Темиршиной есть некоторый блок, посвященный творчеству Бориса Гребенщикова.

Среди тем ста диссертаций, связанных с роком, немало весьма неожиданных. Так, экзотично смотрится работа С.И. Кулагина (не путать с одним из ведущих исследователей авторской песни А.В. Кулагиным!) «Использование музыкального сопровождения в учебно-тренировочном процессе гиревиков», из которой можно узнать, например, об «особенностях использования громкой рок-музыки с мощной низкочастотной состав-

ляющей на восприимчивость гиревиков к печёночному болевому синдрому» (глава 3, §10); любопытно и исследование Т.Н. Маляренко «Пролонгированное информационное воздействие как немедикаментозная технология оптимизации функций сердца и мозга», где указывается, что тяжелый рок «негативно воздействует на психоэмоциональное состояние, интегративную функцию мозга, реализацию сенсомоторных реакций и регуляцию СР»... Словом, есть что почитать. И почитать с интересом. Итак, список диссертаций:

1. Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2006.
2. Авилова Е.Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.
3. Адаева Н.А. Музыка и нравственное развитие человека: К истории и теории проблемы: дис. ... канд. филос. наук. Саранск, 2000.
4. Аксютин А.А. Панк как феномен молодежной контркультуры в постсоветском пространстве: дис. ... канд. культурологии. М., 2003.
5. Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2003.
6. Андреева И.А. Использование разножанровой молодежной музыки в обучении монологической речи учащихся-подростков: Английский язык, старшие классы средней общеобразовательной школы: дис. ... канд. пед. наук. Пятигорск, 2002.
7. Андрущенко Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2007.
8. Балунова Е.Н. Методика обучения детей в акробатическом рок-н-ролле: дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2009.
9. Баталина-Корнева Е.В. Подготовка педагога-музыканта к формированию ценностных ориентаций подростков в массовой музыкальной культуре: дис. ... канд. пед. наук. М., 2003.
10. Бахтин А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006.
11. Белобрагин В.В. Половозрастные различия восприятия подростками имиджа музыкальных кумиров: дис. ... канд. психол. наук. М., 2005.
12. Боброва М.С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2011.
13. Бокарев В.В. Социальные взгляды, общественно-политическая и творческая деятельность Дж. Леннона в период «молодежной революции» на Западе (1966-1973 гг.): дис. ... канд. истор. наук. М., 2009.
14. Бондаренко А.И. Контркультура в социальном развитии: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. Уфа, 2011.

15. Борисова Е.Б. Музыка как фактор формирования молодежных субкультур: социологический анализ: дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2005.

16. Бороздина О.О. Результирующее влияние общеобразовательной школы на музыкальную культуру учеников: дис. ... канд. пед. наук. Елец, 2004.

17. Бурнос В.А. Протестные настроения в молодежной среде СССР (1965 - 1985 гг.): дис. ... канд. истор. наук. М., 2005.

18. Василенко Н.Н. Социализация молодежи в условиях социокультурного кризиса: дис. ... канд. социол. наук. Ростов н/Д, 2004.

19. Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1990-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа: дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 1999.

20. Виниченко А.А. Внеевропейские факторы в музыкальном искусстве начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006.

21. Власова Г.Б. Рок-культура – феномен XX века: дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2001.

22. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева: дис. ... канд. филол. наук. Брянск, 2007.

23. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства): дис. ... докт. филол. наук. Иваново, 2012.

24. Глинчиков В.С. Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев: дис. ... канд. пед. наук. Самара, 1997.

25. Гончарова Н.Б. Специфика социализации подростков современного крупного города: вхождение в рок-культуру: дис. ... канд. социол. наук. Ростов н/Д, 2002.

26. Горюнова Л.О. Социокультурные аспекты формирования музыкальных предпочтений современной российской молодежи: дис. ... канд. социол. наук. Саратов, 2004.

27. Григорьева О.В. Метафорическое моделирование дихотомии «свое-чужое» в контркультурной рок-лирике США и СССР: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009.

28. Григорьева Т.А. Стереотипность шлягера как текста массовой культуры: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

29. Грицай В.В. Развитие альтернативных форм молодежного движения в СССР (1945 – 1960-е гг.): дис. ... канд. истор. наук. М., 2005.

30. Гуляева Г.Е. Концептуализация неба и небесных тел в рок-поэзии (на материале текстов К. Кинчева и В. Цоя): дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009.

31. Давлетшина Д.М. Музыкальная культура как фактор формирования духовных ценностей студенческой молодежи в современных условиях: На материалах Республики Татарстан: дис. ... канд. социол. наук. Казань, 1998.

32. Давыдов С.Г. Становление и развитие неформального молодежного движения в СССР, 1945–1985 гг.: дис. ... докт. истор. наук. М., 2002.
33. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006.
34. Доронин В.В. Рок-культура как современное воплощение традиции героев: дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2011.
35. Дюжева М.Б. Лингвокультурологические аспекты англоязычных названий музыкальных групп: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2007.
36. Ежова Л.А. Принципы интерпретации и отбора дидактического материала в условиях общего музыкального образования старших школьников: дис. ... канд. пед. наук. Кострома, 2006.
37. Ерёмин Е.М. Стратегии освоения библейского текста в творчестве Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.
38. Западная К.В. Заимствованные языковые единицы в современной рок-поэзии: структурно-семантический и функционально-стилистический аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2010.
39. Земзаре И.Д. Взаимодействие серьезных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984.
40. Зырянов М.В. Повышение эффективности алгоритмов компрессии цифровых аудиоданных на основе учета временной маскировки: дис. ... канд. технич. наук. СПб., 2007.
41. Иванов А.С. Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970–1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.
42. Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008.
43. Игнатъев Ф.И. Эндью Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.
44. Калуженина Д.В. Художественный гиперконцепт ПРОСТРАНСТВО в поэзии конца XX века (на материале лирики К. Кинчева, Д. Ревякина, Ю. Кузнецова и А. Кушнера): дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008.
45. Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003.
46. Каштанова Е.Е. Лингвокультурологические основания русского концепта «любовь» (аспектный анализ): дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1997.
47. Квятковский Г.Ю. Рок-культура как объект социологического анализа: дис. ... канд. социол. наук. Челябинск, 2002.
48. Киласония Э.Н. Музыкальная культура 60-х годов XX века в России от традиций к инверсиям: дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2005.

49. Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
50. Ковальчук И.В. Влияние рок-музыки на формирование стиля жизни российской молодежи: дис. ... канд. социол. наук. М., 2002.
51. Ковшова И.В. Философско-теоретическая модель контркультуры: дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2007.
52. Кожевникова Т.С. Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2012.
53. Колчина О.М. Диалог культур в структуре языковой личности: На материале поэзии Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2004.
54. Колчинская В.Ю. Самодетальное музыкальное творчество как фактор социализации молодежи: дис. ... канд. социол. наук. Екатеринбург, 2001.
55. Комарова Н.И. Стиль рок как социальное явление 80-х – начала 90-х годов: дис. ... канд. социол. наук. М., 1992.
56. Коровина Е.М. Происхождение американского блюза как проблема культурологического понимания: дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2005.
57. Кострюкова О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
58. Кузнецов В.Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка: дис. ... докт. пед. наук. М., 2005.
59. Кузьмина В.А. Становление «психоделического искусства»: Между архаикой и современностью: дис. ... канд. культурологии. М., 2006.
60. Кулагин С.И. Использование музыкального сопровождения в учебно-тренировочном процессе гиревиков: дис. ... канд. пед. наук. Малаховка, 2002.
61. Куликов Е.М. Музыкальные предпочтения как дифференцирующий и интегрирующий фактор российской молодежной субкультуры: дис. ... канд. социол. наук. Ставрополь, 2004.
62. Курленья К.М. Парадигмы развития региональной отечественной культуры (на примере репрезентативных явлений музыкального искусства Новосибирска 70-х – начала 90-х гг. XX столетия) : дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2008.
63. Лелеко В.В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2011.
64. Лисица И.В. Рок-поэзия Великобритании прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х годов): дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2009.
65. Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

66. Маляренко Т.Н. Пролонгированное информационное воздействие как немедикаментозная технология оптимизации функций сердца и мозга: дис. ... канд. мед. наук. Пятигорск, 2005.

67. Мамукина Г.И. Неформальные объединения города, как объект социального управления: дис. ... канд. социол. наук. М., 2004.

68. Марченко Ю.Г. Русская культура в XX веке трансформация системообразующих оснований: дис. ... докт. культурологии. Новосибирск, 2009.

69. Мельникова О.А. Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004.

70. Мешкова А.С. Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2007.

71. Мизко О.А. Молодежная субкультура российской провинции: На примере г. Хабаровска: дис. ... канд. культурологии. Комсомольск-на-Амуре, 2006.

72. Миндолина М.В. Контркультура: сущность и существование: дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2006.

73. Митницкая Е.В. Государственная власть и молодежное движение в Российской Федерации в 1990-е гг.: дис. ... канд. истор. наук. М., 2007.

74. Моргунова Г.Е. Социокультурная среда города как фактор формирования современной молодежной субкультуры: дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2010.

75. Морозова Е.В. Поэтическое творчество Д. Леннона и П. Маккартни 1960–1970 гг.: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010.

76. Моряхин В.А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX – XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009.

77. Музалевская Ю.Е. Стритстайл как художественное явление молодежной моды Вторая половина XX – начало XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006.

78. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006.

79. Набок И.Л. Рок-культура как эстетический феномен: дис. ... докт. филос. наук. М., 1993.

80. Невская Т.Н. Эволюция рок-культуры в России: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2009.

81. Нефёдов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2004.

82. Никитина О.Э. Биографический миф как литературная проблема: на материале русского рока: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.

83. Никонова С.И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности (середина 60-х – середина 80-х годов XX века): дис. ... докт. истор. наук. Казань, 2009.
84. Новиков И.А. Рок-н-ролл (Опыт метафизической реконструкции): дис. ... канд. филос. наук. Томск, 1994.
85. Новикова Ю.В. Бард-рок культура в аспекте языковой картины мира: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.
86. Норлусеня В.С. Макаронизмы английского происхождения в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000.
87. Овчаров И.В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий: дис. ... канд. пед. наук. Белгород, 2011.
88. Пилюте Ю.Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия: проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010.
89. Плотницкий Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.
90. Приходько О.Е. Особенности концептосферы англоязычного песенного метал-дискурса: дис. канд. филол. наук. Уфа, 2011.
91. Райхштат А.О. Молодежные субкультуры в российском обществе: теоретические подходы и современные практики: дис. ... канд. социол. наук. Казань, 2006.
92. Родионов С.В. Молодежные электронные субкультуры как социокультурный феномен: дис. ... канд. культурологии. Саратов, 2000.
93. Руднева Л.В. Педагогические условия формирования у дошкольников готовности к обучению двигательным действиям: дис. ... канд. пед. наук. Тула, 2003.
94. Рыбакова Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: дис. ... докт. культурологии. СПб., 2007.
95. Рыжов Ю.В. Новая религиозность в современной культуре: дис. ... докт. культурологии. М., 2007.
96. Савицкая Е.А. Принципы стилиобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70 гг.): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999.
97. Самушенков Д.В. Роль неофициальной музыкально-песенной культуры в формировании социально-политических ориентаций советской молодежи 1960-х – 1980-х годов: дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2004.
98. Саркитов Н.Д. Социальные функции рок музыки и ее место в молодежной субкультуре (Критика буржуазной социологической концепции рок музыки): дис. ... канд. филос. наук. М., 1987.
99. Сахаров Д.С. Пространственная организация электрической активности неокортекса человека при распознавании зашумлённых зрительных образов в сопровождении музыки: дис. ... канд. биол. наук. М., 2006.

100. Сахарова А.В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
101. Сенченко Н.А. Социально-педагогическая помощь старшеклассникам-представителям юношеских субкультур: дис. ... канд. пед. наук. Кострома, 2005.
102. Скворцов А.Э. Литературная и языковая игра в русской поэзии 1970 - 1990-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2000.
103. Соколов Г.В. Ударная установка: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
104. Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: На материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002.
105. Сосновский Н.А. Отражение идеологии культурного национализма в молодежной субкультуре африканской диаспоры («культура расгафари»): дис. ... канд. истор. наук. М., 1992.
106. Ступников Д.О. Традиционная и авторская символика в современной поэзии: Юрий Кузнецов и московские рок-поэты: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
107. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке»: дис. ... докт. искусствоведения. М., 1998.
108. Таюшев С.С. Тенденции массовизации классической музыкальной культуры на рубеже XX – XXI вв.: дис. ... канд. культурологии. М., 2010.
109. Темиршина О.Р. «Символизм как миропонимание»: линия Андрея Белого в русской поэзии последних десятилетий XX века: дис. ... докт. филол. наук. М., 2012.
110. Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
111. Ткаченко В.В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
112. Тугушева А.Р. Философско-культурологический аспект анализа молодежной рок-культуры: дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2006.
113. Федулов А.Н. Неофициальная культура в СССР во второй половине 60-х – 80-х годах XX века: дис. ... канд. истор. наук. Элиста, 2010.
114. Цапко М.С. Рок как социокультурный феномен: дис. ... канд. культурологии. М., 1998.
115. Цукер А. Проблема взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: дис. ... докт. филол. наук. М., 1991.

116. Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.
117. Чечева А.В. Панк-движение как феномен современной неформальной молодежной субкультуры (на материале Республики Бурятия): дис. ... канд. культурологии. Улан-Удэ, 2010.
118. Чибисова О.В. Взаимодействие молодежных субкультур Хабаровского края: дис. ... канд. культурологии. Комсомольск-на-Амуре, 2011.
119. Чижова И.А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
120. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): дис. ... докт. искусствоведения. Ростов н/Д, 2010.
121. Шаповалов С.В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки: дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2010.
122. Швердяев А.В. Неформальные сообщества художников и рок-музыкантов Санкт-Петербурга: социокультурное развитие и взаимодействие: дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2004.
123. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного курса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009.
124. Шеметова Т.Н. Панк-хардкор субкультура: эстетика и идеология: дис. ... канд. культурологии. М., 2007.
125. Шинкаренко М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
126. Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.
127. Ястремский Т.С. Танцевальная электронная музыка в художественной культуре рубежа XX – XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006.

© В.А. Гавриков