

УДК 82192
ББК Ш301.453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

Ю. В. ДОМАНСКИЙ

Москва

РОК-ПОЭЗИЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВИЗУАЛЬНЫЙ СУБТЕКСТ

Аннотация: В статье демонстрируются и систематизируются некоторые примеры визуального исполнительского субтекста (во-первых, всё то, что так или иначе связано с оформлением сцены, во-вторых, расположение исполнителей на сцене; в-третьих, внешний вид исполнителей) в формате рок-концерта. Делается вывод о возможности филологического изучения данного субтекста.

Ключевые слова: рок-концерт, исполнительский визуальный субтекст, пространство, система персонажей, портрет.

Сведения об авторе: Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук.

Место работы: ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» (Москва).

Должность: профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ.

Контакты: 125993, г. Москва, Миусская площадь, д. 6; p000278@yandex.ru, domanskii@yandex.ru.

YU. V. DOMANSKY

Moscow

THE VISUAL, PERFORMATIVE SUBTEXT OF ROCK-POETRY

Abstract: In this article several examples of visual and performative subtexts in rock-concerts are presented and analyzed as a system. These include: first, everything connected with the organization of the stage; second, the placing of the performers onstage; and third, the external appearance of the performers. As a conclusion, the possibility of philological study of the subtext in question is asserted.

Key words: rock concert, visual, performative subtext, space, system of character types, portrait.

About the author: Domansky Yury Viktorovich, Doctor of Philology.

Place of employment: Russian State University for the Humanities (Moscow).

Post: Professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics .

Как известно, рок-композиция, будучи синтетическим образованием, состоит из трёх субтекстов – словесного, музыкального и исполнительско-

го¹. Исполнительский субтекст бывает преимущественно двух типов: аудиальный и визуальный. К элементам исполнительского аудиального субтекста относятся, например, громкость, интонация, тембр, голосовые модуляции... Но разговор об элементах аудиальных мы отложим до следующего раза, поскольку нас сегодня интересуют только визуальные элементы исполнительского субтекста. И тут следует указать на то, что исполнительский визуальный субтекст рок-композиции, будучи именно субтекстом, формально равноправным по отношению к музыке и слову, в то же время занимает относительно музыки и слова маргинальное положение, что делает исполнительский субтекст в довольно высокой степени паразитным. Вероятно, такая маргинальность и стала причиной крайне редкого обращения исследователей рока к данному субтексту. Мы попробуем по мере сил восполнить данный пробел, приведя некоторые примеры визуального исполнительского субтекста, в какой-то степени систематизировав их; а кроме того, показав примеры взаимодействия исполнительских визуальных элементов друг с другом.

К исполнительским визуальным элементам рок-композиции можно отнести, во-первых, всё то, что так или иначе связано с оформлением сцены (если речь идёт о рок-концерте), то есть декорации, цвет, свет, интерьер, те или иные детали; во-вторых, расположение исполнителей на сцене; в-третьих, внешний вид исполнителей – грим, костюм, музыкальный инструмент².

Не трудно заметить, что все названные элементы исполнительского визуального субтекста рок-композиции имеют аналоги среди традиционных элементов литературного произведения, причём эти элементы соотносятся и с родовым делением литературы, а точнее – с его возможной редукцией в рок-искусстве или же, если угодно, синтезом всех трёх родов: оформление сцены может быть соотнесено с категорией художественного пространства, категорией, характерной и для эпики, и для лирики, и для драмы; расположение исполнителей на сцене – с эпической системой персонажей, драматургической мизансценой и лирическим субъектом (многоликим в нашем случае); внешность исполнителей – с портретом, проецируемым опять-таки на все три рода – на эпического персонажа, на действующее лицо в драме, на лирического героя. Следовательно, можно по крайней мере попробовать хотя бы классифицировать примеры названных

¹ В этот раз мы решили называть третий субтекст именно исполнительским, а не перформативным, что более привычно в работах, посвящённых рок-поэзии. Такое решение связано с тем, что термин «перформатив» в традиционной филологии имеет принципиально иное значение, нежели то, что в него вкладывали и вкладывают рок-филологи (и автор данной статьи в том числе). Другая причина такого отказа – в нежелании проецировать исполнительскую грань рок-искусства на искусство перформанса.

² Если же рассматривать рок-композицию не только в концертном контексте, а шире, то к визуальным элементам надо будет отнести и обложку альбома. Но это, разумеется, элемент иного уровня относительно сугубо концертных, и мы его здесь затрагивать не будем, ограничившись только *исполнительским* визуальным субтекстом.

элементов исполнительского визуального субтекста рок-композиции в ракурсе традиционной филологии. Попробуем это сделать.

Начнём с элементов пространства оформления сцены – приведём некоторые примеры, которые могут быть в будущем интересны для анализа. Сразу только укажем, что примеры мы будем брать как из русского рока, так и из зарубежной традиции. И ещё одна оговорка: практически все приводимые примеры взяты нами из, что называется, личного опыта, то есть вынесены из непосредственного посещения тех или иных рок-концертов; это важно, поскольку видеозапись предлагает лишь те ракурсы, которые захватила камера, то есть видеозапись даёт один вариант прочтения рок-концерта, тогда как его посещение позволяет увидеть гораздо большее количество таких вариантов в силу свободы точки наблюдения зрителя.

Пространство оформления сцены. Не все музыканты уделяют должное внимание этому элементу, однако у каждого концерта всё равно формируется определённый визуальный образ, связанный с местом выступления.

В оформлении сцены на рок-концертах часто используются элементы, которые можно назвать стабильными – это экспликации устоявшихся с годами логотипов и талисманов рок-групп. Так, на концертах «Motörhead» в оформлении сцены на правах структурообразующего элемента включается своего рода символ группы – огромная голова кабана по имени Snaggletooth. Кроме этого, порою используется немецкий военный самолёт. Оба эти элемента – каждый по-своему – интенционально реализуют характерную для британского heavy metal идею насилия и агрессии (разумеется, в игровом, эстетическом изводе). Характерно, что на концертах «Motörhead» самолёт может не только украшать сцену, но и выступать в качестве элемента динамического – небольшая модель самолёта, управляемая по радио, летает над сценой и даже над залом.

Во многом схожая эстетическая концепция присутствует и в оформлении сцены «Iron Maiden». Знаменитый символ группы Эдди, изображаемый, кстати, на всех альбомных обложках «Iron Maiden», выступает на концертах в разных ипостасях. Например, на концерте в Москве в спорт-комплексе «Олимпийский» в 2011 году Эдди был представлен в изобразительной статике – на огромном заднике сцены (сам же задник был сделан в виде ночного звёздного неба), но был явлен и в виде большой подвижной фигуры зелёного цвета, вышедшей на сцену по ходу концерта и принимавшей участие в шоу. Сразу несколько Эдди сменяли друг друга по ходу концерта «Iron Maiden» в том же самом «Олимпийском» в 2013 году. На этом выступлении сцена была оформлена в ледяных тонах, которые взорвались фейерверками с первыми аккордами. Эдди же появился на песне «The Number Of The Beast»: огромная фигура возникла откуда-то снизу, эксплицировав тем самым инфернальное происхождение данного символа, возникла в зелёном свете, с горящими глазами и шевелящейся головой. Во второй раз Эдди пришёл на сцену в солдатской форме и с окровавленной

саблей. Третий Эдди, с пером и книгой, выплыл сзади снизу. Наконец, был Эдди, держащий в руке своё сердце. Здесь, как видим, можно вести речь уже о системе статических и динамических элементов оформления концерта – разные грани Эдди актуализируют разные грани песенного мира «Iron Maiden»: в самом общем виде это грани потусторонняя, военно-историческая, философская и этическая.

Уже приведённые примеры позволяют сделать вывод о том, что и статичные, и подвижные элементы-символы призваны в формате шоу поддержать эстетическую концепцию, реализованную в собственно музыкально-вербальной составляющей. То есть визуальный исполнительский субтекст не просто соотносится с двумя другими субтекстами – музыкальным и вербальным – а становится частью песни как совокупности всех субтекстов, в единстве которых формируются смыслы рок-композиции.

Вот ещё несколько примеров включения в пространство оформления сцены тех или иных элементов, призванных как поддержать смыслы песни, так и внести в песню дополнительные смыслы. На концертах «Judas Priest» вокалист Роб Хэлфорд на сцену выезжает на мотоцикле, эксплицируя тем самым байкерскую составляющую тяжёлого металла. Свою национальную идентичность шотландец Ден МакКафферти («Nazareth») подчёркивает тем, что выходит во время концерта с волынкой. Согласимся, что здесь для презентации «шотландского текста» важна не только игра на волынке, не только музыкальный субтекст, но и сам факт присутствия этого экзотического инструмента именно в оформлении сцены, то есть визуально.

А вот примеры из отечественной рок-традиции. На песне «Книга учёта жизни» шоумен Олег Гаркуша («АукцЫон») традиционно выступал с большой книгой (можно вспомнить при этом не только собственно концертные выступления второй половины 1980-х годов, а и соответствующий фрагмент из фильма «Взломщик») – тут перед нами корреляция предмета и текста песни. Внимательно к оформлению сцены относится Борис Гребенщиков. На недавнем концерте в тверском клубе «Морозовхолл» (27.02.2014) музыкант просил поставить на сцене пальму. Пальмы, вероятно, не нашлось, потому на сцене в итоге оказалось что-то мелколистное в кадке, а по краю сцены, разделяя музыкантов и зал, были расставлены растения в горшках; кроме того, сцену украшали три торшера. Если говорить о каких-то смыслах такого оформления пространства сцены, то самое очевидное тут – возможность создания своего рода гиперболы домашнего уюта в формате концерта: и для музыкантов, и для зрителей; такая, если можно так выразиться, попытка реанимации классических рок-квартирников прошлого века.

Важную роль в оформлении пространства сцены выполняют цвет и свет. Говорили, что в 1980-е годы лидер французской группы «Spice» Дидье Маруани после концертов в Ленинграде подарил Дворцу спорта «Юбилейный» так называемый «лазер». Это установка, формирующая

объёмный скользящий по залу свет. И по сей день «лазер» участвует едва ли не во всех музыкальных «мероприятиях» в «Юбилейном». Нельзя сказать, что использование «лазера» входит в эстетическое намерение всех музыкантов, выступающих в этом Дворце спорта, но тот, кто соглашается на такое световое и цветовое оформление сцены, получает в итоге дополнительные возможности для порождения смыслов или же возможности актуализации смыслов уже имеющихся. И несмотря на то, что «лазер» один и тот же, смыслы будут каждый раз разные, ведь возникают они от корреляции визуального исполнительского субтекста с вербальным и музыкальным.

Приведём ещё пару примеров участия света и цвета в оформлении пространства сцены. На концерте Стинга (Казань, 2011 год) при исполнении песен «Russians» и «Desert Rose» на сцене горел красный свет, что поддерживало сугубо вербальные составляющие данных песен; заметим, составляющие относительно друг друга очень разные, но в общем знаменателе содержащие как раз красный цвет. Можно даже сказать, что благодаря схожему цветовому оформлению эти две песни формируют своего рода диалогию. На концерте Джо Кокера (Казань, 2013 год) по всему заднику располагались десятка два круга, похожих на тарелки от ударной установки; и в каждом из них горела лампочка-свеча. А по ходу концерта задник по всей высоте менял цвета: от красного до всех оттенков синего; при этом световые формы двигались, напоминая то облака, то сказочных животных. К сожалению, пока для каких-то хоть сколько-нибудь репрезентативных выводов фактического материала относительно использования цвета и света катастрофически мало, поэтому делать какие бы то ни было выводы здесь, конечно, рано; нам важно было обратить внимание на значимость этого элемента при смыслообразовании рок-композиции.

Тем более что цвет и свет следует рассматривать в единстве с прочими элементами оформления пространства сцены, среди которых можно выделить ещё и вертикальную организацию пространства. Вот несколько примеров такого рода. Музыканты «Kiss» по ходу своих выступлений на специальных конструкциях поднимаются на большую высоту, оказываясь вровень с самыми верхними секторами зрительного зала. На концерте в «Олимпийском» в Москве в 2008 г. во время исполнения песни «Love Gun» Пол Стэнли взлетал над залом и приземлялся на постамент в центре партера, откуда и пел всю песню (впрочем, за плотным кольцом охраны). На концерте «Metallica» (Москва, «Олимпийский», 2010 год) высоко над сценой разместились восемь белых гробов-светильников: четыре из них были неподвижны, а другие четыре периодически спускались вниз к музыкантам, как бы защищая их сверху; и всё это поддерживалось светом лазерных лучей, вспышками факелов, взрывами огня; а на последней песне «небеса» разверзлись и с них на сцену и на танцпол обрушилось огромное количество больших чёрных надувных шаров. Музыканты «Iron Maiden» во время концерта подбрасывают вверх гитары, а вокалист Брюс

Дикинсон поднимается на площадку над сценой и оттуда поёт. Все эти примеры могут с большой долей уверенности позволить сделать вывод не только о значимости вертикального пространства (это очевидно), но и о его особой семантике в формате рок-концерта; уже сейчас можно сказать, что любого рода пространственные вертикали моделируют структуру мироздания, где верх – место обитания высших сил, а значит, любого рода «путешествия» рок-героев вверх не только в прямом, но и в переносном смысле поднимают их над миром, над остальными людьми. Кроме того, всё происходящее наверху может рассматриваться как происходящее в так называемом «верхнем мире», своего рода аналоге небес. Вспомним тут уже названные полёты самолётика над залом на концертах «Motörhead», а в противовес – тоже уже названное появление откуда-то снизу очередного Эдди на выступлении «Iron Maiden».

От примеров вертикальной организации пространства, в которой, как мы только что видели, активно участвуют музыканты, очень уместно перейти к **расположению исполнителей на сцене**, то есть к тому элементу, который соотносится с традиционными для литературы системой персонажей, мизансценой и лирическим героем. Так, устойчивым для рок-концерта оказывается «положение лидера рок-группы у края и по центру сцены, то есть на символической границе двух миров» [2, с. 51]. Действительно, обычно по центру располагается вокалист, занимая таким образом доминирующую позицию в данной системе. Тем любопытнее видеть инверсии данного построения. Вот один пример такого рода: Тони Айоми настаивал, чтобы вокалист «Black Sabbath» Оззи Осборн находился не в центре, а с краю; место же в центре Айоми отводил себе, тем самым презентуя именно себя как лидера группы. (Заметим здесь, что на видеозаписях крупным планом чаще всего показывают всё же Оззи.) И пара примеров из русского рока: на концертах «АукцЫона» автор музыки, вокалист и лидер-гитарист Леонид Фёдоров стоит сбоку, а по центру сцены – шоумен, танцор и бэк-вокалист Олег Гаркуша; на выступлениях «Ю-Питера» вокалист и лидер Вячеслав Бутусов находится не по центру, а ближе к краю, традиционное же пространство лидера отведено гитаристу Юрию Каспаряну. Заметим здесь, что случаи «Black Sabbath» и «Ю-Питера» существенно меняют визуальный рецептивный ракурс зрительного зала: зритель смотрит не на пространственно центральную фигуру, не на Айоми, не на Каспаряна, а на того, кто поёт – на Осборна и на Бутусова, то есть смотрит не прямо, а в сторону, что кардинально трансформирует визуальное восприятие рок-концерта. Однако может случиться и так, что зритель будет смотреть именно по центру, смотреть в привычном для себя ракурсе, воспринимая лидерами не вокалистов. Получается, что указанное расположение со смещением традиционного фронтисмена в сторону от центра при рецепции может быть прочитано двояко. Во-первых, здесь происходит трансформация представлений о привычной структуре размещения музыкантов на рок-концерте, когда вокалист располагается по центру; смеще-

ние вокалиста в сторону делает эту структуру ассиметричной, ведь вокалист всё равно остаётся в центре внимания, хотя и находится на визуальной периферии; тут работает, что называется, «память образа». Во-вторых, работать может и «память пространства», когда кредо исполнителя оказывается менее важным, чем его место на сцене; Айоми, заняв позицию в центре сцены, тем самым изменяет привычные представления о фронтприсмене, которым чаще всего является вокалист, – «центральным персонажем» становится гитарист, подлинный лидер группы; хоть он и не поёт, но положением своим на сцене даёт понять зрителю, кто тут главный герой. Особенно интересно такого рода инверсии традиции соотнести с категорией лирического героя, на звание которого претендует прежде всего тот, кто поёт. При перемещении же вокалиста в сторону от центра функции лирического героя сугубо визуально могут переходить на того, кто в центре, а если он не поёт, то в этом случае эти функции с вербального субтекста смещаются на субтекст музыкальный. И происходит это благодаря субтексту визуальному исполнительскому.

Пример же визуального равноправия лидеров – группа «Би-2». Большинство песен исполняет Лёва, но он лишь изредка берёт в руки акустическую гитару, тогда как Шура с электрогитарой не расстаётся, а вот поёт немного – лишь некоторые песни. Однако оба они стоят на сцене рядом, размещаясь примерно по центру. То есть перед нами два равноправных главных героя (что соотносится и с названием группы). А вот пример мизансцены в динамике: на концерте «Алисы» в Твери в 2013 году (клуб «Морозовхолл») Константин Кинчев в финале концерта, на песне «Фавор», на словах «Спел и растаял» исчез в клубах дыма и больше не появился. Как представляется, это наглядное соотнесение словесного и исполнительского субтекстов в ракурсе прямой поддержки одного другим на уровне сознательно вводимого автором приёма.

В качестве отдельного пункта мы, напомним, вынесли непосредственно связанный с системой персонажей, с мизансценой и с лирическим героем такой элемент визуального субтекста, как **внешний вид музыкантов**. Тут особые смыслы рождаются благодаря гриму и костюмам: например, «одежда чёрного цвета, который может указывать на причастность рок-героя к миру сверхъестественного; использование музыкантами в период контркультуры белого грима для всего лица и чёрного – для глаз и губ, что производило впечатление надетых “масок смерти”» [2, с. 51]. Вот лишь некоторые примеры использования портретных деталей на рок-концертах, деталей, которые каждый раз рожают уникальные смыслы. Начать, конечно, удобнее всего с группы «Kiss», музыканты которой своими лицами-масками прославились едва ли не больше чем собственно песенным творчеством. Грим помог создать образы, за которыми, учитывая почтенный возраст группы, уже совсем утратились подлинные лица, ведь маска не только скрывает истинную сущность, но и эту сущность уничтожает, в результате чего остаётся только сущность маски. И даже

уже не важно, кто конкретно носит ту или иную маску, сама маска оказывается важнее, ведь две маски «Kiss» в истории группы получили новых носителей. А случившееся в 1983 году снятие масок не могло продолжаться долго – маски были возвращены на лица музыкантов. Кстати, ещё одна грань портрета, связанная с «Kiss», – сверхъестественно огромный язык Сименса, язык, который он так любит показывать зрителям.

Есть и другие примеры характерных портретных деталей, становящихся своего рода визитными карточками музыкантов. Так, бессменный лидер «Motörhead» Лемми непременно предстаёт перед публикой в широкополой чёрной шляпе, что даёт возможность большого спектра трактовок данного образа, трактовок, прежде всего, исторических: и ковбой, и гангстер, и джентльмен. Эмир Кустурица на концерте его «Ноу смокинг оркестра» (Санкт-Петербург, БКЗ «Октябрьский», 2010 год) был в тренировочных штанах – серых, с белыми лампасами – и в футболке с вытянутым воротом, а на вокалисте был голубой костюм типа костюма Бэтмена. Тем самым задавался визуальный контраст между типичным восточноевропейским хулиганом и идеальным героем для подростка с той стороны океана. Стинг в рамках концертов «Back To Bass Tour» 2013 года выступал в белой футболке навыпуск, в чёрных брюках, формируя образ простого своего парня. Брюс Дикинсон («Iron Maiden») может выступать в чёрной майке и в вязаной шапочке, а может – во фраке и цилиндре, но на песне «The Trooper» непременно появляется в красном мундире и с опалённым в сражениях британским флагом. Множество костюмов меняет по ходу концерта Элис Купер: например, костюм паука, где с боков торчит множество ног, которые движутся вслед за руками Купера. Иногда он надевает серебристый костюм, иногда – цилиндр, а почти неизменный атрибут – трость. Случаи Брюса Дикинсона и Элиса Купера интересны именно многогранностью образов лирических героев, исполняющих ту или иную визуальную роль в зависимости от песни. Эдмунд Шклярский («Пикник») традиционно выступает в тёмных очках (впрочем, о «Пикнике» мы расскажем отдельно).

Иногда специфические портретные детали музыкантов формируют достаточно целостные картины, связанные уже с их расположением на сцене. Как уже было сказано, Лёва и Шура («Би-2») находятся в пространстве сцены традиционно на равных правах – оба по центру, рядом друг с другом. Но любопытно и то, что на уровне портретной характеристики музыканты эксплицируют концепцию контраста чёрного и белого, тёмного и светлого: длинные светлые волосы Шуры контрастируют с чёрной одеждой, а черноволосый Лёва часто одет в белую футболку с чёрно-белым рисунком. То есть контраст белого и чёрного срабатывает как внутри каждого из образов, так и в системе двух центральных персонажей. Но контраст этот даёт и единство, даже слияние противоположностей. Похожий пример такого рода единства, основанного на контрасте, можно увидеть на современных концертах Джо Кокера – сопровождающий Кокера ансамбль

строится на контрасте по цвету кожи: чёрный и белый клавишники, чёрная и белая вокалистки, гитарист и ударник – оба белые, а на басу – негритянка.

Думается, что названные примеры с высокой долей уверенности позволяют говорить о совершенно особой значимости внешнего вида музыкантов на рок-концерте. И значимость эта присутствует, даже если рассматривать портрет рокера как автономный элемент. Если же рассматривать этот элемент в соотнесении с другими субтекстами, то тут будут появляться многочисленные дополнительные смыслы. А к названным трём элементам исполнительского визуального субтекста в роке (пространство оформления сцены, расположение на сцене и внешний вид музыкантов) добавим ещё некоторые элементы, относящиеся к данному субтексту.

Например, нельзя не указать на то, что свой визуальный исполнительский субтекст по ходу концерта формируется залом, в результате чего создаётся совершенно особое взаимодействие сцены и зала: «Основной характеристикой *концертной ауры* является мистическое единение публики и музыкантов <...> ...на рок-концерте по существу происходят два, часто противопоставленных друг другу, ритуала: тот, который творится музыкантами на сцене (эзотерический ритуал), и тот, который осуществляется поклонниками в зале (экзотерический ритуал)» [2, с. 49]. Среди действий публики исследователь называет, например, танец пого и зажигание в зале огней – спичек, зажигалок... Добавим к этому несколько примеров. На концертах зрители размахивают различными флагами: государственными (британские на концертах английских групп, сербские на концерте ансамбля Кустурицы, российские на концертах российских исполнителей), флагами с логотипами рок-групп и даже флагами футбольных клубов (так, на уже упомянутом концерте «Iron Maiden» в Москве в 2013 г. над танцполом на некоторое время возник флаг ЦСКА). Часто девушки (зачастую топлесс) располагаются на плечах парней. Музыканты бросают в зал различные предметы: медиаторы («Megadeth»), барабанные палочки («Iron Maiden»), Брюс Дикинсон на концерте «Iron Maiden» в «Олимпийском» в 2010 году бросил в зал свою шапочку, а ещё раньше из зала Дикинсону бросили милицмейскую шапку, которую он надел. «Брошенная музыкантом в зал гитара или одежда мгновенно разрываются публикой на части. Это не просто предметы, в этот момент они становятся своеобразной персонификацией самого рок-идола, его символической заменой» [2, с. 55]. На концерте Элиса Купера в БКЗ «Октябрьский» (Санкт-Петербург, 2011 год) в зал со сцены влетели воздушные шары, очень большие и яркие; те шары, что приближались к сцене, Купер тростью протыкал, и тогда из шаров на зрителей сыпалось что-то, похожее на новогоднее конфетти; летели и ленты серпантина. Напомню и приведённый выше пример с падающими сверху на сцену и в зал чёрными шарами на концерте «Metallica». Вообще же, воздушные шары – оптимальный элемент взаимодействия сцены и зала: фактически безопасно эти предметы пересекают границу между зрителями

и музыкантами в обоих направлениях, что способствует радостному единению зала и сцены.

(В скобках укажем, что самым частотным приёмом взаимодействия музыкантов и зала оказывается, как известно, пение с залом известных песен, когда исполнитель направляет микрофон в зал, а сам молчит. Это, конечно, нельзя отнести к визуальным элементам, однако визуальная составляющая входит в данный приём, поэтому, не указать на него нельзя; тем более что у этого элемента рок-концерта есть своеобразный паравербальный извод: исполнитель на сцене пропевает что-то, состоящее из звуков, но не из слов, а зал потом повторяет пропетое исполнителем. Такие практики в русском роке встречаются, например, на концертах «АукцЫона», когда в роли солиста выступает Олег Гаркуша, и «Машины времени», где с залом паравербально поёт Евгений Маргулис. В этих же скобках назовём и такой элемент, как зрительские выкрики из зала; чаще всего зрители просят спеть ту или иную песню, выкрикивая её название. И если случается, что музыканты идут на исполнение зрительской заявки, то тогда можно говорить об участии зала в формировании состава концерта.)

Теперь приведём несколько примеров системного взаимодействия друг с другом различных элементов исполнительского визуального субтекста; то есть того, как соотносятся портрет, расположение музыкантов, пространство и прочие элементы в системе. Вот пример уже упомянутого концерта Элиса Купера в БКЗ «Октябрьский» (Санкт-Петербург) в 2011 году. Элис Купер (о костюмах его мы говорили выше) выехал на сцену на чём-то, напоминающем самолётный трап. А на сцене ещё до появления музыканта лежала куча того, что можно назвать всяким хламом; из него Купер по ходу концерта извлекал те или иные предметы, которые потом участвовали в песенных номерах: костыль, шпага, большая кукла-девушка, с которой Купер станцевал. Потом на сцене танцевал великан, который раза в два выше обычных людей. Великана сменили то ли танцующие скелеты, то ли какие-то танцующие призраки, потом они схватили Элиса и потащили куда-то. После этого на сцену выехала гильотина, и Куперу прямо по ходу песни отрубили голову... Конечно, мы описали тут далеко не все номера того концерта, нам важно было хотя бы обозначить возможное многообразие элементов рок-концерта в их динамике на каком-то одном примере.

Ну а если брать русский рок, то наиболее ярко и явно исполнительский визуальный субтекст как система всех его элементов реализован в концертных выступлениях группы Пикник: «“Пикник”, пожалуй, единственная русская рок-группа, которая постоянно использует в своих выступлениях элементы карнавального шоу» [1, с. 212]. Е.Э. Никитина подробно рассмотрела «сценических персонажей» «Пикника»¹, а кроме того, указала

¹ «Всех сценических персонажей “Пикника” условно можно разделить на две группы. К первой относятся собственно персонажи песен или существа, чьё появление можно объяснить текстом песни: трёхрукий Шаман (“У шамана три руки”), Падший Ангел (“Падший ангел –

на их генезис¹. И именно пример группы Пикник наглядно показывает то, как могут в единой системе взаимодействовать визуальные исполнительские элементы и вербальные компоненты рок-композиции. Позволим себе на примере двух концертов группы (Тверь, Клуб «Морозовхолл», 2013 и 2014 годы), продемонстрировать парочку моментов такого взаимодействия.

В пространстве оформления сцены на экране, расположенном на заднике, шли клипы и показывались слайды, среди которых был, например, Сфинкс, сопровождавший песню «Египтянин». Благодаря этому оформление сцены не просто иллюстрировало текст песни, а фактически визуализировало его в смысловом плане. Шклярский стоял спиной к экранному Сфинксу и в числе прочего пел:

Ведь кажется мне,
Будто я египтянин,
И со мною и Солнце и зной.
И царапает небо когтями
Лёгкий Сфинкс, что стоит за спиной.

То есть можно сказать, что визуальное тут прямо эксплицировало вербальное, а вербальное – визуальное: Сфинкс, действительно, стоял за спиной музыканта.

Другой пример. Исполнение песни «Азбука Морзе» начиналось с того, что Шклярский через установленный на сцене большой аппарат передавал сообщение морзянкой, а на экране сзади часы стремительно шли назад. И шли задом наперёд люди на экране. Слова же этой совсем новой песни оказались прямо соотнесены с названными визуальными элементами: аппаратом Морзе и изображением идущих вспять часов и людей на экране:

Скоро время назад пойдёт –
Расскажите об этом каждому.

сын греха»), Чёрная Женщина («С тех пор, как сгорели дома»), Мракобес («Мракобесие и джаз»). Их поведение на сцене определённым образом можно связать со смыслом исполняемой композиции. «Истуканы себя вводят в электрический экстаз» – на сцене Мракобес «закрывает провода» и т.д. Ко второй группе относятся сценические персонажи, которые никак не связаны с текстом песни: «пирамидка» и танцующий бубен («У шамана три руки», концертная программа «Королевство Кривых»), великан и марионетка («Серебра!!!»), танцующий Шаман («Самый звонкий крик – тишина»), танцовщица («Себе не найдя двойников»), ходулисты, клоуны на песне «Вечер» и т.д. Эти персонажи не только иллюстрируют песни, но и привносят в них некий новый, дополнительный смысл» [1, с. 212-213].

¹ Сценические персонажи «связаны с карнавальной традицией. Элементами шоу, которое сопровождает концерты «Пикника», являются не только «странные персонажи», но и танцоры, видеоряд к песням, экзотические музыкальные инструменты, которые создаёт сам Эдмунд Шклярский. Однако «карнавальность» проявляется в первую очередь именно в сценических персонажах» [1, с. 213].

А ты сиди и не ёрзай
И Азбукой Морзе подмигивай мне.

Эти частные примеры столь явной смысловой экспликации взаимодействия вербального и визуального показывают наглядно те возможности, которые открываются и перед исполнителями, и перед исследователями. И филологии вполне по силам изучать синтетические явления такого порядка своими способами. Тем более что в концертном творчестве «Пикника» названные случаи отнюдь не единственные. Особенно интересно проследить подключение к смыслам текстов песен смыслов «сценических персонажей». Например, на сцене появляется Шаман, а Шклярский поёт песню «У Шамана три руки»; появляется Шарманщик – звучит песня «Шарманка»... А кроме того, песни сопровождаются появлением Девушки-виолончели, Шотландца в килте и с волынкой, цирка Шапито с головой клоуна, человека с телевизором вместо головы... И в каждом случае смысловое поле визуального динамичного персонажа отчётливо взаимодействует со смысловым полем собственно песни. То есть детальный разбор песен группы «Пикник» можно и нужно вести с учётом их сценического воплощения. Впрочем, это касается не только «Пикника», а всех концертирующих рок-исполнителей, что мы и пытались показать в данной статье на примерах участия в смыслообразовании рок-композиции элементов исполнительского визуального субтекста, который зачастую не входят в сферу интересов филолога, изучающего рок-поэзию. Мы попытались систематизировать эти элементы, сгруппировав их не просто по типам, а по таким типам, которые прямо соотносятся с теми или иными категориями, рассматриваемыми филологией в произведениях всех трёх родов традиционной литературы.

Итак, изучение пространства сцены, расположения и внешнего вида музыкантов на практике допустимо вести филологическими методами. А следующим за этим этапом может и, наверное, должно стать опять же филологическое изучение системы всех этих элементов в формате рок-концерта. И, наконец, после этого следует рассмотреть исполнительский визуальный субтекст во взаимодействии с системой двух других субтекстов рок-композиции – вербальным и музыкальным. В этом случае пример концертов «Пикника», если брать отечественную традицию, самый, конечно, репрезентативный. Но, конечно, отнюдь не единственный. А потому перед филологом, изучающим рок, открываются просто гигантские перспективы, которые в данной статье мы всего лишь только обозначили и подтвердили несколькими примерами.

Литература

1. Никитина Е. Э. «Квазимодо – урод»: Безобразные и странные персонажи Эдмунда Шклярского [Текст] / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. - Вып. 11. - С. 207-214.

2. *Никитина О. Э.* Рок-концерт как ритуальное действо [Текст] /
О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург:
Урал. гос. пед. ун-т; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. - Вып. 10. - С. 48-57.