

УДК 821.161.1-192(Науменко М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

А. Э. СКВОРЦОВ

Казань

**ПЕСНИ МИХАИЛА НАУМЕНКО
И ИХ ЗАПАДНЫЕ ОБРАЗЦЫ**

Аннотация: В статье анализируется генетическая связь песен М. Науменко с англо-американскими источниками и показывается своеобразие их трансформации в русском контексте. Творчество автора рассматривается как естественное продолжение и развитие русских литературных традиций переводной поэзии.

Ключевые слова: рок, жанр, источник, адаптация, оригинальность, универсальность.

Сведения об авторе: Скворцов Артём Эдуардович, доктор филологических наук.

Место работы: Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Должность: доцент кафедры русской литературы и методики преподавания.

Контакты: 420008, Казань, ул. Кремлёвская, д. 18; bireli@inbox.ru.

A. E. SKVORTSOV

Kazan

MIKE NAUMENKO'S SONGS AND THEIR WEST PROTOTYPES

Abstract: The essay considers the genetic connection between the songs of M. Naumenko and their Anglo-American sources and the peculiarity of their transformation in the Russian context. The author's works are considered a natural continuation and development of the Russian literary poetry translating traditions.

Key words: rock-music, genre, source, adaptation, originality, universality.

About the author: Skvortsov Artem Eduardovich, Doctor of Philology.

Place of employment: Kazan (Privolzhsk) Federal University.

Post: Associate Professor of the Department of Russian Literature and Methods of Teaching.

Творчество Михаила Науменко, Майка (1955-1991), лидера группы «Зоопарк», одного из ведущих отечественных рок-поэтов, исследовано неполно. В сравнении с литературой о других столпах русского рока (А. Макаревиче, Б. Гребенщикове, Ю. Шевчуге, А. Башлачёве, Я. Дягилевой, Е. Летове) библиография работ о нём выглядит довольно скромно. Большинство из них посвящено отдельным проблемам изучения творчества художника: некоторым особенностям лексики его текстов [33], частным интертекстуальным связям [11, 13, 24, 38, 19], анализу двух его альбомов

под определёнными углами зрения [16, 25]. Реже встречаются работы, где ставятся вопросы общего характера. Так, М. Капрусова рассматривает творческую стратегию Науменко в связи с литературным пространством Петербурга, прежде всего отмечая параллели с А. Блоком и И. Бродским [15], а Д. Ганцаж типологически соотносит творчество поэта с деятельностью его польского коллеги З. Сташчика [4]. В нашей статье очерчен образ лирического героя Науменко в сравнении с синхронным субъектом у Гребенщикова [30]. Фигура Науменко обзревается и в двух книгах, посвящённых проблеме биографического мифа в русской рок-поэзии [12 и 23] – насколько реальная жизнь рокера соответствует искусственно и искусно сконструированному образу «русской рок-звезды». Особняком стоят большое исследование М. Гнедовского, где предпринята убедительная попытка вписать Науменко в социокультурный контекст эпохи [6], и работа Й. Херльта, встраивающая «Уездный город N» в русскую традицию топоса «города без свойств» [36]. Определённой значимостью для филологии обладают публикации о русском роке документально-фактографического и биографического характера [18, 20, 32]. Среди них выделяются основополагающая книга об истории русской рок-музыки А. Троицкого [34], журнальный вариант которой вышел в СССР еще при жизни Науменко в журнале «Родник» (1988), и два документальных романа А. Рыбина, близко знавшего музыканта [28 и 29]. Наконец, имеется статья П. МакМайкл о ранней магнитоальбомной поре русского рока [41]. Она обращена к англоязычной аудитории, носит компилятивный характер и на фоне исследования Гнедовского, книг Троицкого и Кушнира выглядит вторично.

До сих пор не существует исследований о поэтике Науменко, где были бы собраны воедино и проанализированы основные черты его художественного мира (формальные особенности стихов, устойчивые образы и мотивы, инварианты, глубинные структуры). В тех редких случаях, когда обозначаются генетические нити, связывающие поэта с важнейшей для него англо-американской рок-традицией [см. прежде всего – 19], высказываются отдельные интересные замечания без целостного текстуального анализа. Как отмечается, «круг филологических вопросов, который можно очертить в применении к этим текстам, достаточно широк, – например, исходя из того, что некоторые тексты Майка являются переводами текстов западных рок-групп, можно озадачиться проблемой адекватности перевода» [33, с. 36]. Представляется, что эта проблема заслуживает особого внимания, поскольку она выводит на круг вопросов, касающихся сути поэтики Науменко.

Задача по поиску иноязычных источников того или иного текста является компаративистской. Поэтому здесь методологически обосновано опираться не только на результаты изучения русских рок-текстов, но и на достижения сравнительно-исторического метода. В первую очередь был учтён новейший опыт коллег, работающих с материалом, хронологически уда-

ленным от рока, – с русской поэзией XVIII-XIX веков [8, 9, 10, 26]. Автор исходил из посылки, что принципы обращения Науменко с западными рок-текстами типологически близки опытам классических поэтов, воспринимавших современную им европейскую традицию и перелагавших её на русский язык. Как заметил О. Ронен: «У нас нет не только контрастной, но даже и сравнительной истории английской и русской словесности. В обозримом будущем её и не предвидится: старое сравнительное литературоведение ушло, а новое не занято широкими сопоставлениями» [27, с. 32]. Настоящая работа также по необходимости исходит из частных сопоставлений, но ближе к финалу в ней предлагается взгляд на вопросы обобщающего характера.

После первого знакомства с творчеством Науменко в 1980 году главный летописец русского рока А. Троицкий отметил: «В нашем роке появилась струя “низменного” реализма, даже натурализма» [34, с. 67]. Однако им тотчас была сделана важная оговорка: «Майк тоже не изобрел всё сам. Будучи <...> грамотным рок-фаном, он много лет методично переводил тексты Боуи, Дилана, Болана, Рида, Заппы и т.д.» [34, с. 67]. Как известно, изначально автор вообще писал песни по-английски [22, с. 18], и лишь к середине семидесятых перешел на русский. А. Рыбин высказался ещё определённой: «...все его лучшие песни – это переработанные песни его любимых артистов – Чака Берри, Лу Рида, Джаггера-Ричардса, Боуи, Игги Попа, Боба Дилана, Марка Болана. <...> Майк был транслятором рок-н-ролла <...>. Если бы не Майк, <...> люди, наверное, так никогда и не узнали бы о существовании песен, которые уже пару десятилетий распевал весь мир» [29, с. 102].

Таким образом, двойственность поэтики Науменко была обозначена сразу. С одной стороны, его опусы могли производить на неискущенного слушателя впечатление корявых дворовых поделок. «Музыканты из богатой столичной синтезаторной команды, старавшейся как можно точнее имитировать презираемый Майком СПЕЙС, отнеслись с таким же презрением к самому Майку: “Приехал уголовник из Питера и пел два часа под видом рок-музыки блатные песни”» [32, с. 70]. С другой стороны, истинная культурная подоплека его творчества сложна и не имеет отношения к уличной самодеятельности. «Реальный и простоватый» мир Науменко куда более пролитературен и окультурен, нежели кажется на первый взгляд. Даже его вполне правдоподобные ситуации и герои зачастую не списаны с натуры, а позаимствованы из определённых художественных источников. Так, например, Ю. Доманский убедительно показал, что персонаж Венечка из внешне фактографической песенной трилогии («Пригородный Блюз», «Пригородный Блюз № 2» и «Горький Ангел») пришел к Науменко из поэмы В. Ерофеева «Москва-Петушки» [13]. О том, как соотносятся реальный и вымышленный планы у поэта в связи с ориентацией на западные образцы, пойдет речь ниже.

На сегодняшний момент совместными усилиями друзей, знакомых и

поклонников Науменко (в первую очередь, А. Троицкого, А. Кушнира, А. Петровского, А. Старцева, В. Крайцева, А. Рыбина), исследователей его творчества (Э. Дж. Куэлин [19], А. Жавнерович [14] и др.) и даже критически настроенных слушателей (см. пост в ЖЖ пользователя flagon_f «Майк Науменко – великий плагиатор» [35]), указано довольно большое количество параллелей с рок-песнями англо-американских авторов. Кроме того, источники отдельных опусов более и менее точно указал сам автор (например, «Уездный Город N», «Если Ты Хочешь» и «Милый Доктор»).

Ниже приводится сводный список случаев, которые представляются бесспорными. Все перечисленные песни текстуально либо музыкально (либо то и другое вместе) восходят к западным образцам:

1. «Женщина» – «Sad-Eyed Lady Of Lowlands» Боба Дилана из альбома «Blonde On Blonde» (1966). Дополнение: возможно влияние «Just Like A Woman» оттуда же.

2. «Старые Раны» – «It's Alright, Ma, I'm Only Bleeding» Боба Дилана (альбом «Bringing It All Back Home», 1965).

3. «Позвони Мне Рано Утром» – «Meet Me In The Morning» Боба Дилана (альбом «Blood On The Tracks», 1975). Дополнение: фраза «Во дворе скулит бездомный пес, / Он замолчал бы, если б смог», является дословным переводом соответствующих строк Дилана, но через его текст восходит к популярнейшему рок-н-роллу «Hound Dog» («Охотничья Собака»), исполнявшемуся, в частности, такими легендами рок-музыки, как Элвис Пресли и Джимми Хендрикс.

4. «Завтра Меня Здесь Не Будет» – «Slow Train» Боба Дилана (альбом «Slow Train Coming», 1979).

5. «Уездный Город N» – «Desolation Row» Боба Дилана (альбом «Highway 61 Revisited», 1965) и «American Pie» Дона Маклина (одноименный альбом, 1971).

6. «В Этот День» – «Queen Jane Approximately» Боба Дилана (тот же альбом).

7. «Сладкая N» – «Absolutely Sweet Marie» Боба Дилана (альбом «Blonde On Blonde», 1966). Параллель ранее не отмечалась. Имеются переключки и со «Sweet Jane» Лу Рида (альбом «Velvet Underground» «Loaded», 1970).

8. «Сидя На Белой Полосе» – «Watching The River Flow» Боба Дилана (сингл 1971 года). Со своей стороны можно добавить, что имеется некоторое сходство с «Watching the Wheels» Джона Леннона (альбом «Double Fantasy», 1980).

9. «Если Ты Хочешь» – «Let It Bleed» «The Rolling Stones» (одноименный альбом, 1969).

10. «Blues De Moscou №2» – «Dance» «The Rolling Stones» (альбом «Emotional Rescue», 1980).

11. «Увертюра» – «On With The Show» «The Rolling Stones» (альбом «Their Satanic Majesties Request», 1967). Имеется также сходство с «Being

For The Benefit Of Mr. Kite!» «The Beatles» (альбом «Sg. Peppers Lonely Hearts Club Band», 1967).

12. «Милый Доктор» – «Dear Doctor» «The Rolling Stones» (альбом «Beggar's Banquet», 1968).

13. «Она Была» – «She Was Hot» «The Rolling Stones» (альбом «Undercover», 1983). Параллель ранее не отмечалась.

14. «Белая Ночь/Белое Тепло» – «White Light/White Heat» «The Velvet Underground» (одноименный альбом, 1968).

15. «Дрянь» – «Baby Face» и «Dirt» Лу Рида (альбомы «Sally Can't Dance», 1974 и «Street Hassle», 1978). Дополнение: прослеживается и определенная связь с «Bitch» «The Rolling Stones» (альбом «Sticky Fingers», 1971) и «Queen Bitch» Дэвида Боуи (альбом «Hunky Dory», 1971).

16. «Прощай, Детка (Детка, Прощай)» – «Goodnight Ladies» Лу Рида (альбом «Transformer», 1972).

17. «6 утра» – «Coney Island Baby» Лу Рида (одноименный альбом, 1975).

18. «10 Лет Назад» – «Where Have All The Good Times Gone» Дэвида Боуи (альбом «Pin Ups», 1973). Параллель ранее не отмечалась.

19. «Все Те Мужчины» – «Watch That Man» Дэвида Боуи (альбом «Alladin Sane», 1973). Параллель ранее не отмечалась.

20. «Сегодня Ночью» – «Tonight» Дэвида Боуи (альбом Игги Попа с участием Боуи «Just For Life», 1977).

21. «21-й дубль» – «Dress Rehearsal Rag» Леонарда Коэна (альбом «Songs Of Love And Hate», 1971).

22. «Буги-Вуги Каждый День» – «I Love To Boogie» Марка Болана (альбом «T.Rex» «Dandy In The Underworld», 1977).

23. «ДК Данс» – «Reeling and Rocking» Чака Берри (альбом «One Dozen Berrys», 1958).

24. «Блюз Субботнего Вечера» – «All Is Loneliness» Дж. Джоплин (альбом «Big Brother And The Holding Company», 1967).

25. «Странные Дни» – «Strange Days» «The Doors» (одноименный альбом, 1968).

26. «Я Возвращаюсь Домой» – «Going Home» Элиса Купера (альбом «Goes To Hell», 1976).

27. «Выстрелы» – «Point Blank» Брюса Спрингстина (альбом «The River», 1980).

Отметим следующие обстоятельства.

Во-первых, список охватывает приблизительно четвертую часть песен Науменко, но в нём представлено большинство самых известных и значимых.

Во-вторых, ясно прослеживаются авторские пристрастия: Боб Дилан, «The Rolling Stones», Лу Рид (включая его творчество в рамках «The Velvet Underground»). Это, несомненно, определённым образом характеризует поэтический мир Науменко. При всей своей эрудированности в области

современной ему западной рок- и поп-индустрии, в собственном творчестве он ориентируется главным образом на повествовательную, нарочито грубоватую и непричёсанную лирику, описывающую быт, вкусы и внутренний мир западной городской богемы. Абстрактная символизация, фантазмагория и психоделика в духе «Jefferson Airplane», «Pink Floyd» или «King Crimson» почти не отражены в его поэзии, равно как и ранние формы блюза, истоки рок-музыки, будь то деятельность Роберта Лероя Джонсона, Мадди Уоттерса или Хаулина Вулфа.

В-третьих, такое количество аналогов подсказывает, что, по всей вероятности, ещё далеко не все параллели найдены и осмыслены. Поэтому позволительно выдвинуть рабочую гипотезу: песни Науменко представляют собой творческую рецепцию западных рок-образцов *par excellence*.

В четвёртых, связи с конкретными англоязычными источниками различны по значимости. О целостном или максимально полном соответствии речь идёт изредка («Если Ты Хочешь», «ДК Данс», «Милый Доктор»). Обычно в русском тексте встречаются отдельные строки или образы, восходящие к одному или нескольким иностранным аналогам. Иногда переключки почти эфемерны. Например, при сравнении «Странные Дни» и «Strange Days» нетрудно заметить, что в них едино лишь ударное словосочетание. С таким же успехом «Heartbreak Hotel», «Grand Hotel» и «Hotel California» можно считать аналогами «Отеля Под Названием “Брак”». Скорее всего, сам аллегорический образ отеля как замкнутого мира подсказан именно этими знаменитыми песнями, но кроме него Науменко почти ничего из них не почерпнул.

Случай «Странных Дней» позволяет поставить ещё один филологический вопрос – о связи поэтики Науменко с классической европейской поэзией. Художественный метод текста, последовательно построенного на образных контрастах и оксюморонах, близок не столько песне Моррисона, сколько опыту антигетических баллад, восходящих к средневековью и Ренессансу. Достаточно вспомнить «Балладу, написанную для состязания в Блуа» Франсуа Вийона: «Не различаю я людей кругом, / Но знаю ясно лики приведений; / Я ночью бодр, а сплю я только днем; / Я у костра дрожу, как лист осенний; / Я в праздники не знаю развлечений, / И в будни я не ведаю забот; / Могучий, я слабее всех сирот; / В тюрьме мне хорошо, на воле худо; / Меня отчаянье вперед ведет; / Я всеми принят, изгнан отовсюду» [3, с. 342 (перевод И.Эренбурга)]. Ср.: «Странные ночи и странные дни, / Тусклые будни мерцают как яростный праздник, / Как странные сны. / Нет сил думать, нет сил, чтобы петь. / Я прожил жизнь, я попался в сеть, / И я уже не боюсь умереть / В эти странные дни» [22, с. 70-71].

Перейдём к примерам целостного сравнительного анализа песен Науменко с исходными англоязычными источниками, дабы наглядно представить способы их восприятия и пересоздания.

Для этой цели были выбраны три песни автора из числа наиболее известных: «Дрянь» (альбомы «Сладкая N и Другие» (1980) и «Уездный Го-

род N Позавчера... и Вчера» (1983)), «В Этот День» (альбом «Белая Полоса» (1984)) и «Если Ты Хочешь» (альбомы «Сладкая N и Другие» (1980) и «Уездный Город N Позавчера... и Вчера» (1983)). Здесь они расположены с нарушением хронологии: для филологического эксперимента важно было двигаться от «далёкой» к первоисточнику песни до наиболее «близкой». Особую важность в этом смысле представляют лексические, образные и семантические *расхождения* с западными образцами: «Наиболее интересное в поиске литературных источников – определение подтекста или ин-тертекста, которые помогают определить не только что есть в данном произведении или его части, но и особенно то, чего в нём нет» [39, с. 69]. Все русские тексты приводятся по печатному варианту [22], кроме особо оговорённых случаев. Западные источники цитируются по электронным ресурсам – при невозможности сослаться на печатанный вариант.

1. «Dirt»/«Дрянь»

Lou Reed

Михаил Науменко

It's been a long time, since I've spoken
to you
was it the right time
Your current troubles, and you know,
they'll get much worse
I hope you know how much you enjoy
them
You're a pig of a person, If there's a
justice in this world
hey, how about that
Your lack of conscience and your lack
of morality
well, more and more people know all
about it

Do you remember that song by a dude
named Bobby Fuller
It went like this:
I fought the law and the law won
I fought the law and the law won

We sat around the other night, me and
the guys
trying to find the right word
That would best fit and describe
you people like that
That no principle has touched, no
principle's baptized
how about that
They'd eat shit and say it tasted good

Ты – дрянь.
Лишь это слово способно обидеть.
Ты – дрянь.
Я не могу тебя любить и не хочу
ненавидеть.

Ты не тот человек, с которым я способен
жить.
Когда ты лжешь мне в лицо, я способен
тебя убить.
Ты бьешь мои тарелки одну за другой,
Ты строишь всем глазки у меня за спиной.
Ты – дрянь.

Ты продала мою гитару и купила себе
пальто.
Тебе опять звонят весь день, прости, но я
не знаю кто.
Но мне до этого давно нет дела.
Вперед, детка, бодро и смело!
Ты – дрянь.

Ты спишь с моим басистом и играешь в
бридж с его женой.
Я все прощу ему, но скажи, что мне делать
с тобой?
Тебя снимают все подряд и тебе это
лестно,
Но скоро другая займет твое место.
Ты – дрянь.

if there was some money in it for them

Hey, you remember that song about this
guy from Texas
Whose name was ... Bobby Fuller
I'll sing it for you, it went like this:
I fought the law and the law won
I fought the law and the law won

You're just dirt
You're just dirt,
The only word for you is dirt
That's the only word that – hurt,
You're just dirt
That's all you're worth – cheap, cheap
dirt
You know they call it –
Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown
dirt
you're just – cheap, cheap, cheap,
cheap, uptown dirt
You're just dirt – nothing but – cheap
uptown dirt
That's all you're worth – It's just –
cheap, cheap, uptown dirt
That's all you're worth now (cheap,
cheap, cheap, cheap, uptown dirt)
You're just dirt (cheap, cheap, cheap,
cheap uptown dirt)
(Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown
dirt)
(Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown
dirt)
(Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown
dirt) [42]

(1978)

Ты клянчишь деньги на булавки, ты их
трапишь на своих друзей.
Слава Богу, у таких, как ты, не бывает
детей.
Ты хочешь, чтоб всё было по первому сор-
ту,
Но готова ли ты к пятьсот второму аборт?
Ты – дрянь.

Ты вновь рыдаешь у меня на плече, но я не
верю слезам.
Твоё красивое лицо катится ко всем
чертям.
Но скоро, очень скоро, ты постареешь,
Торопись и тогда, может быть, ты
успеешь.
Ты – дрянь.

Нет, ты не тот человек, с которым я
способен прожить.
Когда ты лжешь мне в лицо, я способен
тебя убить.
Наверно, мы слеплены из разного теста,
И скоро другая дрянь займет твоё место.
Ты дрянь.
Дрянь.
Ты – дрянь, маленькая дрянь. [22, с. 35-36]
(1980)

Перевод: **Грязь.** *Прошло много лет с нашего последнего разговора, не так ли? / Эти твои нынешние проблемы, знаешь, они ведь усугубятся / Надеюсь, ты понимаешь, как сильно ты к ним привязан / Ты же свинья, есть всё-таки справедливость в этом мире / Эй, как насчёт справедливости?! / у тебя нет ни совести, ни морали, / что ж, всё больше и больше людей узнают твоё истинное лицо // Помнишь песню того чувака, Бобби Фуллера / Там ещё пелось: / Я боролся с законом, и закон победил / Я боролся с законом, и закон победил // Мы сидели как-то вечером с ребятами, / пытались найти нужные слова, / Подходящие слова, чтобы описать / тебя и таких, как ты, / таких, без единого принципа, без какой бы то ни было веры, / как насчёт этого?! / Они ели дерьмо, и им нравился его вкус, / если им за это платили // Эй, помнишь песню об этом парне из Техаса / Его звали Бобби Фуллер / Я спою её тебе, там пелось так: / Я боролся с законом, и закон победил /*

Я боролся с законом, и закон победил // Ты обычная грязь / Ты обычная грязь, / единственное слово для тебя – грязь / Это единственное слово, которое – // – причинит тебе боль, ты / обычная грязь / Это всё, чего ты стоишь – дешёвка, грязная дешёвка, / Знаешь, как они называют таких – / Дешёвка, дешёвка, дешёвка, дешёвка, городская грязь / ты просто – дешёвка, дешёвка, дешёвка, дешёвка, городская грязь / Ты просто грязь и ничего больше – дешёвая городская грязь / Это всё, чего ты стоишь – дешёвка, дешёвая городская грязь / Это всё, чего ты стоишь теперь – дешёвка, дешёвая городская грязь / Ты обычная грязь (дешёвка, дешёвка, дешёвая городская грязь) / (дешёвка, дешёвка, городская грязь) / (дешёвка, дешёвка, городская грязь) / (дешёвка, дешёвка, городская грязь).

Музыкально «Дрянь» едва ли не повторяет другую песню Лу Рида – «Baby Face». «И, опять-таки, это не плагиат, и даже не цитирование. Это настроение, настроение рок-н-ролла, настроение Нью-Йорка середины семидесятых, настроение главного рок-н-рольного мегаполиса мира – а Ленинград местами очень на Нью-Йорк похож» [28, с. 74]. В оригинале ре минор, у Науменко – ми-минор. В электрической версии на альбоме фактически фа-минор. (Это следствие либо настройки инструментов на полтона выше, либо особенность звукозаписи, но отчётливо слышно, что начальный аккорд, тоника, извлекается на открытых струнах, а шестиструнная гитара настраивается по тональности ми). Темп примерно одинаков, но саунд у Рида мягче, у «Зоопарка» нарочито тяжёл и грязен.

В текстовом отношении два фрагмента «Дряни» формально почти точно воспроизводят соответствующие места из «Baby Face»: «But now you're making a mistake / And somebody else will take your place» – «Но теперь ты совершаешь ошибку / И кто-нибудь другой займет твоё место»; «You're not the kind of person that's easy / To live with in a house» – «Ты не такой человек, / С которым легко жить в одном доме». Но ситуация в оригинале прямо противоположна: это реплики, которые героиня в раздражении бросает слабому мужчине, собираясь от него уходить.

Название «Дрянь» явно произошло от «Dirt». Оба существительных односложные с пейоративной семантикой и схожим звуковым комплексом «др/dr». Ридовским является и зачин: «Ты – дрянь. / Лишь это слово способно обидеть. / Ты – дрянь». Ср.: «You're just dirt, / The only word for you is dirt / That's the only word that – hurt, / You're just dirt», но в источнике эти строки стоят ближе к финалу.

Композиционный каркас также восходит к «Dirt»: обе песни представляют собой ряд оскорбительных обращений к неприятному субъекту, содержат схожие рефрены и приблизительно равны по длине текста.

Но далее начинаются серьёзные различия. Главное несоответствие: у Лу Рида объект насмешек мужчина, у Науменко – женщина. Претензии к первому персонажу экспрессивны, однако довольно размыты. Слушатель и читатель должен поверить рассказчику, что упоминаемый герой так плох («у тебя нет ни совести, ни морали»), но по сути ничего конкретного о его отталкивающих поступках мы не узнаём. Песня Лу Рида – это, скорее,

воспроизведение негативного чувства певца, нежели детальное негативное описание персонажа.

Науменко, напротив, даёт подробный выразительный портрет героини, и претензии к ней оказываются мотивированы. Тем важнее отметить ещё одно несовпадение с Ридом. У американца повествователь резко отделён от персонажа, у Науменко связь с героиней исключительно тесная. Более того, повествователь ничуть её не лучше. Исполняя песню, автор легко менял некоторые детали, и в варианте на альбоме 1983 года одна строка звучит радикально: «Ты спишь с моим басистом и играешь в бридж с моей женой» (курсив наш. – А.С.). Это не мешает герою цинично иметь интимные отношения с «дрянью» и ждать неминуемого прихода другой такой же особы. Песня иронична, этически обоюдоостра и могла быть озглавлена «Мы дрянь».

В стиховом отношении тексты также имеют отличия. «Дрянь» метрически более упорядочена и насквозь прорифмована, тогда как рифмы в «Dirt» более редки и не столь ощутимы и важны.

Таким образом, «Дрянь» оказывается вполне самостоятельным произведением русского поэта, возвращенным на инокультурной почве.

Название песни Науменко вызывает также устойчивую литературную ассоциацию с бодлеровской «Падалью», хотя содержательно произведения не близки. Тем не менее, песня глубоко укоренена не только в рок-традиции, но и в традиции литературной. В историко-культурном отношении «Дрянь» есть не что иное, как позднейшая развернутая вариация на архетипическое европейское стихотворение о мучительной любви, знаменитую эпиграмму Гая Валерия Катутлла (Libellius tertius, LXXXV): «Odi et amo. – quare id faciam, fortasse requires? / nescio, sed fieri sentio et excrucior» – «Ненавида люблю. – Как мешаю я чувства? – ты спросишь. / Знать бы, – смешались во мне сами, размучив меня» [17, с. 306-307, (перевод М. Амелина)]. Ср.: «Я не могу тебя любить и не хочу ненавидеть».

2. «Queen Jane Approximately»/«В этот день»

Bob Dylan

When your mother sends back all your
invitations
And your father to your sister he explains
That you're tired of yourself and all of
your creations
Won't you come see me, Queen Jane?
Won't you come see me, Queen Jane?

Now when all of the flower ladies want
back what they have
lent you
And the smell of their roses does not
remain

Михаил Науменко

В тот день, когда ты решишь, что жизнь
была напрасна,
Когда осыплются краски с картин на
твоей стене,
Когда твои друзья уйдут, чтоб никогда не
вернуться,
Может быть, в этот день ты зайдешь ко
мне.

Когда твой сын забудет твоё имя,
Когда твой любимый вернется к своей
жене,
Когда тебе захочется плакать, но слез уже

And all of your children start to resent
you
Won't you come see me, Queen Jane?
Won't you come see me, Queen Jane?

Now when all the clowns that you have
commissioned
Have died in battle or in vain
And you're sick of all this repetition
Won't you come see me, Queen Jane?
Won't you come see me, Queen Jane?

When all of your advisers heave their
plastic
At your feet to convince you of your pain
Trying to prove that your conclusions
should be more drastic
Won't you come see me, Queen Jane?
Won't you come see me, Queen Jane?

Now when all the bandits that you turned
your other cheek to
All lay down their bandanas and
complain
And you want somebody you don't have
to speak to
Won't you come see me, Queen Jane?
Won't you come see me, Queen Jane?
[40, c. 177]

(1965)

не будет,
Может быть, хотя бы в этот день, ты
зайдешь ко мне.

Я ждал тебя так долго,
Но я умею ждать,
И, ты знаешь, как ни странно, я помню
всё,
Что ты забыла мне сказать.

Когда твой отец прогонит тебя с порога,
Когда твои мемуары упадут в цене,
Когда ты будешь кричать «караул», но не
придёт подмога,
Может быть, в этот день ты придёшь ко
мне.

Когда твои кредиторы потребуют уплаты
долга,
Когда ты увидишь врага на своём коне,
Когда тебя оденут в дерюгу вместо
шёлка,
Может быть, хотя бы в этот день, ты
придёшь ко мне.

Я не судья, со мной не нужно быть
милым,
Мне можно обо всём рассказать,
Но ты знаешь, как ни странно, я забыл
больше,
Чем ты будешь когда-нибудь зна-а-ать.

Когда в твоей реке обмелеет русло,
Когда твои пажи погибнут на чужой
войне,
Когда даже солнце покажется слишком
тусклым,
Может быть, в этот день ты придёшь ко
мне.

В тот день, когда в твоих ушах зазвучат
сирены,
Когда ты тщетно будешь мечтать о
тишине,
Когда тебе будет нужен кто-то, с кем не
нужно говорить, –
Может быть, в этот день

ты вернешься ко мне [22, с.91-92]
(1984)

Перевод: **Почти королева Джейн.** Когда твоя мать отправляет обратно все твои приглашения, / А отец объясняет твоей сестре, / Что ты устала от себя и всех своих творений, / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? // Теперь, когда все цветочницы хотят вернуть всё, что тебе одолжили, / И запах их роз исчезает, / И все твои дети начинают воротить от тебя нос, / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? // Теперь, когда все клоуны, нанятые тобой, погибли / В бою или просто так, / И тебе до смерти надоели эти повторы, / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? // Когда все твои советчики бросают кредитки / К твоим ногам, убеждая тебя в твоей боли, / Пытаясь доказать, что твои выводы должны быть ещё радикальнее, / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? // Теперь, когда все бандиты, которым ты подставила вторую щеку, / Все сложили свои банданы и рыдают, / И тебе хочется, чтобы рядом был кто-то, с кем необязательно говорить, / Навестишь ли ты меня, королева Джейн? / Навестишь ли ты меня, королева Джейн?

В оригинале – до-мажор, у Науменко тональность та же, мелодия (точнее, мелодекламация) близка дилановской, но гармоническая последовательность несколько иная. Кроме того, Науменко добавил вторую часть песни, условный припев с модуляцией в ля-минор («Я ждал тебя так долго...» и «Я не судья, со мной не нужно быть милым...»), чего нет в исходном образце. Темп в обоих случаях почти одинаковый, но ритмика и аранжировка «Зоопарка» жестче.

Строки «Но ты знаешь, как ни странно, я забыл больше, / Чем ты будешь когда-нибудь знать» – из песни «I Forgot More You'll Ever Now» Сэсил Эй Нулл, но Дилан исполнял эту песню на альбоме «Selfportrait» (1970).

Композиционно песни, очевидно, более близки, чем предыдущая пара. Большинство строк Дилана также нашли своё отражение в тексте Науменко. Схожи рефрены песен. Есть и формальные соответствия: дилановский текст рифмован по принципу AbAb(b), Науменко в куплетах следует его примеру.

Налицо и различия. Русский текст объёмнее, куплеты состоят из восьми строк, кроме того, добавлен припев. Основное расхождение вновь смысловое. У Дилана не вполне ясно, в каких отношениях состоят повествователь и «королева Джейн», соответственно, трудно сказать, насколько сильны его чувства к ней. Вполне возможно, это не воззвание тайно влюблённого, а саркастическое торжество победителя. У Науменко герой явно равнодушен к героине (при всей направленной на неё иронии) и готов принять её в любое время и в любом состоянии. Он любил её на расстоянии, «безмолвно, безнадежно», в то время как она была с другим, заводила детей и т.д. Дилановский герой спрашивает «Навестишь ли ты меня, королева Джейн?», в русском тексте вариации строки иные. Нарастает эмоциональная градация: «Может быть, в этот день ты зайдёшь ко мне», «Может

быть, хотя бы в этот день, ты придёшь ко мне» и, наконец, «Может быть, в этот день ты вернёшься ко мне». Модальность меняется. Вместо вопросительной насмешки перед нами мягкое предположение, почти мольба, завуалированная иронией. Майк милосерднее и щедрее его американского прототипа.

Вновь наблюдается переосмысление первоисточника. Даже если автором заимствуется значительная часть иноязычного текста, семантически и интонационно он оказывается преображён.

Существует и одна формальная параллель текста Науменко с русской поэзией. В рефрене автор мог также иметь в виду и знаменитые строки Маяковского: «Уважаемые товарищи потомки! / Роясь в сегодняшнем окаменевшем г..., / наших дней изучая потёмки, / вы, возможно, спросите и обо мне» («Во весь голос. Первое вступление в поэму») [21, с. 279].

3. «Let It Bleed»/«Если Ты Хочешь»

Mick Jagger / Keith Richards

Well, we all need someone we can lean
on
And if you want it, well, you can lean
on me
Yeah, we all need someone we can lean
on
And if you want it, well, you can lean
on me

She said, «My breasts, they will always
be open
Baby, you can rest your weary head
right on me
And there will always be a space in my
parking lot
When you need a little coke and
sympathy»

Yeah, we all need someone we can
dream on
And if you want it, baby, well you can
dream on me
Yeah, we all need someone we can
dream on, yeah
And if you want to, well you can dream
on me

I was dreaming of a steel guitar en-
gagement
When you drunk my health in scented
jasmine tea

Михаил Науменко

Нам всем нужен кто-то, кого бы мы могли
любить,
И, если хочешь, ты можешь полюбить
меня.
И нам всем бывает нужно кого-то побить,
Помучить, покалечить или даже убить,
И, если хочешь, ты можешь погубить
меня.

И нам всем бывает нужно поплакаться
кому-то в жилет,
И, если хочешь, ты можешь взять жилет у
меня.
И нам всем так важно быть лучше других,
Умнее, красивей и сильнее других,
И, если хочешь, ты можешь быть лучше
меня!

Но если вдруг мы все станем в чём-то
лучше?
Я дам тебе шанс, и ты сможешь дать мне
бой.
Я дам тебе место за своею спиной,
Так думай, думай, думай, что же делать со
мною,
Думай, думай, думай своей головой,
Мы можем пить с тобой, но мы не будем
петь с тобой!

И нам всем бывает нужно над кем-то по-
смеяться,

But you knifed me in my dirty filthy
basement
With that jaded, faded, junky nurse
Oh what pleasant company

We all need someone we can feed on
And if you want it, well you can feed on
me
Take my arm, take my leg,
oh baby don't you take my head

Yeah, we all need someone we can
bleed on
Yeah, and if you want it, baby, well you
can bleed on me
Yeah, we all need someone we can
bleed on
Yeah, yeah,
and if you want it, baby, why don'cha
bleed on me
All over

Yeah...

Ahh, get it on rider, get it on rider, get it
on rider
You can bleed all over me, yeah!
Get it on rider, get it on rider, yeah!
You can cream all over, you can come
all over me, oh!
Get it on rider, baby, get it on rider, get
it on rider
You can cum all over me

Yeah!

Get it on rider, baby cum all over me

Yeah, yeah
Get it on rider... [43]

(1969)

И, если хочешь, ты можешь застигать
меня.
Так наставь мне рога и пришей мне хвост,
Вперед, детка, не взорви мой мозг,
Но, если хочешь, ты можешь взорвать
меня.

И чтобы жить, нам нужно жрать, а по
ночам нужно крепко спать,
И, если хочешь, ты можешь спать рядом со
мною.
И нам всем нужен кто-то, кто бы нас
любил,
Всем нужен кто-то, кто бы нас любил,
И, если хочешь, я полюблю тебя.

Но если вдруг мы все станем в чём-то
лучше?
Я дам тебе шанс, и ты сможешь дать мне
бой.
Я дам тебе место за своею спиной.
Ты думай, думай, думай, что же делать со
мною,
Думай, думай, думай своей головой.
Мы можем пить с тобой,

но мы не будем пить с тобой! [22, с. 24]
(1980)

Перевод: **Пусть течет кровь.** *Что ж, нам всем нужен кто-то, на кого можно положиться, / И если хочешь, можешь положиться на меня. / Да, нам всем нужен кто-то, на кого можно положиться / И если хочешь, можешь положиться на меня. // Она сказала: «Моя грудь, она всегда будет открыта, / Парень, ты всегда сможешь положить свою утомлённую голову на меня. / Для тебя всегда найдется свободное место на моей автостоянке, / Когда тебе понадобится немножко кокаина и сочувствия». // Да, нам всем нужен кто-то, о ком можно было бы*

помечтать, / И если хочешь, детка, можешь помечтать обо мне. / Да, нам всем нужен кто-то, на кого можно кончить, да, / И если хочешь, что ж, ты можешь кончить на меня. // Я подумывал устроиться поиграть где-нибудь на электрогитаре, / Когда ты вышла за моё здоровье ароматный жасминовый чай, / Но ты пырнула меня ножиком в моем грязном мерзком подвале / С этой заезженной, блёклой наркосиделкой, / Ах, какая славная компания. // Нам всем нужен кто-то, кого можно слопать, / И если хочешь, что ж, ты можешь слопать меня. / Возьми мою руку, возьми мою ногу, / О, детка, только оставь мою голову. // Да, нам всем нужен кто-то, кому можно пустить кровь, / Да, и если хочешь, детка, ты можешь пустить кровь мне. / Да, нам всем нужен кто-то, кому можно пустить кровь, / Да, да, и если хочешь, детка, почему бы тебе не выпустить кровь мне. / Всю-всю // Да... // Эх, продолжай, наездница, продолжай, наездница, продолжай, наездница, / Ты можешь выпустить из меня всю кровь, да! / Продолжай, наездница, продолжай, наездница, да! / Можешь кончить со мной, можешь покончить со мной, о! / Продолжай, наездница, детка, продолжай, наездница, продолжай, наездница, / Можешь кончить со мной. // Да! / Продолжай, наездница, детка, кончи со мной. / Да, да, / Продолжай, наездница...

В оригинале – до-мажор, у Науменко ми-мажор (в электрической версии на альбоме фактически фа-мажор). Модуляция в до-диез минор (фактически ре-минор) аналога в песне «The Rolling Stones» не имеет. Темп и аранжировка песен различны: у британцев это медленный тягучий блюз с важной партией фортепиано, «Зоопарк» на альбоме 1983 года исполняет тему вдвое быстрее и задорней, как гитарный танцевальный рок-н-ролл.

Вежливо-шутливое предложение себя в качестве объекта страсти – разумеется, не изобретение «The Rolling Stones», а давний топос блюза и рок-лирики (см., например: «If you need somebody to love, just look into my eyes» – «Если тебе нужен кто-нибудь, кого можно полюбить, просто загляни в мои глаза» («Any Time At All» «The Beatles» с альбома «A Hard Day's Night», 1964). Как отмечают А. Старцев и В. Крайцев, «<...> фраза “everybody needs somebody to love” довольно часто встречается в негритянских блюзах» [22, с. 25]).

«Если Ты Хочешь» «написана под явным влиянием со стороны песни THE ROLLING STONES “Let It Bleed”, что, собственно, Майк никогда и не скрывал» [22, с. 25]. А. Рыбин по этому случаю отмечает: «Лучше цитировать “Let It Bleed”, как абсолютную музыку, чем пытаться обособиться и выдумывать какой-то “русский рок”, который в результате так и не выдуман» [28, с. 73].

Таким образом, перед нами нечастый случай авторского указания на источник. На первый взгляд, текстуально русская песня действительно очень похожа на британскую. Есть сходства в композиции, припеве, фразеологии и форме стиха. Однако при всей несомненной генетической связи с образцом «Если Ты Хочешь» рядом важных признаков отличается от «Let It Bleed».

Прежде всего, Науменко отсекает значительную часть эпизодов и деталей оригинала, в основном, касающихся «грязных» подробностей быта

героя («подвал», «наркосиделка» и пр.). Расхождения начинаются уже с самого заглавия. «The Rolling Stones» заявляют резкое «Пусть течет кровь», Науменко ставит интеллигентное «Если Ты Хочешь» – месседж изначально различен. Лидер «Зоопарка» изображает только отношения лирического героя и героини, тогда как у британцев упоминается и второстепенный персонаж. Но главное в ином: Науменко устраняет показную брутальность и нарочитую гиньольную «кровоавость» оригинала, сосредоточиваясь не на плоти, а на чувствах. Поэтому закономерно устраняется эротический финал. Там, где роллинги дают откровенное представление бурного полового акта героев, которые по-настоящему глубоко друг другу не интересны, русский рокер выходит на сущностно важный индивидуальный мотив ненавязчивой любви – «возможно», «вероятно», «если ты хочешь, то».

Нетрудно заметить, что в каждой из трёх песен Науменко всё «низменно-конкретное», «бытовое» и «натуралистическое» по сравнению с оригиналами полностью не исчезает, но сглаживается и уступает сфере отвлечённых от плоти чувств. В этом смысле поэт является естественным наследником русской культурной традиции, где в триаде дух-душа-тело неизменно предпочитают две первые составляющие.

Представленный анализ избранных песен Науменко позволяет обозначить общие принципы его работы с первоисточниками.

1. На первом этапе отбирался исходный материал – и предпочтение отдавалось «интимной лирике» с ироническим оттенком, рассказывающей о сильных чувствах.

2. В жанровом отношении автор преимущественно обращался к любовной песне, балладе, сатире, инвективе. В более поздний период творчества появляются и примеры философских аллегорий («Выстрелы», «Иллюзии»). В качестве уникального примера фантазмагорического эпоса выступает и «описательная поэма» «Уездный Город N». Но и эти произведения восходят к конкретным западным образцам («Иллюзии» созданы под впечатлением одноименной прозаической книги Р. Баха, об источниках прочих песен см. список выше).

3. При сравнении с исходным материалом, где часто прямо употребляются просторечные и грубые выражения, а эпатирующие публику сцены подаются в изобилии, стихи Науменко вопреки мнению об исключительной откровенности его текстов выглядят более сдержанными и во вкусовом отношении сбалансированными. Например, во всех его песнях ни разу не встречается ни натуралистическое описание плотских утех (лишь куртуазные или гривуазные намеки), ни, тем более, сцены употребления наркотиков, столь характерные для многих западных рокеров.

4. Науменко часто микширует материал разных источников, получая новый органичный сплав. Его песни крайне редко являются переводами в точном смысле слова. В формальном отношении это переложения ивольные вариации на чужие темы, где фразеология, образность и мотивы ис-

точников встраиваются в иную словесную мозаику. При этом интонация или даже идея первоисточника может измениться – вплоть до противоположной (например, герой становится героиней, а чувство ненависти уступает место любви).

5. Вне зависимости от того, по какому композиционному принципу построен источник, Науменко всегда стремится создавать вынятный поэтический нарратив. Его песни развиваются постепенно, либо разворачивая сюжет, либо выстраивая ряд картин, где нарастает драматическое напряжение или усиливается гротеск.

6. Функция наиболее острого выразительного средства у Науменко передается не «шокирующим» образам или сценам, а специфической иронии. Его лирический герой одновременно включён в окружающий несовершенный мир и способен посмотреть на него (и на себя) отстранённо и скептически. В результате тон повествователя становится неуловимо мерцающим (то ли шутит, то ли нет), а почти все представляемые ситуации и комичны, и драматичны – в зависимости от того, под каким углом зрения их воспринимать.

7. Обретя дополнительный смысловой план благодаря включённо-отстранённой позиции лирического героя, «интимная лирика» Науменко в итоге превращается во вневременные символические картины и по уровню осмысления действительности приближается к философской, избегая при этом рассудочных метафизических сентенций (едва ли не единственное исключение здесь – «Иллюзии»).

В проанализированных песнях отчётливо проступают основные черты художественного мира Науменко. Они отличаются устойчивостью на всех уровнях, от стилистического и мотивно-образного до идейно-тематического. Имеет смысл и взглянуть в систему его персонажей.

Помимо широко представленной «массовки», состоящей преимущественно из богемных типов, основных персонажей у Науменко три: лирический герой («Майк»), женщина и друг.

Образ лирического героя автора уже обсуждался [30].

Отношения с женщиной у Майка обычно сложны. Либо она мучительно соблазнительна, ускользающа или даже неверна герою («Сладкая N», «Дрянь», «Страх В Твоих Глазах», «Она Была» и др.), либо герой сам упустил своё счастье по причинам, которые обычно остаются за пределами текста («Когда Я Знал Тебя Совсем Другой», «В Этот День» и др.).

Его отношения с другом не менее драматичны. Друг у Науменко нередко случаен, сомнителен или изображается как друг-предатель («Я Возвращаюсь Домой», «Выстрелы»). Образ друга распадается на две категории: «собутельник» и «соперник» (в любви или в творчестве). Счастливая, пусть и кратковременная любовь у Науменко встречается, безоблачная мужская дружба, как ни странно, – нет. Только в «Blues De Moscou» указанные в подзаголовке (но не в тексте самой песни) персонажи Иша и Майк выглядят соратниками, и то лишь потому, что фактически представ-

ляют собой единое лирическое «мы», оказывающееся объектом давления чуждой среды.

Наконец, массовой посвящён ряд песен, обычно ролевых, масочных и сказовых («Время, Вперед (молодежная философская)», «Я Не Знаю, Зачем», «Песня Гуру», «Бедность», «Отель Под Названием «Брак»», «Салоны»). При всей иронии, с которой изображаются и «обычные парни» («Песня Простого Человека»), и представители «бонтонного» общества («Салоны»), Майк никого не судит и почти никого не осуждает: «Я люблю их всех. Нет, ну, скажем, почти всех. / Но я хочу, чтобы им всем было хорошо» («6 утра») [22, с. 60].

Все эти персонажи проживают в особом пространстве, внешне напоминающем городскую реальность СССР конца эпохи застоя, но по сути являющиеся искусным поэтическим конструктом автора.

Советская реальность 70-80-х гг., воспринятая через толщу западной рок-культуры, в поэтике Науменко ощутимо преобразуется. В результате возникает уникальный хронотоп – казалось бы, отнюдь не фантастический, насыщенный конкретикой, множеством деталей, предметов и реалий, но творчески пересозданный. По отношению к исходной реальности он выразительно характеризуется избирательностью авторского взгляда на мир.

В поэтическом мире Михаила Науменко *нет*: управдомов и участковых, комсомольских и партийных собраний, праздников 23 февраля и 8 марта, многочасовых очередей за дефицитным товаром, равно как и самого дефицита, программы «Время» и ансамбля «Березка», пианино фабрики «Красный Октябрь» и пива «Жигулевское», политбюро, генсека и КГБ, гонений на инакомыслящих, советской власти и железного занавеса.

В поэтическом мире Михаила Науменко *есть*: ром и пепси-кола, видеоклипы и блюз, буги-вуги и дзен-буддизм, садовники и светские львицы, сенсимиля и рок-н-ролл, рестораны и богемные салоны, бас- и лидер-гитаристы, отели и кредиторы, бридж и Судный день, Фрейд, Феллини и Дали, твист и сплин, бары и бармены, джаз и фри-джаз, шарм и карма, галстук-шнурок и панк-рок, а также богатый ассортимент западных музыкальных новинок.

Говоря кратко, здесь нет Ленина, а есть Леннон. Всё вроде бы узнаваемо и соответствует известному положению дел, но подаётся с выраженным английским акцентом, указывающим на свою иллюзорную, карнавально-игровую природу: «Все лица знакомы, но каждый играет чужую роль. / Для того, чтоб хоть что-то в этом понять, нужно знать тайный пароль» («Уездный город N») [22, с. 74]. Здесь однотипные ДК подозрительно напоминают западные музыкальные клубы, общепитовские кафе – частные пабы, а нестроящие шестиструнные гитары за 15 рублей – стратокастеры за сотни фунтов. Даже «Отбойный молоток за окном стучит почти как Стив Тук» («Утро Вдвоём») [22, с. 29]. Существенно важно это «почти». Не реальность такова, а так её воспринимает лирический герой поэта.

Всё маркированное знаком «советское» путем мастерской художественной операции почти бесследно вырезается из данной картины мира, и образовавшиеся пустоты заполняет условно «западное».

Вместе с тем, как уже было сказано, мир поэзии Науменко отнюдь не идеален. Люди в нём зачастую мучаются и мучают друг друга. Но их проблемы преимущественно внутреннего характера – от психологических и интимных до экзистенциальных и метафизических. Внешнее негативное воздействие на героев здесь крайняя редкость. Социальное давление ещё возможно и вызывает брезгливый отпор: «Они – гопнички, они мешают нам жить!» («Гопники») [22, с. 94]. Политическое же либо просто игнорируется, либо в единичных случаях подается в смягченном варианте, не как идеологическая борьба, а как эстетический спор. Таким образом, противник выглядит смешным ретроградом, а вовсе не всесильным Большим Братом: «Рок ругала пресса, пресса полагала, что рок – “это что-то не то”. / Пресса делала своё дело, мы продолжали делать своё / Но кто они такие, чтобы нас учить и лить на нас помоев поток? / Что бы они ни говорили о нас, у нас есть право на рок, право на рок!» («Право На Рок») [22, с. 114].

Действие подавляющего большинства песен Науменко разворачивается в определённом месте. Это не абстрактный город и даже не Ленинград, а Питер, причём преимущественно художественно-богемный. Своё пространство противопоставляется чужому, в чьей роли ожидаемо выступает Москва. Строго говоря, провинции, да и России как таковой, в песнях Науменко нет. «Уездный Город N» не может претендовать на роль остальной нестоличной страны, это не реальный топос, а фантазмагорическое пространство сознания позднесоветского интеллигента.

Москва в стихах Науменко – концентрация всего выморочно-советского, по определению замутнённое пространство, – из Москвы может ли быть что доброе? «Я не люблю Таганку, ненавижу Арбат», сказано в «Blues De Moscou» [22, с. 31]. Налицо неприятие культовых столичных локусов, но здесь есть и полемика с ключевыми фигурами бардизма, – певцами Таганки и Арбата Высоцким и Окуджавой. Кажется, ещё не отмечалось, что другое произведение Науменко, «Песня гуру» – не только в манере Высоцкого, но и *пародия* на его стиль.

Даже реакция благожелательной московской публики на гастроли питерской рок-группы воспринимается лирическим героем с сарказмом: «Эй, басист, что мы делаем здесь? / Ах да, это просто Москва. / Принимай всё так, как оно есть» («Blues De Moscou, Часть 2») [22, с. 72]. Конечно, обе части «Blues De Moscou» амбивалентны, они пропитаны иронией и по отношению к самим питерским вояжерам, но всё же Москва в них изображается куда суровой: «Там стрёмно в магазинах, там всё не как у нас» [22, с. 32] – словно вернувшийся на родину гражданин цивилизованной страны говорит о варварской загранице. Если в Москве и среди просвещенной публики «Никто не слышал STRANGLERS, на топе только SPACE» [22, с. 32], то есть радикалам и нонконформистам здесь предпо-

читают коммерческий гладкий саунд, то в майковском Питере даже «мешающие жить» гопники ходят с сумками, на коих красуется надпись «AC/DC», и слушают хэви-метал. Уличные хулиганы, интересующиеся западным роком, – вот нижняя граница той цивилизации, которую построил силою своего художественного воображения Науменко.

Советское в неприкрытом виде попадает в поэтический мир Науменко изредка и оказывается там чужеродным. Оно вызывает удивление лирического героя (трудно сказать, искреннее или наигранное). Особенно это касается ключевых идеологем. «Сегодня над городом подняли флаг. / Почему?.. Я написал новую песню. / Сегодня в городе будет салют. / Почему я сегодня выжил в Час Быка?!» [22, с. 135], – поётся в его последней зафиксированной на плёнке песне. Час Быка, самое тёмное и мистически нездоровое время суток, помимо всего прочего символизирует у поэта и отмирающее советское (ср. с названием остросоциального антитоталитарного фантастического романа И. Ефремова (впервые издан 1970 в купированном варианте)). На дворе конец 1990 года, СССР скоро развалится, но ещё вывешиваются флаги (к 7 ноября?) и устраиваются салюты. Герой же Науменко взирает на последние судороги чудища обла в тягостном недоумении – бог мой, что это? оно ещё живо? Но, абстрагируясь от «совка», Науменко никогда не упоминает его впрямую, не из страха, а из иноприродности: в моём мире «этого» нет.

В интервью, данном Науменко в конце 1980-х, он ясно даёт понять, в чём видит свою заслугу перед русской рок-поэзией: «Насколько я знаю из разговоров с очень многими музыкантами из разных групп и разных городов: какое-то влияние я оказал в том плане, что, может быть, одним из первых стал писать очень конкретные песни тем языком, которым мы общаемся друг с другом, простыми обычными словами и о ситуациях, может быть, не совсем приятных, гаденьких; но описывал нашу жизнь такой, какая она есть. Не призывая ни к чему и не выводя мораль» [20, с. 225].

Здесь видится интересный парадокс. Художественный эксперимент, который успешно произвёл поэт, не имеет отношения к реализму. Воссоздавая так называемую реальную жизнь, вопреки собственному мнению он вовсе не описывал её «такой, какая она есть». Наряду со всем «советским» автор удалял многое «скучное» и «серое» из повседневной картины мира и в итоге создал космос явно романтический, с такими его устойчивыми показателями, как двоемирие и характерная трагическая ирония. Поэтому не будет большой натяжкой назвать Науменко романтическим поэтом или, говоря мягче, неоромантиком. За унылую клетку обыденности здесь отвечает «советское», почти не называемое, но хорошо угадываемое, а за блистающий мир мечты – «западное», отнюдь не однородное и не столь благодостное в действительности, но сливающееся в этой поэзии в единый континуум царства манящих либеральных ценностей (вспомним остроумное название альбома «LV» – и «55», год рождения поэта, и «liberal values»).

В универсуме Науменко всё презренное и советское воплощает собой

столица, Питер же отвечает за своё, родное и «западное». Оппозиция «советское/западное» (разумеется, в пользу последнего), на первый взгляд, не учитывает понятие русского. На самом деле «советское/западное» метонимически представляет собой более широкую оппозицию, – «мнимое/подлинное». Русское в поэтическом мире Науменко также присутствует, но оно включено в западное по умолчанию.

Вольно или невольно Науменко творил утопию, изображая современную ему родину такой, какой она, по его мнению, должна быть, – частью Европы, «нормальной» в цивилизационном и культурном отношении западной страной. Можно выстроить цепочку его специфических отождествлений: Россия – это Питер, Питер – это Европа, следовательно, Россия – это Европа.

Нелишне напомнить, что художественная реальность, созданная автором, была далека от его повседневной жизни, где многое было иначе. В действительности именно в Москве, а не в родном Ленинграде к Науменко пришла настоящая слава, жил он долгие годы отнюдь не в шикарном особняке рок-звезды, а в коммуналке, где, в конце концов, и умер, и, наконец, этот англоман и американофил по иронии судьбы так и не побывал за границей, не увидел две главных рок-н-рольных страны. Тем не менее его стихи создают стойкое ощущение правдоподобия описываемого мира. Это известное свойство талантливых произведений: «<...> только поэзия способна установить такой порядок вещей, который одинаково подчиняется и воздействию внешнего мира, и внутренним законам поэтического естества <...>» [37, с. 176].

В 1968 году под впечатлением от только что изданного по-английски романа «Мастер и Маргарита» «The Rolling Stones» написали знаменитую песню «Sympathy For The Devil», открывающую альбом «Beggars Banquet». Видимо, не случайно почти два десятка лет спустя в концептуальной песне «Право На Рок» Науменко использовал её гармоническую основу и характерный рифф (а заодно позволил соло-гитаристу Александру Храбунову исполнить виртуозную цитату из «Deep Purple» – при всём своём прохладном отношении к харду). Круг замкнулся: если британские рокеры читают русскую литературу, то мы играем рок, ибо всё это наше единое европейское и – шире – мировое наследие.

Главное притягательное свойство созданной поэтом вселенной в том, что слушатель и читатель попадает в *пространство свободы*. В ней живут пусть и несовершенные и порой инфантильные, но внутренне свободные люди, обладающие чувством собственного достоинства. Именно здесь основная точка расхождения Науменко с советской реальностью. По свидетельству Троицкого, Майк был человеком «<...> девственно несведущим в законах “официальной” культуры» [34, с. 69]. Для него не существовало запретных тем и способов творческой реализации. И создать цельный, самодостаточный и саморазвивающийся художественный мир ему удалось благодаря обращению к параллельному контексту игнорируемой совет-

ским официозом западной рок-культуры.

Между Чаком Берри и Брюсом Спрингстином, Дэвидом Боуи и Томом Уэйтсом, Игги Попом и Питом Таунсендом, Миком Джаггером и Леонардом Коэном, Лу Ридом и Марком Боланом, Бобом Диланом и Бобом Марли, Джимом Моррисоном и Ваном Моррисоном мало общего. Все они – индивидуальности со своими темами и своим стилем. Но, пройдя через творческую лабораторию Михаила Науменко, их тексты и их музыка становились единым гомогенным целым и естественно встраивались в принципиально иное социокультурное пространство. В значительной степени именно благодаря лидеру «Зоопарка» современному русскому слушателю легче воспринимать классику западной рок-музыки, поскольку его песни оказываются широким мостом с двусторонним движением в иноязычную культуру. Белая полоса, на которой уютно расположился лирический герой поэта, – не есть ли она граница между русским и западным мирами и не пролегает ли она через Питер, славный своими белыми ночами?..

Пограничное положение Науменко, стоящего одной ногой в русской литературной традиции, а другой – в западном роке, приводит к интересному эффекту. При взгляде изнутри он представляется сильно вестернизированным автором, при взгляде с западной стороны он, напротив, выступает в качестве законного представителя русской поэтической традиции. Так, в содержательной статье Й. Херльта *opus magnum* Науменко «Уездный Город N» естественно встраивается в ряд других отечественных произведений, от Гоголя до Добычина, развивающих топос обобщённого русского города без названия [36]. Но русский читатель и слушатель в первую очередь замечает в тексте рок-поэта богатый конгломерат сугубо западных деталей, реалий и штампов, увиденных в гротескном зеркале иронии. Это позволяет считать «Уездный Город N» хронологически одним из первых ярких российских образчиков постмодернистской эстетики в поэтическом слове [35, с. 204], своего рода светским «Киприановым пиром», где все истины вывернуты наизнанку, а образы и мотивы сознательно и последовательно травестированы.

Итак, ориентированные на Запад песни Науменко можно определить как полигенетические по происхождению. Но следом возникает закономерный вопрос: в чём же состоит оригинальность автора?

Прежде всего, Науменко принадлежит к роду поэтов-Протеев, выражающих своё посредством чужого. К его случаю как нельзя лучше подходит объяснение дарования Жуковского, данное Гоголем в статье «В чём же наконец существо русской поэзии и в чём её особенность»: «<...> на переводах так отпечталось это внутреннее стремление, так зажгло и одушевило их своею живостью, что сами немцы, выучившиеся по-русски, признаются, что перед ним оригиналы кажутся копиями, а переводы его кажутся истинными оригиналами. Не знаешь, как назвать его, – переводчиком или оригинальным поэтом. <...> Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность – это загадка, но она так и видится

всем. <...> Переводя, производил он переводами такое действие, как само-бытный и самоцветный поэт» [7, с. 376-377].

Науменко также берёт чужую оболочку – и наполняет её живым индивидуальным содержанием. В итоге зачастую его сочинения оказываются более композиционно чёткими, мотивно-образно и стилистически выверенными, чем исходные англоязычные тексты. Они цельны и структурны, несмотря на свою лукавую шероховатость. Но эта «неряшливость» на самом деле – изощренное эстетство. Даже многие грубые и просторечные выражения автора, которые кажутся списанными с советских заборов и подворотен, есть кальки с иностранных образцов.

История культуры свидетельствует, что абсолютно точное «клонирование» плодов иной традиции на новой почве едва ли возможно. В переводе не только нечто неизбежно утрачивается, но и приобретает новое, не свойственное исходному материалу. Науменко пересадила стиль западной рок-поэзии в русскую – и дал «безъязыкой» отечественной аудитории способ воплощения своего сознания и, что не менее важно, своих эмоций. Слог собирательного «русского Боба Дилана» как нельзя лучше соответствовал состоянию молодежной богемной реальности в СССР 1970-80-х гг. Если до «Зоопарка» в текстах русского рока преобладала социальная и философская тематика, пусть и несколько абстрактная, то Науменко стал одним из первых, кто привнес в него мейнстримное рок-высказывание, личностное, откровенное и в немалой степени сексуальное. Это оказалось ошеломительным явлением. После дебюта Науменко в Москве, сделавшего его известным в художественной среде, «левые режиссеры, драматурги и писатели ходили с обалдевшим видом и повторяли как заклинание: “Очень интересно, очень интересно”, а иногда и “Просто потрясающе”» [34, с. 69].

В сравнении с остросоциальным и протестным русским роком круг тем Науменко может показаться ограниченным, а его проблематика маргинальной. Тот же доброжелательно настроенный по отношению к автору Троицкий в начале 1980-х оценивал его песни снисходительно: «Ничего особенного, правда? Ни ужасного, ни прекрасного. Тем не менее, на одних это производило впечатление откровения, а других смертельно шокировало. И все лишь по той простой причине, что у нас об этом петь не принято» [34, с. 69]. Но социально-протестные настроения эпохи остались в своём времени, а художественно убедительное осмысление частной жизни вплоть до её интимных сторон востребовано всегда. Обычно точные суждения знатока рока теперь выглядят не вполне справедливыми к автору. Песни Науменко не были честным бытописанием. При внешней безыскусности лучшие творения поэта – мастерски исполненные символические картины. Обретя собственную оригинальность через пересоздание чужих образцов, Науменко органически «растворился» в космополитической поэтической материи и добился большего, чем оригинальность. Он достиг универсальности.

В русской рок-музыке и рок-поэзии Науменко проделал то же, что двумя десятилетиями ранее Бродский осуществил в рамках книжной поэзии, выйдя из довольно замкнутой и во многом провинциальной советской литературы на современный ему английский и американский модернизм. Теперь творчество Йейтса, Элиота, Одена или Фроста русский читатель в значительной степени воспринимает именно сквозь опыт поэзии Бродского, во всяком случае – с оглядкой на него. Не случайно он неоднократно в интервью почти отождествлял себя с Оденем: «Не знаю почему, но мне иногда кажется, что Уистан... что я иногда – это он» [1, с. 551]. Феномен Науменко того же рода: против определения «русский Боб Дилан» он не возражал.

Здесь уместно привести ещё одно высказывание Бродского – о возможности воссоздания по-русски англоязычной песенной поэзии XX века: «Вообще, лучшие образцы английского и американского легкого жанра – не такой уж и лёгкий жанр. В известной степени это пугающий жанр. Например, Нозл Коуард. Или гениальный Коул Портер. А блюзы! Но переводить всё это чрезвычайно трудно: надо знать традиции блюза, традиции английской баллады. В России никто не знает, что такое английская баллада» [2, с. 162]. Михаилу Науменко решить эту труднейшую литературную и культурную задачу удалось.

Бродский и Науменко жили и творили в рамках определённых субкультур, вписанных в советское время. В прежние эпохи социокультурная ситуация была иной, но для русских поэтов, ориентированных на европейский опыт, в своей глубинной сути она оказывалась схожей. Батюшков перелагал латинских классиков и итальянцев, Жуковский – немецких и английских романтиков, а Вяземский, Пушкин и Боратынский – французскую элегию и лёгкую поэзию. Каждый из них широко черпал в европейской литературе важное для него чужое и делал его для отечественного читателя своим – настолько своим, что сейчас мы почти не задумываемся об источниках «Сельского кладбища» или «Падения листьев».

Подобные явления в России не исключения, а закономерность. Восприятие и пересоздание русскими авторами иноязычных, в первую очередь, западных источников – давний и жизненно необходимый путь развития отечественной культуры, насчитывающий не менее четырёх столетий. Такие генетические связи естественны, поскольку «<...> русская поэзия есть европейская поэзия» [5, с. 8].

В этом отношении Михаил Науменко занимает в русской поэзии особое место. С одной стороны, он полноправный представитель отечественной традиции культуртрегерства. С другой – на сегодняшний момент он оказывается едва ли не последним автором, сознательно строившим эффективную творческую стратегию на базовых принципах переложения, вариации и адаптации близкого ему западного культурного наследия. После него пока не нашлось ни одного русского поэта или рок-певца, кто обращался бы к подобной практике осознанно, постоянно и художественно

плодотворно.

Литература

1. *Бродский И. А.* Большая книга интервью [Текст] / И. А. Бродский. – М.: Захаров, 2000. – 703 с.
2. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским [Текст] / С. Волков. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 328 с.
3. *Вийон Ф.* Стихи: Сборник [Текст] / Ф. Вийон. – М.: Радуга, 1984. – 512 с.
4. *Ганцаж Д.* Называть вещи своими именами: поэтический мир Михаила Науменко и Зыгмунта Шташчика [Текст] / Д. Ганцаж // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – 276 с. – С. 246-255.
5. *Гаспаров М. Л.* Предисловие [Текст] / М. Л. Гаспаров // И. Ю. Подгаецкая. Избранные статьи. – М.: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2009. – 592 с. – С. 7-12.
6. *Гнедовский М. А.* Майк, или Секретная лаборатория российского рок-н-ролла [Текст] / М. А. Гнедовский // Семидесятые как предмет истории русской культуры. – М.: Венеция: ОГИ, 1998. – РОССИЯ/RUSSIA. – Вып. 1 [9] – 304 с. – С. 179-196.
7. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII. [Текст] / Н. В. Гоголь. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. – 816 с.
8. *Добрицын А. А.* Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – начала XIX века. *Slavica Helvetica Series (vol. / Band 79)* [Текст] / А. А. Добрицын. – Bern: Peter Lang, 2008. – 561 с.
9. *Добрицын А. А.* О французских истоках русских стихотворных сказок (Княжнин, Пнин, Вяземский) [Текст] / А. А. Добрицын // *Slavic Almanah*. – 2010. – vol. 16. – № 16. – P. 80-93.
10. *Добрицын А. А.* О французских истоках русских стихотворных басен (II): Б. К. Бланк, В. Л. Пушкин, В. А. Жуковский, А. К. Дуроп, П. А. Вяземский [Текст] / А. А. Добрицын // *Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen Slavistenkongress in Minsk, August 2013*. – Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2013. – P. 39-61.
11. *Доманский Ю. В.* Пушкин в рок-поэзии Майка Науменко: имя и цитата [Текст] / Ю. В. Доманский // «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 5. – 220 с. – С. 163-170.
12. *Доманский Ю. В.* «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 109 с.
13. *Доманский Ю. В.* Вена и Майк: встреча в пригороде. «Ерофеевская трилогия» Майка Науменко [Текст] / Ю. В. Доманский // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7 / Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. – Тверь, 2001. – С. 123-128.
14. *Жавнерович А.* Сыворотка правды. [Электронный ресурс] Электронная статья / А. Жавнерович // Журнал «Колодец»: сайт. – Режим дос-

тупа: <http://colodez.narod.ru/kolodez4/plagiarism.html>. (дата обращения: 10.02.2014).

15. Капрусова М. Н. Майк Науменко в литературном пространстве Петербурга XX века [Текст] / М. Н. Капрусова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 128-142.

16. Капрусова М. Н. Альбом Майка Науменко «Сладкая N и другие»: путь героя [Текст] / М. Н. Капрусова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2003. – Вып. 7 – 263 с. – С. 55-74.

17. Катулл Гай Валерий. Стихотворения. Пер. с лат., состав., предисл. и примеч. М. Амелина [Текст] / Гай Валерий Катулл. – М.: Текст, 2010. – 445 с.

18. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977-1991: 15 лет подпольной звукозаписи [Текст] / А. Кушнир. – М.: АГРАФ, КРАФТ+, 2003. – 400 с.

19. Куэлин Э. Дж. Майк Науменко и английские рок-тексты [Текст] / Э. Дж. Куэлин // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 387 с. – С. 110-117.

20. Майк из группы «Зоопарк»: Право на рок [Текст] – Тверь: Лепан, 2001. – 288 с.

21. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 10. Стихотворения 1929-1930 годов, вступление в поэму «Во весь голос», стихи детям [Текст] / В. В. Маяковский. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. – 384 с.

22. Науменко М. В. Песни и стихи [Текст] / М. В. Науменко. – М.: Сокол, 2000. – 160 с.

23. Никитина О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах [Текст] / О. Э. Никитина. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2011. – 350 с.

24. Павлова Е. В. Комментарий к образу Раскольникова в «Уездном городе N» Майка Науменко [Текст] / Е. В. Павлова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 1999. – Вып. 2. – 192, VIII с. – С. 165-168.

25. Павлова Е. В. Субъектно-объектные отношения в композиции альбома Майка Науменко «LV» [Текст] / Е. В. Павлова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Вып. 5. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2001. – 308 с. – С. 45-50.

26. Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания [Текст] / И. А. Пильщиков. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 314 с.

27. Ронен О. Заглавия. Четвёртая книга из города Энн. Сборник эссе [Текст] / О. Ронен. – ООО «Журнал «Звезда»», 2013. – 400 с.

28. Рыбин А. Майк. Время рок-н-ролла [Текст] / А. Рыбин. – СПб.:

- Амфора, 2010. – 224 с.
29. *Рыбин А.* Три кита. БГ, Майк, Цой [Текст] / А. Рыбин. – СПб.: Амфора, 2013. – 223 с.
30. *Скворцов А. Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко [Текст] / А. Э. Скворцов // *Русская рок-поэзия. Текст и контекст.* – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – 192, VIII с. – С. 159-166.
31. *Скворцов А. Э.* Игра в современной русской поэзии [Текст] / А. Э. Скворцов. – Казань: Издательство Казанского университета, 2005. – 361 с.
32. *Смирнов И.* Майк [Текст] / И. Смирнов // *Юность.* – 1992. – № 1. – С. 70-71.
33. *Суховой Д. А.* Некоторые особенности языка текстов песен Майка Науменко [Текст] / Д. А. Суховой // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.* – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Выпуск 4. – 269 с. – С.36-39.
34. *Троицкий А. К.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... [Текст] / А. К. Троицкий. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.
35. *Флагон-ф.* Майк Науменко – великий плагиатор [Электронный ресурс] / Живой Журнал пользователя Flagon-f. – Режим доступа: <http://flagon-f.livejournal.com/79551.html>. (дата обращения: 10.02.2014).
36. *Херльт Й.* «Этот город странен, этот город непрост...»: о литературной истории «города N» [Текст] / Й. Херльт // *Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen Slavistenkongress in Minsk, August 2013.* – Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2013. – P. 81-100.
37. *Хини Ш.* Чур, мое! Избранные эссе и стихотворения [Текст] / Ш. Хини. – М.: Текст, 2007. – 301 с.
38. *Шидер М.* Литературно-философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачева и Майка Науменко) [Текст] / М. Шидер // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.* – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 202-206.
39. *Шоу Д. Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина [Текст] / Д. Т. Шоу – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.
40. *Bob Dylan: Lyrics, 1962-2001* [Текст] / Bob Dylan. – Simon & Schuster UK Ltd, 2006. – 610 p.
41. *McMichael P.* 'After all, you're a rock and roll star (at least, that's what they say)': *Roksi* and the Creation of the Soviet Rock Musician / P. McMichael // *Slavonic & East European Review.* – Vol. 83. – Number 4. – October 2005. – P. 664-684.
42. *Reed Lou.* Dirt [Электронный ресурс] / Lou Reed. – Режим доступа: <http://megalyrics.ru/lyric/lou-reed/dirt.htm> (дата обращения: 10.02.2014).
43. *The Rolling Stones.* Let It Bleed [Электронный ресурс] / The Rolling Stones. – Режим доступа: <http://megalyrics.ru/lyric/rolling-stones/let-it-bleed.htm> (дата обращения: 10.02.2014).