

УДК 821.161.1-192
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Д. Г. СКОРЛУПКИНА

Тверь

«ЧУДЕСА» «АГАТЫ КРИСТИ»:

ПОПЫТКА АНАЛИЗА АБСУРДНОГО ТЕКСТА

Аннотация: В статье предлагается методология анализа абсурдного текста с точки зрения его поэтики на материале альбома «Чудеса» рок-группы «Агата Кристи». В результате доказываемся, что при анализе подобного текста исследователь вместо интерпретирования должен проследить логику абсурдного художественного мира, то есть путь, который приводит к порождению бесконечного количества интерпретаций / их отсутствию из внешней бессмыслицы.

Ключевые слова: «Агата Кристи», поэтика абсурда.

Сведения об авторе: Скорлупкина Дарья Геннадьевна, студентка филологического факультета ФГБОУ ВПО «Тверской государственной университету».

Контакты: 170002, г. Тверь, просп. Чайковского, д. 70;
Deuyiara@yandex.ru.

D. G. SKORLUPKINA

Tver

«CHUDESA» (THE MIRACLES) BY «AGATHA CHRISTIE»:

AN ATTEMPT OF ANALYSIS OF THE ABSURD TEXT

Abstract: The article offers the methodology of the absurd text by the example of an album of the rock-band «Agatha Christie». In result, the following statement is proved: during the analyses of the absurd text the researcher instead of interpreting of such text should observe the logic of absurd art world. In other words, the researcher must observe the way which leads to the appearance of endless amount of interpretations / their absence from outward nonsense.

Key words: «Agatha Christie», poetics of absurd.

About the author: Skorlupkina Daria Gennadievna, Student of the Philological Faculty, Tver state University.

На категорию абсурда нет единой точки зрения. Разные концепции абсурда обобщила в работе «Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина» О. Буренина [1], в частности, указав, что понятие абсурда, начиная с античности, выступало в тройном значении: во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная прекрасному (абсурд – хаос); во-вторых, в качестве логического абсурда (отрицания логики) и, в-третьих, как метафизический абсурд, свя-

занный с христианской установкой «верую ибо абсурдно» и выходом за пределы разума как такового.

Несмотря на обилие точек зрения на категорию абсурда, многие авторы всё же сходятся в некоторых положениях; в частности, в том, что абсурд – междискурсивный феномен (приложимый как минимум к философии и к литературе) [1; с. 38]. Как эстетическая категория абсурд отличается смешением всех классических эстетических категорий (прекрасного с безобразным, трагического с комическим и т.п.) [1; с. 40].

Абсурд появляется тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним – кризис мысли и языка; отсюда тесная связь ощущения абсурда с чувством гносеологической растерянности, отчего весь мир кажется ложным, недостоверным [11]¹. В абсурдном тексте происходит отказ от аристотелевской логики, не приспособленной для истинного понимания мира; в результате этого отказа возникает абсурдная действительность, не поддающаяся рационально-логической реконструкции [1; с. 30–31]. Самое же главное, что, возможно, и служит причиной сравнительно небольшого количества работ, посвященных анализу абсурдного текста с точки зрения поэтики, – это тот парадокс, что произведения абсурда одновременно и неинтерпретируемы, и безгранично интерпретируемы; то есть могут быть проинтерпретированы в любых категориях, иметь нескончаемое число интерпретаций – как одновременно и не иметь ни одной².

Также отмечались такие черты поэтики абсурда, как нарушения логики, влекущие за собой антиномии, нарушения причинно-следственных связей и логических законов [1], подчёркнутую «антиграмматичность» [12], абсурдную организацию тропа [12], актуализацию новых смысловых уровней за счёт системы девиаций [5]; конструирование «негуманоидной реальности» (то есть нелепого мира вне всякой логики) [5]; присутствие и развитие в тексте мета- и метаметауровня [5]; абсурдные образы [11] и некоторые другие.

При значительном разбросе точек зрения на абсурд вполне естественно, что единой методологии анализа абсурдного текста не существует. А иметь такую методологию необходимо уже потому, что попытка понять текст абсурда, исходя из традиционных представлений о художественном смысле, приводит к разрушению этого текста [5]. Следовательно, нужно найти особый подход к анализу подобных текстов. Здесь можно пойти двумя путями.

Во-первых, следует отказаться от детальной интерпретации (так как большинство элементов текста не несут на себе самостоятельной семантической нагрузки, а введены именно с целью усилить ощущение абсурдности) и обратиться к основной, условно говоря, ситуации, «теме» текста.

¹ Также эту закономерность отмечает Рюдигер Гёрнер, указывая, что абсурд – это феномен конца, возникающий в период кризиса [1; с. 26].

² На тождественность безграничной интерпретируемости абсурда и его принципиальной неинтерпретируемости указал Е. Клоев [4].

Именно поэтому мы не будем пытаться объяснять (то есть интерпретировать) абсурдный мир, а попробуем вместо этого логизировать его, то есть проследить и показать логику, ведущую к бесконечному спектру интерпретаций-объяснений. Ключом к раскрытию смысла текста может послужить и заглавие.

Во-вторых, целесообразно соотносить абсурдные тексты с контекстом. Разумеется, такой метод не универсален, но для анализа текстов рок-поэзии он представляется вполне уместным, поскольку тексты песен можно пытаться анализировать в контексте альбома и шире – всего творчества той или иной группы.

Обращение к поэтике абсурда в русской рок-поэзии отмечалось неоднократно, например, у таких авторов, как Вадим Демидов, Виктор Цой, Борис Гребенщиков, Юрий Шевчук, Эдмунд Шклярский, Александр Васильев, Вени Д'ркин, Сергей Шнуров (Шнур) и др. [2, 3, 7, 9, 10, 13, 14]. Склонность к использованию абсурда можно наблюдать и у группы «Агата Кристи», в текстах песен которой встречаются и нарушения логики («Мы не ждём, чтобы ждать, мы не верим, чтобы верить», «Я тебя люблю за то, что я люблю тебя <...> Я тебя убью, как только я убью тебя <...> Ты дочь врага, и сестра врага, / Ты жена врага и мать врага», «Месяц выл от горя на луну»), и конструирование «негуманоидной реальности» вне всяких законов и системы логики внутри неё (например, песни «Огоньки», «Эксперимент», «Шпала», «Хали Гали Кришна», «Корвет уходит в небеса», «Пока-пока», «Месяц» и др.), и подчеркнутая антиграмматичность («четвертый год иду с ума», «за не за деньги»), силлепс («мы слишком люди», «смерть танцует нас»), абсурдные образы, абсурдная организация тропа («и всё становится правильным, как моя рука») и др.

Рассмотрение поэтики абсурда в творчестве «Агаты Кристи» в целом – тема для отдельного крупного исследования; мы же пока остановимся на одном из самых «абсурдных», на наш взгляд, альбомов в творчестве группы – «Чудеса» (1998).

Уже само название альбома, означающее нечто небывалое, невероятное, аномальное, удивляющее своей необычностью, противоречащее законам природы, обосновывает использование в альбоме элементов абсурда. А так как заглавие представляет в свернутом виде смысл текста, являясь «стянутой до объёма двух-трёх слов книгой» [6; с. 3], то логично рассматривать все композиции альбома в свете его заглавия; то есть всё, о чём будет говориться в альбоме – невероятное, необычное, нарушающее законы природы (и логики)¹.

Само слово «чудеса» встречается в трёх песнях альбома: «Чудеса» (№ 4), «Огоньки» (№ 11) и «Они летят» (№ 13). Ещё встречается слово с тем же корнем, «чудаки», в песне «Ковер-вертолет» (№ 3).

¹ «Чудо: 1. в религиозных представлениях: явление, вызванное вмешательством божественной силы, а также вообще нечто небывалое. 2. нечто поразительное, удивляющее своей необычностью <...> 5. чудеса! выражение крайнего удивления, недоверия (разг.)» [8; с. 889].

Название песни «Чудеса» дублирует название альбома, что даёт повод рассматривать её как ключевую. О каких же «чудесах» в ней идёт речь? Лирический субъект и «ты» (под которым может подразумеваться как адресат, так и некто третий) – где-то «на краю», «где кончается вся земля». На двух уровнях: вокруг и внутри героев – выстраивается абсурдная реальность («Чёрный дом мироздания отрывает нам тормоза, расширяет нам подсознание до конца до конца»). Фраза «Чудеса, чудеса» повторяется дважды: сначала в середине песни, как общая характеристика ситуации, –

Где-то там, где кончается,
Где кончается вся земля,
На краю мы качаемся,
Ты и я ты и я.
На краю ноги свесили
И плюёмся мы в никуда.
Как смешно, сердцу – весело,
Чудеса, чудеса.

а потом в финале, где герои «плывут» в «чудеса» (то есть в художественном мире песни чудеса одновременно и уже присутствуют, и ещё не достигнуты). Всё вокруг героев – действительно «чудеса», потому что всё вокруг – абсурд и бессмыслица; абсурден и текст песни, поэтому слово «чудеса» распространяется не только на внутритекстовую реальность, но и обретает метатекстуальные значения. Вокруг лирического субъекта творится какая-то нелепица: он «на краю», плюётся «в никуда», ему «отрывают тормоза», и он признаёт нелепость этого всего, не пытаясь это объяснить; и сам текст песни, вместе с героем – тоже нелепица. Но окраска слова «чудеса» всё же более позитивная, чем слова «абсурд». И лексика песни в целом тоже не несёт в себе негативной окраски: несколько раз повторяются фразы «как смешно», «сердцу весело». Так что «чудесность» («чудесатость», как сказала бы кэрролловская Алиса) мира не вызывает неприятия. Лирический субъект – часть этого абсурдного мира, и он принимает его; но объяснить его не пытается. Подобная стратегия (отказ от объяснения абсурдного мира) может использоваться как лирическим героем (что он и совершает), так и исследователем (поскольку сам текст песни заявлен как абсурдный, нелепый, бессмысленный). Напомним в этой связи, что мы стремимся не объяснять (то есть интерпретировать) абсурдный мир, а стараемся логизировать его. Вспомним, что лирический субъект не один, с ним некто «ты», под которым может подразумеваться и адресат. Так что общая ситуация может быть спроецирована и на него: то есть не лирический субъект находится в абсурдно-«чудесном» мире, а все мы, и мир песни «Чудеса» – наш мир. Конечно, такую трактовку можно признать спорной. Но в любом случае, если вспомнить, что абсурд связан с ощущением кризиса бытия и вообще с гносеологическими и онтологическими параметрами мира, то невольно ситуация песни переносится на наш мир в са-

мом широком смысле; и отсюда вытекает тот же вывод, что и при отождествлении «ты» с адресатом.

Подобная же тенденция к вовлечению адресата в ситуацию коммуникации лирического субъекта встречается и в песне «Огоньки». Здесь есть событие: возвращение домой через страшный враждебный лес; причём отсутствие, так сказать, хэппи-энда в песне и завершение её строкой «и все ближе к нам за деревьями огоньки, огоньки, огоньки» наводит на мысль, что до дома героям не добраться. Единственная неабсурдная деталь в песне – это тропка, а всё вокруг – лес, в котором царит абсурд: абстрактные понятия в нём приобретают свойства материального мира («зросли диалектики», «пóросли экзистенции»), между реалиями леса устанавливаются неверные тождества («зросли диалектики – это солнце сторело вчера»). Некоторые характеристики леса вообще не имеют собственной семантики, кроме отнесённости к другому тексту; имеются в виду строки «наша синяя стрелка компаса нам бесплатно покажет кино»: отсылка к песенке крокодила Гены оказывается здесь более сильной, чем самостоятельное значение этого сегмента в контексте песни. Но важно, что обращение к претексту тоже не добавляет семантики в эту фразу и не проясняет цель её в контексте «Огоньков», так как её значение в претексте совершенно не соотносится с общим текстом песни «Агаты Кристи».

Лес героям очевидно враждебен; это «чужое» пространство, что подтверждается негативно окрашенной лексикой («позовёшь их – не отзываются, только *страшно и душно хрипят*»), тропка «нехоженная», идёт мимо «зарослей», пусть это и заросли диалектики), а также музыкальными и артикуляционно-шумовыми средствами (вой волков, вкрадчивый тихий голос исполнителя и т.д.). Отметим, что вообще абсурд имманентно соотносится с «чужим» пространством [11]; поэтому-то в песне «Чудеса» не абсурд, а именно «чудеса». Также ясно, что герои хотят добраться до дома («нам домой дойти бы до ужина»), причём «без чудес, без чудес, без чудес» (троекратный повтор этой фразы концентрирует внимание реципиента на этой фразе; связи этих «чудес» леса с названием альбома я коснусь позже). Но несмотря на это несоответствие желаемого и действительного, герои тоже ведут себя бессмысленно: они смеются, вернее, даже хихикают («И смеемся мы и хохочем мы: раз хи-хи, два хи-хи, три хи-хи»; ср. со словами «как смешно, сердцу весело» в песне «Чудеса»)¹. Стоит заметить, что «огоньки» могут быть не только блуждающими огоньками, но и огоньками маячащего вдалеке дома, что даёт надежду на счастливый исход путешествия.

По лесу идёт не один лирический субъект («я»), а «мы», что позволяет, как и в песне «Чудеса», перенести ситуацию на реципиента: мы все идём «домой» через абсурдный, бессмысленный, враждебный мир; и при

¹ Здесь опять можно проследить подключение претекста: песенки Купидона из к/ф «Не может быть» (строки «И смеётся он, и хохочет он, / Злой насмешник шутник Купидон»).

этом ведём себя несоответственно ситуации, абсурдно. При этом наши шансы оказаться дома не выглядят надёжными: нам бы хотелось дойти до дома «без чудес», но «чудеса» неизбежны, они уже вокруг нас, как и в самом тексте песни (здесь опять актуализируется метатекстуальная семантика).

Обозначение лирического героя как «мы» (а не «я») присутствует и в третьей песне, в которой встречается лексема «чудеса» – «Они летят». В отличие от двух предыдущих разбираемых песен здесь конкретизируется, что за «чудеса» можно «подсмотреть»: то, как «где-то *далеко на краю Земли*» «лепят облака в небе короли», причём лепят «из своей крови». Но что это за короли и что за облака – не уточняется, так как внимание дальше переключается на «нас»:

Просто очень интересно,
Как они себе летят.
Да просто так, да просто так,
Да им самим лететь ништяк.
Они летят, они летят,
Они летят, а мы никак.

Здесь – и смешение разных пластов лексики (жаргонное «ништяк» в контексте общей нейтральной лексики песни), и нарушения грамматики («за не за деньги, не за флаг»), и одновременное нахождение в тексте взаимоисключающих элементов (короли и лепят облака на краю Земли, и «летят», причём не «летают», а «летят» куда-то целенаправленно, при этом оставаясь на месте, на краю Земли, и занимаясь тем же делом – лепкой облаков). Но в этой бессмыслице прослеживается противопоставление «мы» и «они» («они летят, а мы никак»). К тому же «они» выше нас: ведь мы-то не летим, мы – «никак». «Они» же (короли) находятся в мире «чудес», в мире нелепого, потому-то они и «летят»; но зато им и «больней», чем «нам» терпеть наше «никак»: ведь «ещё *больней* из своей крови делать облака на краю Земли».

Вообще «мы» используется очень часто во всём альбоме: оно либо дробится на «я» и «ты» («Сны», «Дорога паука», «Чудеса», «Крошка», «Полетаем», «Навеселе», «Я вернусь» – в последней песне «мы» не эксплицируется, но присутствует как «ты» и «я»), либо не дробится, эксплицируясь исключительно как «мы» («Ковёр-вертолёт», «Огоньки», «Споёмте о сексе», «Они летят»). Это даёт повод для вовлечения реципиента в сферу коммуникации лирического героя, перенесения текстовых ситуаций на адресата.

Понятия «мы» нет только в двух песнях альбома: «Вервольф» (там есть «я» и «вы») и «Глюки», в которых лирический субъект не эксплицирован. Но именно «Глюки» можно назвать апогеем абсурдности альбома «Чудеса». Они представляют собой, по сути, повторение одного и того же

текста, меняется только название цвета гююков и незначительно – порядок слов:

Зелёные гююки сползают по стенам
Медленно-медленно, плавно-плавно,
Потом проползают по коридору
И исчезают в ванной-ванной.

А вслед за ними синие гююки
Тоже медленно, тоже плавно,
Сначала по стенам, потом в коридор
И исчезают в ванной-ванной

Красные гююки сползают по стенам
Медленно-медленно плавно-плавно...

Эти сегменты разделяются рефреном «плавятся, словно небо, они умирают, все умирают и исчезают в ванной, они исчезают, все исчезают медленно и плавно» (налицо абсурдная организация тропа – абсурдное сравнение; а так как «небо плавится» – популярная метафора, то здесь возникает особое сравнение, основанное на метафоре).

Будь перед нами обычный текст, можно было бы обратиться к символике цвета как единственного элемента, меняющегося в каждом куплете. Но перед нами – текст явно абсурдный, требующий особого подхода.

Текст, озаглавленный «Гююки» (то есть галлюцинации, нарушенное восприятие), в составе альбома, название которого обозначает бессмыслицу, нелепость, явственно сгущает семантику абсурда: создаётся ощущение сумасшедшего, абсолютно бессмысленного мира. Даёт ли исчезновение и смерть гююков надежду, что этот абсурд когда-нибудь закончится, или оно подразумевает, что закончится он только вместе с жизнью (ведь «все умирают» и «все исчезают»)? Или же абсурдность мира – результат искаженного восприятия лирического субъекта, те самые «гююки»? Верными могут быть все варианты ответов, так как мы имеем дело с текстом, интенционально направленным на безграничное количество интерпретаций.

Как мы уже говорили, ещё одна песня, в которой встречается слово с тем же корнем, что и в заглавии альбома, – «Ковёр-вертолёт». «Чудаки» здесь (как и в «Они летят») – «вы», а не «мы». Но, в отличие от «Они летят», здесь уже «мы летим, а вы ползёте». Чудаком называют странного, ведущего себя нелепо человека. «Тематика» песни задаётся уже в первой строчке: «мама, это небыль», то есть небывальщина, небылица, то, чего не может быть. Здесь опять подключена метатекстуальная семантика: «небыль» – это одновременно и о внутритекстовой ситуации, и о самом тексте песни. Название песни отсылает к устойчивому фольклорному образу ковра-самолёта. Чем обусловлена его замена на «ковёр-вертолёт»? А.А. Кобринский в качестве одной из характерных черт поэтики ОБЭРИУ выделял принцип постоянного повышения уровня информативности тек-

ста за счёт актуализации всё новых и новых смысловых уровней с помощью системы девиаций [5]. Здесь, как нам представляется, мы имеем дело с подобным явлением – нарушением цельности привычной текстуальной манифестации фольклорного образа и заменой его части, что вызывает ощущение «неправильности», акцентирует внимание на самом факте нарушения.

Подобную же ситуацию включения в текст чего-то нелепого, неправильного, можно видеть в песне «Споёмте о сексе», в котором припев и куплеты совершенно не соотносятся между собой, ср.:

1. Ночь звенит, мигают звёзды
В пламени костра,
И от дыма прячется Луна.
Испугалась, улетела
Из груди душа,
С нами остается пустота.

2. Ночь умрёт, погаснут звезды,
Огоньки костра,
И от Солнца спрячется Луна.
Страх пройдет, но не вернётся
Чистая душа
В тело, где танцует пустота.

И припев:

Споёмте о сексе, подруги-друзья,
Споёмте о сексе ля-ля-ля-ля-ля,
Споёмте о сексе, гитара – вперёд,
О сексе до смерти и наоборот.
Турутуту-ту-ту подруги-друзья,
Турутуту-ту-ту ля-ля-ля-ля-ля,
Турутуту-ту-ту назад и вперед,
Турутуту-ту-ту и наоборот.

Причём здесь секс, неясно. Единственное, чем ещё можно связать припев и куплеты – это наличие костра (куплет) и песни под гитару (припев): то есть, как если бы сидящие вокруг костра пели под гитару о сексе. И если куплеты отдельно от припева можно посчитать метафорой «мёртвых душ», то текст припева кажется абсолютно бессмысленным: часть его вообще представляет собой набор звуков и звукоподражаний («Турутуту-ту-ту ля-ля-ля-ля-ля»), которые, впрочем, функционируют наравне со знаменательными частями речи: «турутуту-ту-ту и наоборот». Остальная часть припева тоже ясности в его смысл не вносит: «о сексе до смерти и наоборот». Наличие припева не позволяет нам рассматривать куплеты независимо от него (тем более что и название песни взято из припева – «Споёмте о сексе»). Так что значимой становится именно нарочитая несо-

читаемость, несвязанность куплетов с припевом и с названием; кажется, что текст имеет смысл, но неожиданно этот смысл оборачивается полной бессмыслицей. И само название «Споёмте о сексе», задающее установку на то, что песня будет о сексе, обманывает реципиента; это песня не о сексе, а про «споёмте о сексе», то есть про призыв спеть о сексе. Причём этот призыв в тексте песни никак не обосновывается. Такое положение слова «секс» лишает его всех внетекстовых смыслов; в этой песне оно – просто слово, не несущее на себе никакой лексической нагрузки, такое же, как и «турутуту-ту-ту» и «ляляля-ля-ля». Так что здесь тоже можно говорить о метатекстуальности: заглавие текста говорит о самом тексте; получается, что «песня о сексе» равно «песня ни о чем», «песня о бессмыслице».

Похожее явление можно заметить и в песне «Крошка», заглавие которой встречается в самом тексте только в качестве обращения к адресату («крошке»), о которой в песне почти и не говорится:

Я умираю от такого
Неба до небес,
Я умираю от того, что
Оживает лес.
И всё становится правильным,
Как моя рука,
Эх мы приколемся, деточка,
Раз и навсегда.
Я от таких вещей тапсуса, *крошка,*
Ты для таких вещей еще глупа.
Тарам-па-па
Я от таких вещей тапсуса, *крошка,*
Ты для таких вещей еще жива.
Я забываю всё, что было
До сих пор со мной,
Я умираю с новой силой,
Я опять живой.
И всё становится правильным,
Как моя рука,
Эх мы приколемся, деточка,
Раз и навсегда.

В тексте песни доминирует как тема субъект, а не адресат или объект; референция, заявленная в заглавии, сведена к нулю. Текст очевидно алогичен: «всё становится *правильным, как моя рука*», «я умираю от такого *неба до небес*», «Я умираю с новой силой, я опять живой» и т.д. И вот от «таких вещей» лирический субъект «тащится», в отличие от «крошки», которая для них еще «глупа» и «жива». Здесь он становится «выше» «крошки», ведь он живёт по абсурдным законам в абсурдном мире, который ей не понять (как, впрочем, и реципиенту).

Лирический субъект песни «Полетаем» обещает героине «средство от Земли»: улететь на облаках, прогуляться по Луне, потом забраться в лун-

ный кратер, где он покажет ей «секрет», «чтобы было с чем играть», ведь у героини нет такого, у неё «совсем другой»; вновь полетать и вернуться «спать», хотя «разве можно спать, да ну её, кровать». Абсурдность программы развлечений дополняется и абсурдными средствами построения текста, в частности, абсурдной организацией тропа: «машут крылья смятой простыни, сигареты взлётные огни», антиграмматичностью: «покажу тебе секрет, у тебя такого нет, у тебя совсем другой, чтобы было с чем играть» (нарушена последовательность частей сложного предложения) и проч. Нет нужды вникать в каждый пункт предложенной лирическим субъектом программы, достаточно определения им абсурда как «средства от Земли»¹.

Основное отличие абсурдного текста от текста не абсурдного в том, что в текстах абсурда интенциональна установка на вытекание смысла из внешней бессмыслицы (это отмечали различные исследователи, к примеру, Жиль Делёз или Е.В. Клюев [1, 4]). Уточним это положение: в тексте абсурда смысл вытекает из нулевой в плане значения референции – при чёткой экспликации субъекта и строгой направленности на реципиента (даже если последний не эксплицирован как адресат). Понимание абсурдного текста зависит от реципиента, который может увидеть в тексте безграничное количество интерпретаций или не увидеть ни одной.

Альбом «Чудеса» уже своим заглавием заявляет о своём «чудесатом», абсурдном содержании. Чудеса в нём становится метатекстуальным понятием: в альбоме идёт речь о «чудесах» (как понятии, соотносимом с понятием абсурда) и используется поэтика абсурда («чудесатая»), то есть мы видим здесь удвоение чудесатости, абсурдности. Таким образом, мы встречаемся с двумя типами абсурда как феномена: абсурд как основное свойство художественного мира текста и абсурд как приём, с помощью которого этот мир описывается. Оба этих типа абсурда обращены к своим адресатам: к лирическому герою (если, конечно, мы имеем дело с лирикой) и к реципиенту соответственно. Каждый из них может взять за основу одну из двух стратегий: объяснять этот абсурдный мир или не объяснять. Герой альбома «Чудеса» – часть абсурдного мира, поэтому он сам абсурден, и осознаёт это. Но, принимая этот мир, он не стремится его объяснить. То он «тащится» от него, ему смешно и весело; то он не может взлететь, на его пути – «чёрная дыра», он окружен страшными тенью, и может даже

¹ Вообще во всём альбоме очень частотен мотив полёта («Я вернусь», «Они летят», «Навеселе», «Полетаем», «Ковёр-вертолёт»), неба («Снь», «Ковёр-вертолёт», «Крошка», «Вервольф», «Они летят»), луны («Огоньки», «Споёмте о сексе», «Полетаем»). В мире, освобожденном от логики и законов физики, героев ничто не привязывает к земле: «На ковре-вертолёте... Мы летим, а вы ползёте», «Улетаем мы на облаках», «Я помню раз навеселе / Влетел в твоё окно», «Вот и я спасён вот и мне лететь», «Погуляем по Луне», «Лепят облака в небе короли», «Неужели небо задеваю головой». Мы уже выше отмечали и частотность в альбоме пространства «края Земли», пространства «никуда» («Они летят», «Чудеса», «Полетаем», «Ковёр-вертолёт», «Дорога паука»). Если вспомнить, что абсурд как эстетическая категория соотносится с хаосом в противовес космосу и с «чужим» пространством, то это стремление к отрыву от земли в альбоме становится вполне понятным.

«умереть навеселе». Реципиент тоже может отказаться от объяснения (то есть толкования) абсурдного текста. Причём в альбоме «Чудеса» проявляется установка на вовлечение адресата в абсурдный мир героя (в текстах как бы постоянно намекается, что адресат находится в таком же абсурдном мире, что и лирический герой; и лирический герой подаёт адресату пример верного поведения в этом мире, соответствующего правилам игры: не объяснять этот мир). Что касается положения исследователя, то он вместо толкования, интерпретирования должен проследить логику абсурдного художественного мира, то есть путь, который приводит к порождению бесконечного количества интерпретаций / к их отсутствию; обозначить установку на вытекание смысла из внешней бессмыслицы. Таков, на наш взгляд, возможный путь анализа абсурдных текстов.

Литература

1. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина [Текст] / О. Д. Буренина // Абсурд и вокруг: сб. ст. - М., 2004. - 428 с. - С. 7–72.
2. Гавриков В. А. Жизнь и творчество Вени Дркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург, Тверь, 2008. - Вып. 10. - 302 с. - С. 174–182.
3. Голубкова А. А. О некоторых особенностях творчества группы «Ленинград» [Текст] / А. А. Голубкова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург, 2007. - Вып. 9. - 276 с. - С. 201–207.
4. Клюев Е. В. Теория литературы абсурда [Текст] / Е. В. Клюев. - М.: УРАО, 2000. - 104 с.
5. Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. А. Кобринский. - СПб., 1999. - 39 с.
6. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий [Текст] / С. Д. Кржижановский. - М. 1931. - 32 с.
7. Никитина Е. Э. «Всё изменилось опять»: мимолётность бытия в песнях Эдмунда Шклярского [Текст] / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург, Тверь, 2011. - Вып. 12. - 300 с. - С. 129–139.
8. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова - 4-е изд., дополненное. - М.: Азбуковник, 1999. - 944 с.
9. Харитонова З. Г. Личность и творчество В. Цоя в песенной лирике Б. Гребенщикова [Текст] / З. Г. Харитонова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург, Тверь, 2011. - Вып. 12. - 300 с. - С. 69–79.
10. Чемагина А. В. «Panem et circenses!»: образы хлеба и зрелищ в песне Ю. Ю. Шевчука «Правда на правду» Гребенщикова [Текст] / А. В. Чемагина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург, Тверь, 2011. - Вып. 12. - 300 с. - С. 115–121.

11. *Чернорицкая О. Л.* Поэтика абсурда. Т. 1. Классика [Текст] / О. Л. Чернорицкая. – Вологда, 2001. – 88 с.
12. *Черняков А. Н., Цвигун Т. В.* Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) [Текст] / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – 192, VIII с. – С. 86–94.
13. *Черняков А. Н., Цвигун Т. В.* «Хармс-рок»: Конструирование культурной мифологии? [Текст] / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – 300 с. – С. 255–263.
14. *Ярко А. Н.* Контекст как фактор вариантообразования: «Под сурдинку» Саши Чёрного, Александра Градского и Александра Васильева [Текст] / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – 277 с. – С. 177–188.