

РУССКАЯ
РОК-ПОЭЗИЯ:

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 12

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2011

Министерство образования и науки Российской Федерации
Тверской государственный университет
Уральский государственный педагогический университет

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ:

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 12

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2011

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

кандидат филол. наук М.Б. ВОРОШИЛОВА
доктор филол. наук, профессор Ю.В. ДОМАНСКИЙ
ст. преподаватель Е.Э. НИКИТИНА
кандидат филол. наук О.Э. НИКИТИНА
доктор филол. наук, профессор А.П. ЧУДИНОВ

Р 66 Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. –
Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – 300 с.
ISBN 978-5-7186-0387-3

Двенадцатый выпуск сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» подготовлен совместно кафедрой теории литературы Тверского государственного университета и кафедрой риторики и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета. Исследователи из России, Украины, Белоруссии, Польши, Норвегии и Англии обращаются к различным проблемам изучения рока.

УДК 882.09–1
ББК Ш5(2=411.2)6–335

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ
Выпуск 12

Подписано в печать XX.XX.2011. Формат 60x84/16.
Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.
Усл. печ. л. – XX. Тираж 150 экз. Заказ
Оригинал макет отпечатан в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
E-mail: uspu@uspu.ru

ISBN 978-5-7186-0387-3

© Русская рок-поэзия:
текст и контекст, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|---|--|----|
| Н.В. Ройтберг <i>Донецк</i> | Что есть «рок», или экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок-жанра | 7 |
| Д.И. Иванов <i>Иваново</i> | Проблема изучения русской языковой личности в контексте рок-культуры | 13 |
| В.А. Гавриков <i>Брянск</i> | Литературоведение vs поэтико-синтетический текст: в поисках метода | 19 |
| Т.А. Сibaева <i>Санкт-Петербург</i> | Государственная символика в рок-культуре. Понятие патриотизма | 28 |
| И. Стейнхольц <i>Тромсё</i> И. Гололобов <i>Ковентри</i> | Танец для мёртвых? Институционализация русского рока в эпоху Единой России | 32 |
| Ю.Э. Пилоте <i>Калининград</i> | Идейные установки и идеалы рок-поэзии (на примере творчества русскоязычных и немецкоязычных авторов) | 40 |
| А.С. Иванов <i>Химки</i> | Некоторые замечания о «неклассическом» наследии Александра Башлачёва | 46 |
| Н.К. Данилова <i>Санкт-Петербург</i> | «Грибоедовский вальс» А. Башлачёва в контексте литературы | 53 |
| Е.М. Ерёмин <i>Благовещенск</i> | Новое о старых стаканах, или из чего пьют рок-поэты (опыт сравнительного анализа песен Б. Гребенщикова и А. Башлачёва) | 58 |
| З.Г. Харитонова <i>Казань</i> | Личность и творчество В. Цоя в песенной лирике Б. Гребенщикова | 69 |
| С.А. Петрова <i>Санкт-Петербург</i> | Фольклорная традиция в цикле «Чёрный альбом» группы «Кино» | 79 |
| А.Н. Ярко <i>Севастополь</i> | Особенности микроциклов в русском роке: «Я в моем веке...» и «Сказка про эликсир» Вени Д'ркина | 85 |

| | | |
|---|---|-----|
| Е.Е. Чебыкина <i>Екатеринбург</i> | Пророческая миссия поэта Александра Непомнящего | 96 |
| Н.М. Матвеева <i>Тверь</i> | Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана «Парикмахер / Наш марш» | 104 |
| Е.Р. Авилова <i>Нерюнгри</i> | Эсхатологический миф Юрия Шевчука | 110 |
| А.В. Чемагина <i>Екатеринбург</i> | «Panem et Circenses!»: образы хлеба и зрелищ в песне Ю.Ю. Шевчука «Правда на правду» | 115 |
| И.Н. Троценко Е.П. Воробьёва <i>Барнаул</i> | Формы выражения авторского сознания в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество») | 122 |
| Е.Э. Никитина <i>Тверь</i> | «Всё изменилось опять»: мимолётность бытия в песнях Эдмунда Шклярского | 129 |
| Е.С. Воробьёва, А.П. Сидорова <i>Тверь</i> | «Кончается праздник»: к проблеме карнавального действия в творчестве группы «Пикник» | 139 |
| В.А. Курская <i>Москва</i> | Особенности женских образов и любовный конфликт в рок-поэзии Эдмунда Шклярского | 147 |
| Е.А. Селезова <i>Тверь</i> | Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя | 155 |
| Е.В. Исаева <i>Елец</i> | «Я хочу быть...»: апология смерти? апология любви? в тексте группы «Nautilus-Pompilius» | 162 |
| А.В. Лексина <i>Коломна</i> | «Шаг на Калинов мост»: эволюция принципа народности в поэзии Дмитрия Ревякина | 166 |
| Д.В. Калуженина <i>Саратов</i> | Концептуальные признаки жилища в лирике Д. Ревякина | 173 |
| О.Р. Темиршина <i>Москва</i> | Метафора как способ организации семантического пространства (на примере альбома | |

| | | |
|---|--|-----|
| | О. Арефьевой «Колокольчики») | 181 |
| Н.Н. Симановская <i>Москва</i> | Метрико-ритмическая организация песенных текстов группы «Зимовье зверей» | 191 |
| Н.Ю. Лётин <i>Троицк</i> | Мифопоэтический контекст поэзии Егора Летова | 195 |
| А.С. Новицкая <i>Калининград</i> | Концепт веселья в творчестве Егора Летова | 204 |
| Ю.В. Доманский <i>Тверь</i> | «Истерика» «Агаты Кристи»: текст и контекст | 208 |
| Д.Ю. Кондакова <i>Киев</i> | Оппозиция «Москва – Петербург» в тексте песни «Мой город» К. Кинчева и Рикошета в контексте петербургского текста русской литературы | 220 |
| А.Г. Плакущая <i>Тверь</i> | Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») | 227 |
| О.Д. Фёдорова <i>Тверь</i> | «Дезертир сна» Дианы Арбениной как особое жанровое образование | 233 |
| Ю.М. Майорова <i>Тверь</i> | Обложки CD альбомов: уникальное в универсальном | 237 |
| О.Э. Никитина <i>Тверь</i> | Русский рок в контексте глянцевого журнала | 243 |
| Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков <i>Калининград</i> | «Хармс-рок»: конструирование культурной мифологии? | 255 |
| Е.А. Гидревич <i>Курск</i> | Тема железной дороги в поэзии русского рока | 263 |
| Г.В. Шостак <i>Брест</i> | «Rock'n'roll мёртв, а мы – ещё нет»: Александр Микитенко и рок-традиции 1980-х годов (на материале альбомов группы «Исток») | 271 |

| | | |
|---|---|-----|
| А.С. Шемахова <i>Горловка</i> | «Летать – это совсем не сложно»: 10 лет в андеграунде одной донбасской группы | 278 |
| Д. Ганцаж <i>Краков</i> | Стокгольмский синдром: несколько замечаний о новейшем альбоме группы «Strachy na Lachy» | 284 |
| О.А. Маркелова <i>Москва</i> | Советский текст исландского рока? Альбом Валюра Гюннарссона «Vodka Songs» | 287 |
| А.Ю. Жуковский <i>Москва</i> | Метафорическое понимание телесности в поэзии Дж. Моррисона | 293 |

Н.В. РОЙТБЕРГ

Донецк

**ЧТО ЕСТЬ «РОК»,
ИЛИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ТРАГЕДИЙНОЕ НАЧАЛО
КАК СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА РОК-ЖАНРА**

Процесс формирования, развития и исчезновения определённых жанров является отображением пульсации и движения самой действительности, индикатором общей картины соотношения между этой действительностью и аудиторией, её осмысливающей. Рок-жанр стал одной из форм проявления молодёжного протеста на художественном уровне, предлагая свои принципы мировосприятия и модель поведения. Хотя року присущи свойства и признаки, «общие для литературы и аудиовизуального искусства»¹, неоспорима его вписанность в историю отечественной словесности. Расценивая явление русского рока как явление поэтической культуры, мы хотим рассмотреть своеобразие содержательно-смысловой стороны произведений этого жанра, опираясь на бахтинское понимание последнего как «определённого типа единства слова и внесловесной действительности»². Достаточно много исследовательских работ посвящено проблеме особенностей русской рок-культуры, специфике рок-поэзии как малоизученного феномена современной литературы, своеобразие субъектной организации рок-произведений, их тематике, проблематике, идентификации рок-жанра и пр. Тем не менее, не вполне прояснена жанровая сущность произведений с пометкой «рок».

Каков критерий принадлежности того или иного произведения художественного творчества року? Почему предтечей русского рока называют В. Высоцкого, а не, например, Б. Окуджаву или А. Галича? Почему песни А. Макаревича, одного из наиболее известных и талантливых рокеров, принимаются многими исследователями и самими реципиентами как подлинно роковые нехотя, с оговоркой? С другой стороны, по какой причине культовой фигурой отечественной рок-поэзии признан череповецкий бард А. Башлачев, который, казалось бы, имеет к року весьма опосредованное отношение? Иными словами, в чём заключается так называемая «роковость» – свойство, характеризующее определённый тип произведений художественной культуры (точнее, субкультуры), та легко уловимая и безошибочно определяемая аура, настроение, идейно-смысловая направленность, которые позволяют однозначно маркировать то или иное произведение как рок-произведение, и идентифицировать того или иного исполнителя как рокера? В данной работе мы хотели бы показать, что принадлежность року во многом обусловлена экзистенциально-трагедийным характером художественного сознания рок-поэтов.

Основные черты искомой нами величины – «роковости» – очевидно, следует искать в специфике образа мышления и мироощущения рокеров.

Подобно тому, как существуют романтический тип мышления, постмодернистская, реалистическая модели мировосприятия, рок также представляет собой сложившуюся систему ценностей и координат во взаимоотношениях человека с окружающим миром, с другими людьми, с Абсолютным началом.

Посмотрим, что происходит с фольклорным или поэтическим произведением, которое, будучи вырванным из своей «аутентичной» среды, помещается либо частично (как цитата, эпитафия), либо полностью в контекстуальное поле рок-культуры. Возьмем для примера произведения Я. Дягилевой, в которых часто встречаются обращения к детскому фольклору и произведениям устного народного творчества. Последние, попадая в рок-контекст, становятся индикаторами абсурдности и жестокости окружающего мира. Игровая присказка «Выше ноги от земли» трансформируется в констатацию неизбежной конечности и смертности человека («Кто успел – тому помирать, / Кто остался, тот и дурачок»)³, шуточное «Дом горит – козёл не видит» и задорное «Гори, гори ясно» – в изображение картины вселенского безумия и апокалипсиса («Солнышко смеётся громким красным смехом»). Претерпевая авторскую «правку», пословицы и поговорки превращаются из мудрых афоризмов в апофеоз цинизма и озлобленности, при этом теряя свою первоначальную семантическую наполненность: «Без труда не выбьешь зубы», «Зима да лето – одного цвета». Среди литературных аллюзий можно отметить обращение Дягилевой к трагически-экзистенциальным мотивам творчества зарубежных (Г. Маркес – «Столетний дождь»; Ф. Кафка – «Пауки в банке») и отечественных (М. Гаршин – «Нам уже пора обрывать последний стебель красного цветка») писателей как свидетельство того, что трагедия человеческой личности «лишь косвенно связана с недостатками общественной системы, корни её лежат в самой сути человека», «жить вообще страшно»⁴.

В произведениях других рок-поэтов наблюдаем схожую тенденцию к переосмыслению литературно-поэтического наследия: лермонтовская строка из «Паруса» в контексте изображения неминуемой авиакатастрофы в тексте З. Рамазановой («*Белеет парус одинокий <...> Мы с тобой – ещё секунда – и взорвёмся*»⁵), блоковские, лермонтовские, пушкинские реминисценции у А. Башлачева как гротескное изображение нелепости жизни («*И каждый вечер в ресторанах / Мы все встречаемся и пьём. / И ищем истину в стаканах, / И этой истиной блюем*»; «*Погиб поэт – невольник чести, / Сварился в собственном соку*»; «*Не мореплаватель, не плотник, / Не академик, не герой, – / Иван Кузьмич – ответственный работник, / Он заслужил почётный геморрой*»⁶), некрасовские, толстовские, пушкинские аллюзии, например, у Е. Летова («*Сеяли доброе, разумное, вечное / Всё посеяли, всё назвали / Кушать подано – честь по чести / На первое были плоды просвещения / А на второе – кровавые мальчишки*»⁷), грибоедовская цитата, указывающая на предельную безысходность и безверие («И лампа

не горит, / И врут календари <...> И чёрный кабинет, / И ждёт в стволе патрон»⁸) и буквальное толкование чеховского высказывания о ружье, которое непременно должно выстрелить, у А. Васильева («Любой имеющий в доме ружьё приравнивается к Курту Кобейну, / Любой умеющий читать между строк обречён иметь в доме ружьё»). Сходным образом переосмысливаются и произведения фольклора: «В трёх сосенках / Блуждая, на- смерть / Замёрзли оба / Раба божьих – это я и ты»; «Нищий платит дважды», «Всему своё время»; «Кашу слезами не испортишь нет» (Е. Летов), «Сегодня любая лягушка становится раком / И сунув два пальца в рот, свистит на Лысой горе» (А. Башлачёв). Можно сделать вывод, что рок-произведения представляют собой художественное осмысление «заброшенности» человека в мир, описание ужаса и страха, обусловленных «оголением» существования, и в этом плане они близки жанру трагедии, изображающему действительность «наиболее заострённо, как сгусток внутренних противоречий», вскрывая «глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме»⁹ (ср.: «рок – «живой» жанр, ориентированный на максимально острое перевыражение наиболее актуальных для представителей своей аудитории реалий с их критической оценкой на основе системы ценностей данной аудитории»¹⁰; он «обязывает жить в жанре <...> нас выбирает и с нас спрашивает»¹¹). Оговоримся, что слово «рок» только в русскоязычном восприятии является синонимичным словам «доля», «участь», «судьба», «жребий», «фатум», то есть некая предреши́тость и неизбежность. Этимология англо-американского инварианта «rock» не имеет такого семантического наполнения и подтекста. «Rock» – это лишь название определённого музыкального стиля, образованное от глагола, обозначающего специфичные танцевально-кинетические действия, сопровождающие выступления рок-команд (to rock – «качать(ся)»). Именно в таком понимании это слово было заимствовано множеством других языков тех стран, где рок стал популярен. И только на постсоветском пространстве, в русском языке оно получило семантический «прирост», ставший смыслообразующим и задающим установку на восприятие («злой рок над русским роком» – довольно часто обыгрываемая исследователями отечественного рока тавтология)¹². В этом контексте русский рок изначально трагедичен.

Подобно герою трагедии, рок-герой – это «без вины виноватый, обречённый»¹³ (ср.: «Нас убьют за то, что мы гуляли по трамвайным рельсам» (Я. Дягилева)), его главное предназначение – повлиять на ход событий, складывающихся роковым образом, «перекроить» реальность. Экзистенциальная трагедия состоит в том, что данная задача априори неосуществима – ценой за попытку противостоять устоявшимся нормам и законам или изменить окружающую действительность, игнорируя власть фатума, нередко становится собственной жизнь (ср.: «Хочешь ли ты изменить этот мир? / Сможешь ли ты принять как есть? / Встать и выйти из ряда вон, / Сесть на электрический стул или трон?» (В. Цой¹⁴)). Поэтому арена действий рок-

героя – это крайние, предельные ситуации, обуславливающие «высочайшее напряжение существования», столкновение с «ничто», которое «отбрасывает человека к самому себе»¹⁵. Бунт героя рок-произведений против существующего миропорядка («Я чувствую, закрывая глаза, – / Весь мир идёт на меня войной» (В. Цой)). Нельзя не отметить, что своеобразие субъектной организации рок-произведения, инспирированное принципами жизнотворчества и создания персонального поэтического мифа, усиливает трагичность и переводит её на личностно-интимный уровень.

В поэтике рока лирическое «я» максимально приближено к эмпирической личности и биографическому «я» и интерпретируется как двуединство «я» и «другого», автора-творца и героя, что делает допустимым отождествление лирического героя и лирического «я» с биографическим автором. Кроме того, рок-произведение как жанр «поющего слова» тяготеет к субъектному синкретизму, для которого характерны единство автора и героя. Поскольку лирический герой субъектного синкретизма соотносится с умирающим божеством, в рок-творчестве наблюдается установка на христологию и аутомессиянство, популяризацию суицидальной эстетики, обращение к танатологической тематике, что демонстрирует культурную традицию эстетического отношения к герою как «имеющему умереть» (М.М. Бахтин). Отметим также, что архаический поэт-лирик «единичен» и «множествен» одновременно, по меньшей мере «двойственен»: это и сам поющий, и бог-дух: «Пение в своём генезисе – одна из сакральных форм речеведения: оно построено на «инверсии», перемене голоса. Перед нами своего рода «несобственная прямая речь», разыгрывающая голос не только поющего, но и «другого» – первоначального божества-духа, к которому обращена речь <...> пение по своей природе является «персонологическим двуголосием»¹⁶. В отличие от «обычного» лирического автора, автор рок-произведений совмещает в одном лице поэта, музыканта, лицедея, а это позволяет говорить о лирико-драматической природе рок-творчества.

Рок-герой тяготится ощущением и переживанием экзистенциального ужаса от осознания абсурдности существующего мироустройства («Чёрное солнце» Д. Арбениной, «Мама, мы все сошли с ума» В. Цоя, «Палата № 6» А. Башлачева и др.), состояния напряженного ожидания неотвратимой беды, катастрофы («Ты нарисуешь круги на стенах, / Закроешь сына от взрыва телом» (А. Васильев)). Возможные варианты освобождения от «тошноты», «нудительности» бытия – сон, смерть, сумасшествие («Только сон вселенский нас утешит» (Я. Дягилева), «Когда я усну мудро и далеко<...> / Не надо меня шевелить» (Е. Летов), «Убей меня, убей себя, ты не изменишь ничего, / У этой сказки нет конца» (Г. Самойлов¹⁷), «И сойти с ума не сложнее, чем порвать струну» (А. Башлачев) и т.д.). Любопытно, что смерть в рок-произведениях нередко представлена как явление циклического характера: «Я разбежусь и – с окна. / Я помню, как это делать» (З. Рамазанова), «Скоро он снова шагнёт из окна, и всё будет

кончено» (А. Васильев). Рок-герою, признавшему могущество фатума, остаётся лишь риторически вопрошать «Как же сделать, чтоб всем было хорошо?» (Я. Дягилева).

Тяготение рока к тематике и проблематике кризисных, предельных ситуаций и состояний (собственно, «экзистенциальность» рока) отражено в преобладании военных мотивов в творчестве, по сути, невоенного поколения: рокеры обращаются к теме войны из-за необходимости показать человека в переломные моменты жизни (ср. с названиями самих рок-групп: «Арсенал», «Инструкция по выживанию», «Гражданская оборона», «Ночные снайперы» и др.). Рок-герой изначально идентифицируется как «боец», «Солдат Вселенной» в «Мировой войне Добра и Зла» (А. Романов¹⁸); «оловянный солдат» – «Я несу это время в себе оловянным солдатом» (А. Васильев). Состояние окружающего мира в поэтике рок-произведений – это состояние непрекращающейся войны. Точнее, поэты акцентируют внимание на инспирированности сознания и мировосприятия военными мотивами, что создаёт мощное внутреннее напряжение экзистенциального плана (ср.: «Духовная ситуация человека возникает лишь там, где он ощущает себя в пограничных ситуациях»¹⁹).

Принимая экзистенциальный принцип ответственности за других, за всё человечество, рок манифестирует свою «открытость» и диалогичность. Потому не вполне справедливо, на наш взгляд, утверждать, что диалогическое сознание «оппонирует» экзистенциальному²⁰, поскольку последнее представляет человека как «тревогу» и эта тревога объясняется прямой ответственностью за других людей: «чтобы получить какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого»²¹. Осознание этой «страшной ответственности» обуславливает трансформацию поэтического мифа в персональный. Спасение человечества как сверхзадача оборачивается невозможностью уберечь даже одного человека – самого себя. Несомненно, данный тезис справедлив для многих творческих сфер, но в большей степени – для литературы, особенно лирики так называемых рубежных, переломных этапов развития («проклятые поэты», романтизм, поэзия Серебряного века, рок-поэзия). Массовость, техницизм рока, его принадлежность аудиовизуальным жанрам лишь усиливают танатологические тенденции (интерес к феномену смерти, мотивам саморазрушения, суицида и пр.), провоцируя гибель самих рок-поэтов: «Артизация творческого пути художника приводит к конфликту реальной творческой личности и имиджа, формируемого массовой культурой, что, в свою очередь, нередко разрушает творческую личность»²².

Нельзя категорично заявлять, что рок-поэтика основывается исключительно на трагедийности: рок-жанру присущи и комическое, и лирико-драматическое, и эпическое начала (можно выделить, например, в особую группу целый ряд шуточно-развлекательных песен у В. Высоцкого, А. Башлачева и др.). Кроме того, трагедийность в творчестве некоторых

рок-исполнителей выражена в так называемых «латентных» формах – элгии, философски-медитативном размышлении и т.п. (например, у А. Макаревича, Б. Гребенщикова). Тем не менее, жанроопределяющим для рока, по нашему убеждению, является его инспирированность экзистенциально-трагедийным пафосом. Так, рок-аудитория, состоящая преимущественно из подростков, которым присуще максималистски-романтическое мировосприятие, склонна в большей мере принимать рок именно в трагедийном амплуа со всеми вытекающими из этого требованиями к «чистоте» жанра. Это в какой-то мере может дать ответ на поставленные нами в начале работы вопросы.

Подведем итоги. Художественному сознанию рок-поэтов присущи абсолютизация состояния конфликтности индивида с окружающей реальностью, педалирование тем смерти, войны, безумия как экспликантов крайних, предельных состояний и ситуаций, обостряющих саморефлексию и переживание человеком «чтоности» бытия. Радикальное переосмысление литературно-поэтического наследия и фольклора и их трансформация в парадоксально-гротескные афоризмы указывает на попытку противопоставить существующей традиции мировидения свою собственную, отвечающую реалиям и запросам сегодняшней действительности. Размывание границ между лирическим «я» и биографическим автором создаёт прецедент жизнотворчества, где гибель героя рок-произведения есть предугадание реальной гибели автора. В этом аспекте рок близок жанру трагедии (ср. также с трагедийностью таких рок-опер как «Юнона и Авось», «Жизнь и смерть Хоакина Мурьеты»). Экзистенциально-трагедийный аспект рок-произведения является, таким образом, одним из главных признаков его роковости. Немаловажную роль при этом играет харизма рок-исполнителя и специфичная (с надрывом) манера подачи (ср. «Очи черные» в исполнении В. Высоцкого, «Шар голубой» в исполнении З. Рамазановой и др.).

¹ *Зенкин С.Н.* Введение в литературоведение. Теория литературы. – М.: РГГУ, 2000. – С. 33.

² *Гиришман М.М.* Избранные статьи. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – С. 42.

³ Здесь и далее тексты Я. Дягилевой цитируются по: «Русское поле экспериментов»: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов. – М.: ТОО «Дюна», 1994. – С. 165-242.

⁴ *Мушина А.С.* «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – С. 187.

⁵ Здесь и далее тексты З. Рамазановой цитируются по электронному ресурсу: lyrics.deviant.ru/...pesni/.../zemfira/zemfira.htm

⁶ Здесь и далее тексты А. Башлачева цитируются по: *Башлачев А.* Как по лезвию. – М.: Время, 2005.

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

⁸ Здесь и далее тексты А. Васильева цитируются по электронному ресурсу: splin-rock.narod.ru/1.html.

⁹ Википедия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Трагедия>.

¹⁰ *Достай С.А.* Рок-текст как перевыражение национального менталитета // Понимание как усмотрение и построение смыслов: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1996. – Часть I. – С. 72.

¹¹ Блюз из подвала: Советская рок-музыка в стихах, фотографиях и размышлениях. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1990. – С. 111.

¹² См. например: *Саенко А.* Рок-н-ролл мертв? // tm.guzei.com/prss/p130.htm.

¹³ *Волькенштейн В., Лысков И.* Трагедия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – С. 962.

¹⁴ Здесь и далее тексты В.Цоя цитируются по: *Цой В.Р.* Все песни. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2001.

¹⁵ *Большов О.Ф.* Философия экзистенциализма: Философия существования – СПб.: Лань, 1999. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://elenakosilova.narod.ru/studia/bollnow.htm>.

¹⁶ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: Учеб. пособ. – М.: РГГУ, 2001. – 420 с. – С. 95. См. также: *Фрейдберг О.* Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 447 с.

¹⁷ Русский рок. Опыт антологии. – Челябинск: Аркаим, 2003. – С. 57.

¹⁸ Там же. С. 18.

¹⁹ *Яценс К.* Духовная ситуация времени // *Яценс К.* Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – С. 321.

²⁰ *Нежданова Н.К.* Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – С. 15.

²¹ *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: «Политиздат», 1989. – С. 319-344.

²² *Соколов Д.Н.* Творческий и жизненный путь Александра Башлачева – к проблеме взаимодействия личности и массовой культуры // <http://www.bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp>. См. также: *Лексина А.В.* Танатология в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып.7. – С. 186-193; *Кипелова И.В.* Проблема разрушения личности в отечественной рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 34-38.

© Н.В. Ройтберг, 2010

Д.И. ИВАНОВ

Иваново

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ РОК-КУЛЬТУРЫ

В современной лингвистике актуальным и перспективным является комплекс проблем, связанных с определением внутренних механизмов формирования русской языковой личности на рубеже XX – XXI веков. Приоритетным направлением в данном контексте является проблема *эволюции русской языковой личности* в конце 1980-х - начале 2000-х годов. Для решения этой проблемы необходимо выяснить, во-первых, какие уровни структуры языковой личности подвержены наибольшему изменению; во-вторых, как трансформируется связь уровней языковой личности в пространстве дискурса; в-третьих, как изменяется характер взаимодействия параметров и компонентов дискурса («состав лексикона и жизненные идеалы, или иерархия ценностей в картине мира и моральные ценности»¹).

Укажем, что данный временной интервал (1980 – 2000) выбран неслучайно. Дело в том, что именно в это время в рамках пространства *рок-культуры* формируются два самостоятельных, качественно различных

дискурса, в каждом из которых складывается специфическая модель русской языковой личности.

Первый тип дискурса складывается в конце восьмидесятых годов (в «героическую» эпоху русского рока). Этот дискурс можно назвать *романтическим, героическим дискурсом*. Второй тип дискурса начинает формироваться в конце девяностых годов XX века. Этот дискурс можно назвать *серийным дискурсом*, так как он создан по постмодернистской модели. С уверенностью можно говорить о том, что *романтический дискурс* к середине 90-х годов начинает себя изживать и уже не существует как целостная дискурсивная система. Дело в том, что он постепенно растворяется в *серийном дискурсе* и существует в нём в виде отдельных зависимых фрагментов «осколков» «героической» эпохи.

Таким образом, для решения проблемы *эволюции русской языковой личности* на рубеже веков необходимо провести сопоставительный анализ *романтического* и *серийного* (постмодернистского) дискурсов с точки зрения воплощения в них языковой личности разных типов.

Интересно то, что в рамках дискурсивного анализа через изучение языковой личности можно «реконструировать содержание мировоззрения личности»². Причём предметом анализа может стать не только реальный человек, но и лирический герой. Исследование сущности языковой личности последнего проводится с помощью анализа «суммы высказываний персонажа художественного произведения, который выступает в этом случае как *модель реальной языковой личности*»³. Отметим, что в рамках рок-культуры и рок-поэзии в частности языковая личность лирического героя рок-текста генетически связана с языковой личностью автора текста.

Таким образом, исследование рок-поэзии в контексте проблемы эволюции русской языковой личности даёт возможность описать и раскрыть через специфику языковой личности лирического героя особенности языковой личности автора текста – реального человека.

Отметим, рок-культура не является локальным, замкнутым пространством. Рок-культура – это оригинальная художественная надсистема, сверхъединство, «конгломерат диалогически взаимодействующих субъязыков и субкультур, в совокупности описывающих отношение мира и человека во всей их сложности»⁴. Рок-культура *открыта* как ближним, так и дальним контекстам. Е.А. Козицкая полагает, что «рок является одновременно и естественной составляющей национальной культуры, и альтернативной ей же; частью целого, органически сращённой с ним и тем не менее претендующей на самостоятельность и самоценность, а в крайнем выражении даже аутичной»⁵. Рок превращается в пограничную, связующую зону. Результатом осмысления «чужого» опыта является создание «рок-версий» романтической, авангардной, натуралистической и других эстетик. В результате читателю-слушателю предлагается спектр адаптированных «идеологий» (воззрений), своеобразных аналогов уже существующих

эстетических систем. Отметим, что принцип *открытости* органически связан с синтетическими особенностями рок-культуры, что, в свою очередь, указывает на потенциальное стремление рока к эволюции, точнее к изменению культурного статуса под воздействием обновляющейся реальности.

Таким образом, рок-культура не ограничена чёткими рамками и представляет собой своеобразный «резервуар», который наполняется новыми культурными тенденциями, возникающими в современном обществе и в русской культуре в целом. Из этого следует, что анализ разнонаправленных дискурсивных систем, генетически связанных с обновлением и эволюцией русской языковой личности, формирующихся в рамках рок-культуры, проецируется на всю русскую культуру рубежа XX – XXI веков.

Отметим, что проблему эволюции *русской языковой личности* нельзя решить, опираясь на узкое понимание, в рамках которого языковая личность – это «часть объёмного и многогранного понимания личности в психологии <...> один из ракурсов её изучения, наряду, например, с “юридической”, “экономической”, “этической” личностью»⁶. В данном контексте становится актуальным *широкое* понимание, при котором языковая личность – это «вид полноценного представления личности, вмещающий в себя и психический, и социальный, и этический и другие компоненты, но преломлённые через её язык, её *дискурс*»⁷.

Опираясь на широкое понимание языковой личности, можно говорить о том, что она состоит из трёх уровней: «*вербальносемантического*, предполагающего для носителя нормальное владение естественным языком, а для исследователя – традиционное описание формальных средств выражения определённых значений; <...> *когнитивного*, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную “картину мира”, отражающую иерархию ценностей. Когнитивный уровень устройства языковой личности <...> охватывает интеллектуальную сферу личности, давая исследователю выход через язык, через процессы говорения и понимания – к знанию, сознанию, процессам познания человека; <...> *прагматического*, заключающего цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности. Этот уровень обеспечивает в анализе языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире»⁸.

Важно то, что представленные уровни воплощения языковой личности (*вербальносемантический, когнитивный, прагматический*) пронизывают структуру дискурса, являясь компонентами *дискурсивной личности* и *дискурсивного мышления*. На соединении уровней языковой личности в рамках дискурса указывает М. Фуко, который предлагает такое определение дискурса: «Дискурс представляет собой множество высказываний, принадлежащих одной формации. При этом под высказыванием понима-

лось не собственно вербальное высказывание, а некий сегмент человеческого знания»⁹. Важно, что дискурс при таком подходе характеризуется «качественным составом тематики <...> текстов, поскольку является языковым отражением определённой социокультурной, политической и идеологической практики»¹⁰.

Важно, что уровни воплощения языковой личности, пронизывая структуру дискурса, связывают, организуют его классификационные признаки, превращая их в систему.

Классификационными признаками (уровнями воплощения) дискурса являются: *речемыслительный* (отвечает за порождение текста); *этнокультурный* (отвечает за протекание общения в рамках традиционного интерактивного ритуала); *когнитивно-событийный* (отвечает за адекватное представление предмета общения (коммуникативного события на фоне знания данного фрагмента мира, мнений, ценностных установок); *композиционно-стилистический* (контролирует жанровую архитектонику); *ситуативный* (репрезентирует участников дискуссии и обстоятельства, которые сопровождают общение); *речеповеденческий* (отвечает не только за жестово-мимическое сопровождение, паритетность, конкретность, фактичность речевого общения, но и служит индикатором общей эрудиции коммуникантов); *ассоциативно-образный* (мысленно объединяет лингвокреативные и экстралингвистические энергопотоки общего смысла, из которых, собственно, и формируется синергетика дискурса, его открытая, нелинейная и саморазвивающаяся система)»¹¹.

Уровни языковой личности и классификационные признаки дискурса соотносятся так: *вербальносемантический* уровень структуры языковой личности прямо соотносится с *речемыслительным* и *этнокультурным* признаками дискурса; *когнитивный* уровень структуры языковой личности генетически связан с *когнитивно-событийным* признаком дискурса; *прагматический* уровень структуры языковой личности связан с *ситуативным* и *речеповеденческим* признаками дискурса. В результате этого взаимодействия формируется *ассоциативно-образный* классификационный признак дискурса. Его можно назвать резюмирующим, обобщающим признаком, так как он синтезирует в себе лингвокреативные и экстралингвистические энергопотоки общего смысла дискурса.

Особое место в структуре дискурса занимает *композиционно-стилистический* признак. Отметим, он не только контролирует жанровую архитектонику, но и определяет качественные особенности дискурса и воплощённой в его пространстве языковой личности. Этот признак метафорически может быть назван организующим компонентом дискурса: «Важнейшей составляющей дискурса является композиционно-стилистическая фасета, поскольку она оформляет общую картину коммуникативно-когнитивной деятельности в соответствии с типом дискурса»¹². Кроме того, высказывания, лежащие в основе системы дискурса, отражают

специфические условия и цели порождения текста «не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим *композиционным построением*»¹³.

Как уже говорилось выше в пространстве рок-культуры в конце 1980-х – начале 2000-х годов существует два основных типа дискурса, каждый из которых обладает специфической *композиционно-стилистической* организацией.

Необходимо отметить, что в пространстве рок-культуры в качестве особого типа дискурса выступает группа рок-композиций, объединённых в своеобразный цикл – рок-альбом. В литературе аналогом рок-альбома является поэтический цикл. Отметим, что этот тип дискурса можно назвать нетрадиционным, так как традиционно в контексте под дискурсом языковой личности понимается «набор речевых произведений отрывочного характера (реплики в диалогах и различных ситуациях, высказываний длинной в несколько предложений и т. п.), но собранных за достаточно длинный промежуток времени»¹⁴.

Думается, что данное представление о дискурсе не позволяет провести глубокий анализ языковой личности на всех представленных выше уровнях по причине тотальной фрагментарности и отсутствия чётких критериев отбора языкового материала.

Мы обратились к *рок-альбому* так, как этот жанр является самой распространённой формой бытования рок-произведений¹⁵. Кроме того, рок-альбом сам по себе является дискурсивной системой, которая создаётся автором на протяжении определённого времени содержит в себе: 1) *композиционно-стилистический компонент* (структурирующее начало дискурса); 2) *речемыслительный; этнокультурный; когнитивно-событийный; композиционно-стилистический; ситуативный; речеповеденческий* компоненты, неразрывно связанные с *вербальносемантическим, когнитивным, прагматическим* уровнями воплощения языковой личности; 3) *ассоциативно-образный* компонент, синтезирующий в себе лингвокреативные и экстралингвистические энергопотоки дискурса.

Таким образом, для проведения глубокого анализа качественных характеристик языковой личности того или иного рок-поэта нужно рассмотреть не один альбом, а несколько последовательно изданных альбомов (своеобразный мета-дискурс языковой личности). Это, в свою очередь, позволит выявить механизмы трансформации языковой личности, то есть проследить эволюцию языковой личности.

Рок-альбом – сложное структурно-семантическое целое. Он создаётся путём объединения более мелких элементов (*рок-композиций*) в дискурсивную систему. Каждая рок-композиция в рамках альбома выступает одновременно и как самостоятельная семантическая единица дискурса и как часть целого дискурса, в рамках которого формируется языковая личность.

Существует два подхода *композиционно-стилистической* организации текстов внутри альбома. Каждый подход соотносится с определённым типом дискурса.

Романтический дискурс. В его основе лежит принцип традиционной циклизации материала: 1) композиции объединены по жанрово-тематическому принципу; 2) заглавие альбома является цементирующим фактором; 3) композиция альбома тщательно продумывается, чётко выстраивается драматургия; 4) присутствует изотопия – пересечение нескольких групп мотивов; 5) пространственно-временной континуум альбома отражает целостную авторскую концепцию бытия, базирующуюся на богатом опыте прошлого. Примером рок-альбома, созданного с помощью принципов традиционной циклизации (*романтический дискурс*), является альбом В. Цоя «Группа крови».

Серийный (постмодернистский) дискурс. В его основе лежит принцип антицикликации (серийности): 1) жанровая эклектика при нередком сохранении некоей доминирующей темы; 2) заглавие выполняет функцию безликой маркировки для целого ряда не связанных между собой композиций; 3) песни расположены в произвольном порядке, подразумевающим различные варианты организации материала; 4) присутствует либо монотонное, либо трудно обосновываемое повторение одного и того же мотива, либо полная эклектика; 5) возможны два варианта: или демонстративный разрыв с вековой мудростью, или констатация «смерти автора», либо эпатажирующий авторский произвол¹⁶. Примером рок-альбома, созданного с помощью принципов антицикликации (*серийный дискурс*), является альбом группы «Сплин» «Раздвоение личности».

Таким образом, анализ структуры, причин трансформации и эволюции русской языковой личности в пространстве рок-культуры на рубеже XX – XXI веков должен проводиться в рамках дискурсивных систем разных типов. Дискурсивный подход к анализу русской является перспективным, так как он позволит провести полный, глубокий, целостный анализ исследуемой категории.

¹ Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и проблемы её изучения // Язык и личность. - М., 2002. - С. 8.

² Там же. С. 4.

³ Там же.

⁴ Козицкая Е.А. Субязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2001. – Вып. 5. - С. 170 – 171.

⁵ Там же. С. 170.

⁶ Караулов Ю.Н. Указ. соч. С. 4.

⁷ Там же. С. 3.

⁸ Там же. С. 5.

⁹ Фуко М. Археология знания. - Киев, 1996. - С. 112.

¹⁰ Алефиренко Н.Ф. Проблема соотношения речевого жанра и дискурса // Вестник РУДН: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. - М., 2009. - № 2. - С. 53.

¹¹ Там же. С. 54.

¹² Там же. С. 54.

¹³ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М., 1979. - С. 241.

¹⁴ Караулов Ю.Н. Указ. соч. С. 6.

¹⁵ См.: Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2000. - Вып. 3. - С. 99 – 122.

¹⁶ Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2001. - Вып. 5 - С. 36 – 44.

© Д.И. Иванов

В.А. ГАВРИКОВ

Брянск

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ VS ПОЭТИКО-СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: В ПОИСКАХ МЕТОДА

Страшно – аж жуть!

В. Высоцкий.

Страшно?

Страшно?

Да ты гляди смелей!

Гляди да веселей!

А. Башлачёв.

У литературоведа, не имеющего собственного инструментария для анализа образований смешанного семиозиса, может появиться искушение заимствовать методику из нефилологических наук: «Рок как художественный феномен принадлежит как минимум двум видам искусства – музыке и литературе. Верно, что для его описания необходим некий комплексный метод; но верно и то, что этот метод вряд ли появится раньше, чем частное описание составляющих его подсистем средствами филологии и музыковедения»¹. Однако, как выясняется, на данном этапе мы не можем обратиться и к опыту музыковедения, ибо оно, как и филология, пока «находится в затруднении» по поводу инструментария для анализа интересных нам синтетических образований (здесь – рок-искусства): «Любой анализ рок-музыки будет требовать как минимум обязательного “слухового освоения музыки” (В. Сыров) и как максимум *полного отказа от традиционного музыковедческого подхода к материалу* (выделено нами – В.Г.)»²; «Попытки партитурных записей рок-композиции оказываются чаще всего малорезультативными», при этом «традиционный музыковедческий анализ ориентирован, как правило, на нотный текст»³. А один из немногих музыковедов, исследующих русский рок, Г.В. Шостак, говоря о степени изученности направления по данным на 2010 год, констатирует: «Музыкальному компоненту русского рока на исследования вообще не повезло: музыковеды считают его явлением, не достойным научного анализа...»⁴. И

эта мысль кажется справедливой, даже несмотря на некоторые «счастливые исключения»⁵.

Тем не менее вернемся к «широкому музыковедению». Заметим, что неоднократно предпринимались попытки подвести музыковедческий инструментарий под некий общий с другими науками методический знаменатель. В этой связи не удивительно, что взоры музыковедов были обращены к такой универсальной науке, как семиотика. Причем, что для нас важнее всего, за основу брались методы лингвистической семиотики как наиболее изученной знаковой области (да и семиотика слова, очевидно, «более репрезентативна», чем семиотика музыки). В данном ключе могут быть интересны работы К. Леви-Стросса, Н. Рюве, Ж.-Ж. Натъеза и др. Однако, как выяснилось, лингвoseмиотические методы далеко не всегда продуктивны для анализа музыки: «Необходимо максимально чёткое системное соотнесение вербальной и музыкальной коммуникаций, ибо, как показывает практика, простое заимствование терминов либо даже всего терминологического аппарата семиотики не дает ничего, кроме чисто внешнего видоизменения способа описания музыкальных произведений; более того – такое заимствование в определённом смысле наносит несомненный ущерб»⁶.

Но дело не только в сложности (или даже невозможности) механического сращения инструментариев музыковедения и лингвистической семиотики, но и в различных способах формо- и смыслопорождения в двух интересных нам типах текстов: «Музыкальная семантика едва ли поддаётся каталогизации словарного типа, ибо она всегда контекстуальна»⁷. Думается, что перекодировать одну семиотическую систему знаками другой (тем более такой универсальной, как язык) возможно именно вследствие данной контекстуальности – когда контекстом для музыки является словесный (в нашем случае – поэтический) текст. Но поэтико-синтетическое образование имманентно будет тяготеть к литературоведческому, а не к лингвoseмиотическому анализу. А вот рассматривать «музыку в себе» (только за счёт музыкального контекста), пусть и методами лингвoseмиотики, действительно, представляется задачей трудновыполнимой (да и нужно ли это литературоведу?). Помимо этого, мы не можем положить в основу литературоведческого исследования инструментарий музыкальной семиотики, так как, во-первых, у неё объект не совпадает с нашим, во-вторых, другие цели и задачи, и, в-третьих, лингвистика (точнее, лингвoseмиотика) и литературоведение всё-таки разные науки.

Есть и ещё один путь – воспользоваться инструментарием какой-либо уже созданной науки, работающей с синтетическим текстом, одной из подсистем которого является литературный текст. Этим критериям соответствует, например, либреттология. По мнению авторитетного либреттолога Г.И. Ганзбурга, либретто – «любой литературный (словесный) текст, который, вступая во взаимодействие с музыкой, образует синтетическое

произведение»⁸. Однако в нашем контексте далеко не всякий литературный (и тем более – не всякий словесный) текст будет интересен литературоведу, исследующему песенную поэзию. То есть у двух наук – либреттологии и теории синтетической литературы – разные объекты.

Либреттология, хотя занимается не только музыковедческими вопросами (мелодией, гармонией, полифонией...), но и рядом филологических аспектов (фонетикой, синтаксисом, строфикой...), всё-таки традиционно считается специальной отраслью музыковедения. А значит, наследует отсюда и инструментарий. Кроме того, данная отрасль знания ориентирована на работу со смыслом, возникающим в «пространстве» между поэтическим текстом и музыкой, то есть здесь нет исследовательской установки на примат поэтического текста (смысла). Наконец, объектом исследований либреттологии не является именно песенная поэзия, так как в центре данной науки (см. её название) – оперное либретто, несмотря на расширительную трактовку, приведённую выше. Словом, у литературоведа, на наш взгляд, нет оснований всецело опираться на методику и методологию различных отраслей знания, входящих в музыковедение и изучающих синтетический текст (либреттология, опероведение и т.д.) или пытающихся перенести лингвистические методы на свой предмет, оставаясь в рамках музыковедческого инструментария.

Можно также обратиться к методам и другим наукам, изучающих синтетическое искусство (театроведения, киноведения и т.д.). Но и здесь методическое заимствование необходимо производить дозированно: «Существует целостность драматического произведения как литературного текста, выраженного исключительно вербально, и целостность театральной постановки с иными художественными составляющими (помимо собственно текста пьесы, это еще и пластика, свет, голос и т.п.), изучаемая другой областью науки – театроведением. Однако проецировать подобные суждения на рок-культуру (и, добавим, на песенную поэзию в целом – В.Г.) вряд ли правомерно»⁹.

Кроме того, *пока не создано специальных отраслей, занимающихся нашим объектом, в названных нефилологических науках*. Таким образом, оценив применимость нефилологических методов к анализу песенной поэзии (в литературоведческом разрезе), мы вынуждены констатировать, что необходимый нам инструментарий может быть создан только внутри литературоведения и в первую очередь за счёт его же собственных ресурсов. Конечно, без разумного контакта с нелитературоведческим вряд ли удастся обойтись, однако в первую очередь заимствоваться будет методика и методология наук, традиционно включаемых в филологический блок. Важно, что всё для нас чужеродное должно лишь дополнять или уточнять собственно литературоведческое, а не вытеснять его.

Практика показывает, что в большинстве работ, претендующих на «комплексность», не заявлена прикреплённость исследования к тому

или иному научному «базису». То есть исследование проводится как бы на стыке нескольких наук, а на самом деле – безо всякой основы, «в воздухе». А ведь без чётко определённой «приписанности» к тому или иному инструментарию отбор и организация «аспектов материала» и методологических приемов становится хаотичной. Неудивительно, что в таких условиях автора то сносит, например, в музыковедение, то в какую-нибудь фоностилистику...

В этой связи показательно изучение поэтико-синтетического ритма. Каких только мнений не встретишь на страницах научных сборников! Например: «Что же касается соотношения ритмики и словесного смысла, то, судя по нашим первым результатам, в отличие от книжной поэзии, где ритмику стиха выстраивает смысл, ритмику авторской песни можно адекватно анализировать только обратившись к нотной записи произведения, так как *поэтический ритм в ней полностью определяется ритмом музыкальным* (выделено нами – В.Г.)»¹⁰. Или всё наоборот? Ведь песенная поэзия (поэзия всё-таки!) чаще всего рассматривается как явление с вербально-поэтической доминантой (управлением). Тем не менее по отношению к словоцентричной авторской песне, как отмечает Л.П. Беленький, утверждение «доминантой является стихотворный текст, ему подчинены...»¹¹ – «сомнительно и бездоказательно»¹².

Тогда, быть может, «управление» есть свойство отношений субтекстов в нередкой «музыкацентричной» рок-поэзии? Вот что по этому поводу говорит А.В. Щербенок: «По сравнению с бардовской песней, музыка в роке играет гораздо большее значение. Дело не столько в её количественном преобладании, в возможности длинных проигрышей, в инструментальной разнообразии, сколько в специфической “управляемости” текста музыкой. Эта “управляемость” ощутима даже в случае чисто гитарного сопровождения»¹³. Однако, как заметил Д.И. Иванов: «Тезис А.В. Щербенка об управляемости текста музыкой относителен, так как работает не во всех случаях и должен применяться осторожно»¹⁴. Иванов предложил решить эту проблему, исходя из генезиса и этапов развития русского рока: Щербенок «прав, когда говорит о том, что музыкальный ряд управляет поэтическим текстом (у М. Науменко – В.Г.). Но не нужно забывать о том, что в это время (рубеж 70–80-х годов – В.Г.) поэтический компонент рок-произведения вслед за мелодическим рядом является дубликатом западных образцов рок-стихотворений»¹⁵.

Итак, учёные, рассматривающие синтетический ритм, в большинстве своём одержимы идеей кого-то кому-то подчинить. В этом нестройном хоре, к сожалению, не замеченной оказалась мысль Л.Я. Томенчук: «Можно ли говорить о подчинении стихотворного метра музыкальному, о возможности “деформации” стиха под воздействием музыкального метра или наоборот? Отношения музыкального и стихотворного метроритмов строятся на другой основе, и такие силовые категории, как вмешательство, де-

формация, к ним неприменимы. Музыкальный метр не вмещивается в стихотворный, они могут не совпадать – это разные вещи»¹⁶. Доказать такую неподчиняемость можно разными способами, но это слишком обширная тема. Заметим только, что музыка и песенные стихи созданы (как «готовый продукт») уже гармонизированными, при каждом исполнении автор воссоздает их по некоему ментальному шаблону, а не пытается по ходу выступления «тянуть» слово за музыкой или наоборот. Два ритма механически налагаются друг на друга, но не взаимодействуют, то есть они *могут быть созданы более или менее гармонизированными*.

Итак, *срастив несрациваемое* (стиховой и музыкальный ритмы), некоторые ученые используют для исследования этого «мутанта» *сращение инструментариев* разных наук! Двойная «смертельная петля». Заметим, что мы не собираемся оспаривать возможность междисциплинарных исследований. Они есть¹⁷. Однако проблема здесь в том, что для сращения инструментариев необходимо не только прекрасно владеть разными отраслями знания, но и – что сложнее – суметь их органично соединить. Думается, что это под силу очень немногим. Поэтому, например, литературоведы, пытаясь играть на чужом, музыковедческом поле, зачастую оказываются беспомощными. Так надо ли вообще пытаться «олитературоведить» музыковедческий инструментарий? Разумеется, синтетический анализ (с позиции некоей междисциплинарной «синтетистики») окажется более информативным, «весомым», чем поэтико-синтетический (с позиции литературоведения). Но такая «несоразмерность» *не есть чьё-то преимущество или недостаток: просто у двух наук разная специфика, и литературоведение будет исследовать аутентичный его инструментарию предмет*. В этой связи показательно, что при исследовании того же ритма наиболее весомыми и, как это ни парадоксально, теоретически состоятельными оказались две работы (С.В. Свиридова¹⁸ и Ю.В. Доманского¹⁹), где проводилось экспериментально-эмпирическое *литературоведческое* исследование конкретной фонограммы и где теоретизирование было сведено к минимуму. Анализ проводился в основном на стыке *имплицитно-вербальной* (стиховой) составляющей и *артикуляционной* (у Свиридова «по касательной» затронута музыка). Понятно, что изучение артикуляции («песенной речи») – это во многом задача для лингвистики, которая с литературоведением вполне «стыкуема».

Вслед за ритмом обратимся ко второй, пожалуй, столь же «болезненной» проблеме всех филолого-синтетических исследований, – художественности. Рассматривая её безотносительно парадигмальности (В.И. Тюпа), отметим, что с точки зрения теоретической поэтики «Х., сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для Х. существен признак завершенности и адекватной воплощенности творч. замысла, того “артистизма”, к-рый является залогом воздействия произв. на читателя, зрителя, слушателя»²⁰.

Понятно, что «адекватность воплощения замысла» (а что есть «невоплощенный замысел»?) и «завершенность» (особенно в условиях модернизма) – понятия слишком уязвимые для критики. Незаконченность кафкианского «Замка» вряд ли есть фактор, снижающий его ценность. Да и суггестивность («артистизм») синтетического образования, если бы даже и можно было её измерить, не смогла бы стать для нас прочным основанием: «Нередко именно музыка оказывалась тем “пропуском” в бессмертие, который благодаря “содружеству муз” получали вполне заурядные поэты»²¹. Нужны ли литературоведению, пусть даже синтетическому, заурядные стихотворцы?

Посмотрим, как к художественности подходят исследователи песенной поэзии: «Тексты рок-песен – это именно песни, а не стихотворения. Они могут существовать только в варианте про-петом, а не про-читанном, ибо во втором случае они теряют не только статус художественности, но и нередко – те дополнительные смыслы, которые придаёт именно пропевание»²². Такой подход к исследованию песенной поэзии достаточно популярен среди исследователей, мы назовём его *коррелятивным*. Литературоведы, отстаивающие подобную точку зрения, ставят равенство между литературной художественностью и синтетической (то есть общим воздействием синтетического произведения в его целостности): «Ведущим критерием художественности в рамках рок-поэзии становится ориентированность на результат, эффективность воздействия»²³. Однако данный подход ведёт к затягиванию в сферу литературного такого количества не-литературных фактов, что адаптировать их филологический инструментарий просто не в силах. То есть «коррелятивисты», возможно, сами того не подозревая, отрицают возможность литературоведческого исследования объектов смешанного семиозиса, в частности – песенной поэзии. Получается неразрешимое противоречие: если мы пользуемся только литературоведческим инструментарием, мы не способны аутентично проанализировать взаимодействие субтекстов в его полноте; если мы привлекаем нефилологический инструментарий, мы достаточно быстро «вываливаемся» из литературоведения (адаптивные способности которого хоть и широки, но всё-таки ограничены). Словом, между «коррелятивистикой» и нашей гипотетической «синтетистикой» следует поставить равенство.

Представители второго подхода, *редукционного* (то есть «антисинтетического»), заявляют, что «вербальная составляющая рок-текста ... не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»²⁴. Часто «редукционисты» апеллируют к опыту фольклора (как отрасли литературоведения), где подробно разработаны приёмы бумагазация звучащего словесного текста.

Примирил же два этих подхода С.В. Свиридов: «“Вычленяющий” и “комплексный” подходы к СТ (синтетическому тексту – В.Г.) нельзя противопоставлять как правильный / неправильный ... синтетичность текста

может становиться “важной” либо “не важной” в зависимости от цели, условий исследования, характера материала и т.д.»²⁵. Мысль эта кажется справедливой, *теоретически* вопрос решающей. Однако *практически*, попытавшись согласовать, например, цели работы с материалом, мы окажемся всё на том же коррелятивистско-редукционистском распутье. Ведь филолог, выбрав комплексный анализ синтетического текста, должен предложить аутентичный заявленной задаче метод, коего на данный момент не создано.

Из всего сказанного выше явствует, что не один из названных подходов вопрос не решает. Выходом из этой ситуации становится, по нашему мнению, не просто коррелятивный, а *литературно-коррелятивный подход*, не повреждающий «микрофлоры» литературоведения. Художественность песенной поэзии в первую очередь – это художественность поэтическая, традиционная, только *уточнённая* синтетической природой звучащего произведения (в противном случае перед нами уже не песенная поэзия, а песня). В нашем «уравнении» есть лишь одно неизвестное – степень и механизмы данного уточнения. Таким образом, первый этап любой литературоведческой «проверки на художественность» – это *рассмотрение поэтики исполнителя в классическом ключе*, иначе говоря, мы должны убедиться, что перед нами действительно поэт. В контексте дальнейшего (синтетического) исследования механизмы смыслообразования в его поэтике могут сколь угодно уточняться, но *примат должен оставаться за классической литературной художественностью*.

Однако у многих поющих поэтов есть синтетические образования, которые в строгом смысле поэзией не являются. Тем не менее эти произведения так или иначе включены в песенно-поэтический контекст. В их отношении критерии классической литературной художественности не работают. Как поступить литературоведу с этими произведениями? Обращаться к нефилологическому? Или игнорировать подобные образования?

Известно, что один и тот же текст (например, текст объявления) может в зависимости от контекста употребления становиться художественным фактом (например, будучи помещённым в рассказ), а может оставаться «просто объявлением». Эту особенность порождения художественности сформулировал Ю.М. Лотман: «Любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст»²⁶. Мы бы переделали это высказывание так: *любое произведение, входящее в художественный контекст, есть художественное произведение*. Конечно, эта метаморфоза должна происходить в рамках сравнительно узкого контекста (то есть между произведением художественным и произведением, присваивающим художественность, должны быть жёсткие связи).

О каких же связях идёт речь? В первую очередь – это связи *циклические* (внутри концерта, альбома), ведь в поэзии как нигде «контекст – ключ к прочтению слова»²⁷. Реализуются эти связи, во-первых, на уровне *заго-*

ловка цикла (общего для всех композиций), во-вторых, на уровне *изотопии*, в-третьих, на *композиционном уровне* (песни в цикле иногда могут образовывать некий «межпесенный сюжет», смысловую синтагму, микроцикл, либо быть противопоставленными). Поэтому очень важно обращать внимание на сцепки (то есть последовательное соположение) «художественного» и «нехудожественного» произведений.

Помимо этого, связь произведения «нехудожественного» с художественным контекстом может реализовываться и на следующей ступени – на уровне идиопозитики. Например, у Бориса Гребенщикова, поэтическую «легитимность» которого можно считать твёрдо установленной²⁸, есть альбом («Прибежище»²⁹), состоящий из буддийских мантр. Сам по себе этот цикл для литературоведа не представляет ценности, однако глубинные механизмы смыслопорождения в творчестве лидера «Аквариума» инспирированы именно буддийским кодом³⁰. Следовательно, уже само наличие у Гребенщикова подобного альбома может помочь филологу лучше разобраться в поэтике певца.

Однако легитимированность «нехудожественного» (*контекстный критерий поэтико-синтетической художественности*) есть только первый шаг к его литературоведческому осмыслению. Констатации здесь явно недостаточно – учёному необходимо понять то, каким образом пара- и невербальное укореняется в вербальном. Для решения этой задачи мы вводим второй критерий поэтико-синтетической художественности – *поли-субтекстуальный*. Рассмотреть его даже в относительной полноте в рамках в настоящей статье не представляется возможным³¹. Заметим лишь, что всё невербальное и паравербальное при комплексном литературоведческом анализе образований смешанного семиозиса должно подвергаться не редукции, а умеренному усечению – в основе исследования остаётся поэтический текст, всё остальное (от интонации до шума) может его лишь уточнить. *То есть мы не выходим за рамки методического литературоведения, выйдя за рамки привычного нашей науке материала.*

Подведём итоги. Синтетическому литературоведению, на наш взгляд, необходимо понять свою «невесильность». И перестать бояться этой «невесильности». Разумное игнорирование неадаптируемого нашим инструментарием (например, нотной грамоты) есть не недостаток поэтико-синтетического исследования, а его достоинство. Недаром ведь принято в некоем обширном объекте разным наукам искать разные предметы. Пора перестать растягивать предмет литературоведческой «кантустики»³² чуть ли не до размеров её объекта.

¹ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2007. – Вып. 9. – С. 6.

² Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2006. – С. 20.

³ Цукер А.М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. – М., 1991. – Вып. 9. – С. 281–282.

⁴ Шоста Г.В. Юрий Доманский. «Русская рок-поэзия: текст и контекст»: рецензия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.nneformat.ru/reviews/?id=6062>.

⁵ Первые попытки музыковедческих исследований русского рока относятся ко второй половине 80-х годов минувшего века (А.Е. Петров, Д.П. Ухов и др.). Музыковедческие аспекты русского рока могли рассматриваться не имманентно («внутри русского рока»), а в каком-то контексте – например, в сравнении с западным роком или с какими-то социальными феноменами. В этой связи интересны исследования: *Набок И.Л.* Рок-музыка: эстетика и идеология. – Л., 1989; *Орлова И.В.* В ритме новых поколений (молодёжные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры). – М., 1988 и т.д. Некоторым аспектам отечественного рока посвящены статьи музыковедов Л.И. Березовчук, Т.А. Диденко, А.М. Цукера, Т.В. Чердниченко и некоторых других.

⁶ *Бонфельд М.Ш.* Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация. – СПб., 1996. – Вып. 8. – С. 16.

⁷ *Земцовский И.И.* Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 191.

⁸ *Ганзбург Г.И.* О либретологии // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 79.

⁹ *Егоров Е.А.* Проблема художественной целостности рок-произведения // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 116.

¹⁰ *Абельская Р.Ш.* Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере песенной лирики Б. Окуджавы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 559.

¹¹ Высказывание И.А. Соколовой: «Доминантой ... является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения» (*Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. – М., 2002. – С. 52.)

¹² *Беленький Л.П.* Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: научно-культурологический журнал. – 10.03.2009. – № 4 (184) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2344&level1=main&level2=articles>

¹³ *Щербенок А.В.* Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 7.

¹⁴ *Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: Дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2008. – С. 60–61.

¹⁵ Там же. С. 60.

¹⁶ *Томенчук Л.* «... А истины передают изустно». – Днепропетровск, 2004. – С. 67.

¹⁷ Например, объектом докторской диссертации П.С. Волковой выступает «художественный текст, представленный вербальными, невербальными и синтетическими образцами», а исследование проводится на стыке «таких областей гуманитарного знания, как искусствоведение, музыковедение, философия, герменевтика, семиотика, музыкальная психология, психолингвистика, литературоведение, эстетика и другие науки». (*Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Автореф. дис. ... д-ра искусств. – Саратов, 2009. – С. 8–10.)

¹⁸ *Свиридов С.В.* А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 93–106.

¹⁹ *Доманский Ю.В.* «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 153–165.

²⁰ *Роднянская И.Б.* Художественность // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 489.

²¹ *Волкова П.С.* Синтетический художественный текст: интерпретация и реинтерпретация // Лихачёвские чтения. – СПб., 2007. – С. 270.

- ²² Снигирёва Т.А., Снигирёв А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 44.
- ²³ Авилова Е.Р. «Культурный» статус автора в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 43.
- ²⁴ Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 106.
- ²⁵ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 17.
- ²⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб, 1998. – С. 256.
- ²⁷ Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1974. – С. 10.
- ²⁸ Так, по наследию БГ защищено уже ряд филологических диссертаций (например, *Логачева Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; *Колчина О.Н.* Диалог культур в структуре языковой личности (На материале поэзии Б. Гребенщикова): дис. ... канд. филол. наук: Н. Новгород, 2004; *Темришина О.Р.* Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006), а научные статьи, посвящённые его творчеству, исчисляются десятками.
- ²⁹ Гребенщиков Б., *Gabrielle Roth, the Mirrors.* Прибежище. 1998.
- ³⁰ «Гребенщиков обращается к различным моделям понимания и осмысления реальности. Такая “полиморфность”, выражающаяся в том, что Б. Гребенщиков апеллирует сразу к множеству культур, приводит его к созданию буддийской поэтики “неразличения”, где главным является принцип “сгодится всё” ... буддистская философская основа позволяет многое объяснить в поэтике Б. Гребенщикова». (*Темришина О.Р.* Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. – М, 2009. – С. 37–38.).
- ³¹ О том, как мы решили проблему комплексного литературоведческого анализа поэтико-синтетического текста см.: *Гавриков В.А.* Песня как система смешанного семиозиса: опыт литературоведческой интерпретации // Вестник ЧГПУ. № 9. – Челябинск, 2009. – С. 183–196.
- ³² «Cantus» в переводе с латинского значит «песня», «пение».

© В.А. Гавриков

Т.А. СИБАЕВА

Санкт-Петербург

ГОСУДАРСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА В РОК-КУЛЬТУРЕ.

ПОНЯТИЕ ПАТРИОТИЗМА

И наш патриотизм не очень высок,
Он не фужер на банкете, не танцоры нагишом.
Он не рифмы, не марши, не речей песок.
Он наивен, прост и даже смешон,
Он не дубина, не народ, не вождь,
Не чугунный цветок в гранитной руке.
Он там, где мы хоронили дождь,
Он - Солнце, тонущее в реке,
Вот наш патриотизм».

Ю. Шевчук

Сегодня много говорится о гражданском воспитании, патриотизме, самобытности и ценности русской культуры. Значительно актуализировалось стремление обратиться к духовным истокам своего народа, заново

открыть для себя богатство его традиций, языка и культуры. Это направление активно поддерживается государством, СМИ, другими общественными структурами. Рок-культура как явление, моментальное реагирующее на все происходящие общественные, социальные процессы, не может оставаться в стороне от происходящих изменений. Такое положение вещей выглядит довольно парадоксально, так как «зачастую рок-культура воспринимается как некое яркое контркультурное явление, возникшее и развившееся в России на волне протеста советскому политическому строю»¹, но вполне объяснимо: в современной России нет того «голода на свободу»², что был источником протестных настроений среди рок-исполнителей. Таким образом, стоит отметить, что сегодня не существует такой острой конфронтации между рок-движением и государственной властью, идеологией, как это было во времена Советского Союза и постсоветской России³. Как отмечают некоторые исследователи рок-культуры, национальное самосознание вообще характерно для рока⁴. Так, например, в названиях групп 60-х годов оно проявилось достаточно ярко: «Скифы», «Славяне», «Скоморохи», «Четыре витязя», «Москвичи», «Русь», «Наследники», «Садко», «Гуслияры». В названиях ленинградских рок-групп 60-х годов также доминировало национальное самосознание: две основные рок-группы тех времен назывались «Россияне» и «Санкт-Петербург». В настоящее время также существуют группы, названия которых указывают на их отношение к патриотизму, к национальному самоопределению: «Патриот» (Минводы), «Родина» (Санкт-Петербург), «Гражданская оборона» (Санкт-Петербург), «Ленинград» (Санкт-Петербург), «Русский музей» (Санкт-Петербург), «Иван-Царевич» (Москва).

Сегодня тема патриотизма проникает в молодёжную субкультуру и, в частности, в рок-субкультуру, и этот процесс носит всеобъемлющий характер. Это проявляется, прежде всего, в патриотическом пафосе названий рок-фестивалей: московский «Слава России! Слава Москве!», южно-сахалинский «Россия forever!», самарский «Рок над Волгой». Государственная символика представлена в многообразии атрибутики с изображением российского триколора и герба на банданах, напульсниках, жетонах, значках, кружках, футболках с надписями «Россия» или «Россия, вперёд!». Одежда и атрибутика – своеобразный код в неформальной среде, по которому окружающие признают друг в друге представителя одного из рок-течений. Покупая атрибутику с государственной символикой, молодые люди показывают свою принадлежность не только к неформальной среде, но и в какой-то степени выражают свои патриотические чувства, национально себя идентифицируют. И на концертах, и на открытых фестивалях «Окна открой!», «Наши в городе», «Крылья» встречаются российские флаги. Необходимо также упомянуть и проект «Нашего радио» «Соль», в котором известные деятели отечественной рок-сцены исполняют народные песни, тем самым воскрешая их, придавая им новый, современный смысл.

Основную цель данного проекта следует понимать как стремление ознакомить слушателей «Нашего радио» – молодых людей, слушающих рок-музыку – с национальной песенной традицией, историей, а также народными обычаями, традициями, верованиями, получившими отражение в этих песнях.

Как отмечает Т.Б. Щепанская, помимо символики какого-либо музыкального направления, «объединяющим центральным символом молодежного сообщества может стать религиозная идея или божество»⁵. Кроме того, вполне логично, что в качестве такого центрального объединяющего символа может выступать и идея национальная, патриотическая. И здесь символы государственной власти могут быть восприняты не столько как политические, а скорее как объединяющие:

Преданность идее, гордость орла -
Сила нашей души.
Бело-сине-красные флаги в руках -
Символ нашей земли.

«Северный ветер», «Мы из тех»

Патриотическая идея как объединяющий символ может проявляться и на уровне текста. С целью выявления патриотической идеи в произведениях современных отечественных рок-исполнителей был проведён контент-анализ текстов песен о России некоторых известных рок-групп, играющих в различных направлениях: «ДДТ», «Алиса», «Ария», «Кипелов», «Пилот», «Король и шут», «Кукрыниксы», «Разные люди», «Наив», «Lumen», «Чиж», «Аркона», «Северный ветер», «Иван Царевич», «Эшелон» и др. В целом было исследовано около 50 песен. В большинстве рассмотренных текстов патриотизм понимается как любовь к своей родной земле, своему наследию, гордость за великую и славную историю своей страны. В таких текстах часто встречаются исторические сюжеты сражений, как, например, в песне «Баллада о древнерусском воине» группы «Ария». Вот несколько примеров:

Велика Мать-Земля, Русь великая!
Ой, широки просторы твои.
Как чрез золотые поля бескрайние,
Дети Дажьдбога пришли.

«Аркона», «Славься, Русь»

Нас точит семя орды,
Нас гнёт ярмо басурман,
Но в наших венах кипит
Небо славян.
И от Чудских берегов
До ледяной Колымы.

Всё это наша земля!
Всё это мы!

«Алиса», «Небо славян»

Будем жить, Мать Россия!
С нами крёстная сила.
Не впервой рисковать нам своей головой!
Были Орды и Ханы, грозные атаманы,
Но последнее слово всегда за тобой!

В. Кипелов, С. Маврин, «Будем жить, мать Россия!»

Также довольно часто встречается образ воина-патриота, который защищает свою родную землю:

Имя тебе - Патриот,
Кто не помнит корней, не поймёт.
В сердце огонь не погас,
Кто не с нами, тот против нас!
«Ария», «Патриот»

Жаркое солнце топит закат.
Вперёд, вперёд и только вперёд!
Моя земля идёт вслед за ним.
И мы рождены на этой земле,
Чтобы грудью на грудь встретить врага.
Умереть, но победить.
«Северный ветер», «Родина Моя»

Мы не оставим города свои,
Мы обязательно дойдём.
Нас крепко держат руки нашей земли,
Мы свои песни допоём
«Декабрь», «Мы»

Также в текстах встречается образ малой Родины. Отсюда мотив родной стороны, родной улицы, родного города:

Этот город подарил мне мою звезду,
Я не стану врать - здесь почти как в раю,
И, мотаясь в плацкартных вагонах по стране,
Ты всё время будешь думать, как там погода в Питере?
«Пилот», «Питерский Блюз»

Питер пахнет никотином, томным летом.
Исчезает мой любимый город детства за лесами.
«Ночные снайперы», «Питер-никотин»

Особый интерес представляет тот факт, что в большинстве рассмотренных текстов патриотизм понимается как любовь к родной земле, стране, но не к государству. Более того, в некоторых из них читается открытая критика существующего государственного строя:

Здесь типа демократия, на самом деле царство...
Я так люблю свою страну... и ненавижу
Государство, государство, государство! Я ненавижу
Государство, государство, государство!
«Lumen», «Государство»

Мне больно смотреть на тебя, Россия,
По горло увязла во лжи и коррупции,
В креслах высоких карьеристы засели,
Выполняя антинародные инструкции.
«Разные люди», «Россия»

Таким образом, основная функция государственной символики в рок-культуре и патриотической тематике в современной рок-поэзии – объединяющая. На уровне текста прослеживается оценочная антиномия понятий «родина» - «государство».

¹ Ворошилова М.Б. Советский прецедентный текст в дискурсе русского рока: «Дети красной звезды». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/i/inst/ling/ling28/ling_28_15.pdf.

² Интервью с Ю. Шевчуком для «Новой» газеты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.novayagazeta.ru/st/online/563756/00.html>

³ Достаточно упомянуть недавние встречи знаковых фигур русского рока с премьер-министром В.В. Путиным и президентом РФ Д.А. Медведевым и круг обсуждаемых ими вопросов.

⁴ См. материалы сборников: Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998, 1999, 2000. – Вып. 1–3.

⁵ Щепанская Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры. – М.: ОГИ, 2004. – С. 138.

© Т.А. Сibaева

И. СТЕЙНХОЛЬТ

Тромсё

И. ГОЛОЛОБОВ

Ковентри

ТАНЕЦ ДЛЯ МЁРТВЫХ?

ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ РУССКОГО РОКА

В ЭПОХУ ЕДИНОЙ РОССИИ

«Он мне снился сегодня. Мы с ним совершали вояж по России. По-моему, мы с ним плыли на катере сквозь квартиры коммунальные. Причём было дико красиво. Вероятно, вели разговоры. Я такого сна не помню

просто в жизни своей! Я так ему благодарен! Какие силы работают на нашего президента... премьер-министра, что даже я вижу сны про него! Фантастика. Вот оккультизм настоящий».

Борис Гребенщиков.
Радио «Эхо Петербурга».
7 октября 2010¹.

Рок-музыка позднесоветской эры традиционно привлекает внимание отечественных и иностранных учёных больше, чем какой-либо иной жанр популярной музыки в России. В ранних 90-х это явление получило название «русский рок», многие представители которого вышли из Ленинградского рок-клуба, а их музыка стала «саундтрэком» перестройки и социально-политических изменений конца 80-х. Действительно, стандартный набор литературы, посвящённой отечественной популярной музыке, в музыкальном магазине Петербурга или Москвы обязательно включает в себя труды вроде «Кино с самого начала», пару работ Артемия Троицкого, экземпляр из набора разных «энциклопедий русского рока» или сборников о рок-музыке в России. Обычно в таких произведениях две трети описываемых групп сформировались в эпоху перестройки. Что касается мемуаров деятелей музыкального андеграунда, они, как правило, также написаны представителями поколения той поры. Изредка можно встретить робкие попытки анализа постсоветской музыки вроде эссе, выходящих в сборниках «Stogoff project»² или наспех записанные воспоминания новых «звёзд» российской альтернативы. К сожалению, такие исключения нельзя сравнить ни по качеству материала, ни по количеству с тем, что издано о русском роке. В западной литературе, конечно, ситуация ничуть не лучше. Из всего массива трудов, посвящённых российской популярной музыке, вышедших на английском языке, работы, не затрагивающие русский рок, можно пересчитать по пальцам одной руки³. В качестве иллюстрации можно привести пример с тематическим выпуском одного из профильных академических журналов. В 2007 году, когда редакторы Викстрём и Стейнхольт собирали материал для специального выпуска журнала «Popular Music and Society», посвящённого популярной музыке в постсоветском мире, они получили 24 ответа. Ровно половина присланного материала попала в категорию русского рока и бардовской песни. Ещё пять статей обращались к другим популярным жанрам в России, остальные затрагивали популярную музыку в других странах бывшего СССР. В результате, в номере (Vol 32: 3) вышли восемь статей: две о русском роке, одна о русской эстраде, и три о популярной музыке, соответственно, в Узбекистане, Казахстане и Грузии. Ситуация с литературой вышедшей на немецком языке чуть более отлична в виду наличия собственной русскоязычной сцены в Германии, однако в целом, отражает ту же тенденцию. Серьёзный интерес к популярной музыке продолжает ограни-

чиваться «русским роком».

Конечно, проблема заключается не в количестве научных работ о русском роке, а в хроническом недостатке работ обращённых к другим жанрам рок-музыки и поп-музыки, возникших в 90-х и продолжающих появляться вплоть до сегодняшнего дня. Как получилось так, что мы забыли о том, что с момента расцвета движения русского рока прошло уже 25 – 30 лет? С тех пор выросло несколько новых поколений музыкантов, сформировались совершенно новые жанры. Неужели мы не хотим их видеть? Новые группы и музыканты также работают в новом социально-политическом контексте. В годы, наступившие после формирования русского рока, расцвет демократического движения сменился хаосом реформ 90-х и массовым обеднением населения. В новом веке страна вступила на путь экономической стабилизации, частично осуществляемой за счёт ограничения гражданских свобод. В крупных городах страны появился так называемый «средний класс». Официальная культурная политика всё чаще стала обращаться к темам национальной гордости и советского прошлого. Началось возрождение православия. В этом контексте темы рок-подполья 80-х, настойчиво освещаемые «профильными» писательскими кругами, выглядят по крайней мере странно. Создаётся ощущение, что кроме русского рока просто нет никакой другой музыки, «озвучивающей» социально-политические проблемы постсоветской России. Конечно, такая музыка есть, но почему-то ей не оказывают должного внимания, когда пишут о так называемой современной популярной музыке в России. Возможно, что пора хотя бы на некоторое время закрыть тему русского рока в академическом исследовании, чтобы искать новое направление изучения современной Российской музыки.

Парадоксально, но и данная статья пытается достичь этой цели посредством рассмотрения современного положения угасающих звёзд того самого русского рока, вышедших из андеграунда в последние годы существования СССР. Одним из самых очевидных качеств нынешнего положения звёзд русского рока является разрыв с «молодыми» музыкантами, пропустившими «золотые годы» музыкального андеграунда перестройки. Не без иронии здесь нужно отметить, что многим из этих «молодых» уже за 40 лет. Попытки продюсирования старыми рокерами групп вроде «Бекхан» достаточно показательны сами по себе. Нелюбовь новых волн рок-музыки к геронтокрации русского рока, в принципе, достаточно понятна. В начале – середине 90-х молодые питерские музыканты начали искать свои собственные пути в музыке. На смену открытому осмеянию русского рока в духе Андрея «Свина» Панова и идеологического неприятия, выраженного в творчестве Егора Летова и всего сибирского панка, приходит музыкальная и художественная «непереводимость». Группы вроде «Tequilajazzz» или «Markscheider Kunst» ориентируются на принципиально

иные музыкальные языки и явно отделяют себя от эстетики и поэтических амбиций старого поколения групп русского рока.

Другим важным фактором, отличающим старую когорту рок-звёзд от нового поколения музыкантов, является доступ к музыкальной инфраструктуре – концертным площадкам, радио и телеэфирu. В начале 90-х наблюдается зарождение альтернативных институтов новой сцены. Первым центром новых движений стал широко известный клуб «ТaMтaM», открытый бывшим виолончелистом «Аквариума» Севою Гаккелем и организованный на идеалистических принципах DIY и некоммерческого начала. Вскоре в городе начали открываться подобные клубы, студии и другие элементы инфраструктуры, ориентированной на любительскую сцену. Появились журналы вроде «FUZZ», некоторые песни попадали в ФМ ротацию, выходили редкие репортажи на телевидении. К середине 90-х стали складываться предпосылки выхода новой рок-музыки из подвалов на стадионы, до сих пор прочно оккупированные русским роком. Однако, как только инфраструктура новых рок-волн стала обращать на себя внимание местных и общенациональных СМИ, грянул экономический кризис 98-го. Кризис привёл к исчезновению альтернативных музыкальных каналов на радио и местном ТВ. В условиях борьбы за рейтинг редакции поставили в центр своей маркетинговой стратегии сохранение целевой аудитории, интересной рекламодателям зарождающегося «среднего класса». Сохранение этой аудитории стало достигаться путём её оберегания от неудобоваримых звуков. Вещательная политика «Радио Максимум» и позже «Нашего Радио» стала исключительно «защитной» и консервативной, предпочитающей хорошо известные и проверенные хиты новизне и суживающие до минимума возможности ротации новых групп⁴. Помимо собственно медийного присутствия новой музыки и её доступности для аудитории подобные ограничения накладывают свой отпечаток и на самих музыкантов. В ситуации ограниченного доступа к музыкальной инфраструктуре профессионализация творчества становится чрезвычайно трудной. На сегодняшний день всё, на что может рассчитывать непрофессиональный музыкант, это совмещение музыки с какой-нибудь обычной работой. В результате лишь немногим из питерских групп 90-х удалось сделать успешную музыкальную карьеру. В своей книге, которая на сегодняшний день является самым широким анализом Санкт-Петербургской сцены 90-х, социолог Илья Алексеев описывает эту ситуацию как карабканье по лестнице, в которой отсутствует целый ряд ступеней⁵. Внизу лестницы находятся музыканты, начавшие свою творческую деятельность в постсоветское время и безнадежно пытающиеся подняться наверх. В то же время на верху лестницы комфортно располагаются фигуры, к которым пришла известность и слава ещё в советские времена. И в то время как группы, располагающиеся внизу, всячески пытаются привлечь к себе хоть какое-то внимание, на обитателей верхних ступенек оно падает само собой, причём не только внима-

ние аудитории, но и высших государственных институтов, а также церкви. Это является ещё одной интересной особенностью современного положения звёзд русского рока.

Огосударствление рок-музыки – явление достаточно прогнозируемое. Медь трубных оркестров перестала быть исключительным музыкальным олицетворением государственной власти. Сомневающиеся могут обратиться к работе Рут Доквэй⁶, исследующей феномен рок-гимнов в британском контексте, или посетить канал музыковеда Филипа Тагга и взглянуть, как почётный профессор Брайан Мэй (экс-«Queen») исполняет «Боже Храни Королеву» на электрогитаре на крыше Букингемского дворца во время празднования юбилея королевы в 2002-м году⁷. Официализация рок-музыки отнюдь не ограничивается границами Великобритании или единичными случаями вроде королевских юбилеев. В России политическая элита также признала мобилизационный потенциал рок-музыки, которую возможно использовать в качестве рупора официальной идеологии, инструмента политической борьбы, маркеров национальных праздников и различных акций партии «Единая Россия» и её молодежных подразделений. В 2005 – 2006 гг. были организованы встречи популярных рок-музыкантов и менеджеров популярных рок-групп с членами президентской администрации. В число приглашённых вошли Борис Гребенщиков, Сергей Шнуров, Вячеслав Бутусов, Земфира, а так же менеджеры групп «ЧайФ» и «Сплин». Встреча проходила за закрытыми дверями, поэтому абсолютно достоверную информацию о её содержании получить вряд ли возможно. Некоторые комментаторы предположили, что основным мотивом встречи являлось заключение между властью и гигантами русского рока «моратория о ненападении», необходимость которого была вызвана деятельным участием украинских рок-музыкантов в так называемой «Оранжевой революции». Не случайно вскоре после этой встречи группа «Алиса» – другой представитель когорты 80-х – записывает видеоклип на песню «Власть» (2008), в котором Кинчев представлен в образе облачённого в кожу рок-богатыря, сокрушающего армии марширующих скелетов, размахивающих оранжевыми флагами⁸. Взамен требуемой лояльности формируется «режим наибольшего благоприятствования» согласившимся. Мэтры русского рока получили расширенное представительство на радио и телевидении. Так, например, Борис Гребенщиков получил возможность открыть свою собственную радиопрограмму «Аэростат». Матёрые рокеры стали чаще появляться на политических мероприятиях партии власти. Рок-музыка в России не стала звуковой дорожкой власти, однако её «классический» в национальном контексте вариант перестал подвергаться критике со стороны власти.

Те же, кто позволяет себе колкости, получают не расширенное эфирное присутствие, а некоторое подобие цензуры. «Совість русского рока», Юрий Шевчук, испытал на себе действие мягкого редактирования в 2007

году на концерте в Переделкино. Когда Шевчук пел строки «Когда закончится нефть / Наш президент умрёт», его слова оказались заглушенными невнятным соло на трубе. Поскольку камера продолжала держать в кадре аудиторию, по губам подпевающих зрителей всё равно было видно, что и какие слова в реальности поёт вокалист. Получается крайне интересный пример «открытой» цензуры⁹. В продолжение этой темы можно также вспомнить известную речь Петра Мамонова – в прошлом лидера группы «Звуки Му», а ныне, по большей части, актёра – во время вручения ему премии «Золотой Орёл», когда он крайне нелестно высказался о состоянии современного российского общества и довольно нелицеприятно отозвался о действующем президенте. И если Мамонов в принципе остаётся «выше» политических дебатов, углубляясь в тему православия, то Шевчук наоборот, демонстрируя реверансы в сторону церкви, активно занимается политической борьбой, принимая деятельное участие в акциях внепарламентской демократической оппозиции. Кульминацией этого процесса можно назвать состоявшуюся в начале этого года дискуссию Шевчука с премьер-министром Владимиром Путиным, во время которой рок-музыкант поставил премьера в крайне неудобное положение, подняв темы свободы слова и милицейского произвола¹⁰.

Факт оппозиционности, например, Шевчука, не так интересен сам по себе. В конце концов, сколько ещё таких рокеров, которым не нравится то, что происходит в стране. Интересно положение всё-ещё-бунтующих рокеров в иерархии рок-сцены, сложившейся в России к концу 2010-х гг. и представленной в форме вышеупомянутой лестницы. Рок-бомонд, обходящий открытую критику власти, продолжает пожинать плоды славы рок-революционеров 80-х. Находящиеся на нижних ступенях лестницы не подвергаются какой-либо существенной цензуре. Андеграундная сцена регулярно критикует власть и правительство, используя весь доступный року арсенал, простирающийся от взрывной злости до вульгарности и иронии. Но постольку, поскольку они остаются в стенах подвальных клубов, власти ими практически не интересуются в виду ограниченности влияния музыкального андеграунда.

Однако те, кто оказался зажатым между клубным андеграундом и «сияющими» звёздами русского рока, попали в крайне интересное положение. В качестве примера можно привести Михаила Борзыкина и его группу «Телевизор». Одна из ключевых фигур Ленинградского рок-клуба 80-х сейчас открыто игнорируется большинством радио- и телестанций. Более того, ему ограничен доступ не только на стадионные площадки фестивалей, но и на клубную сцену города. Конечно, одной из причин такой маргинализации является упорство, с которым Борзыкин продолжает развивать эстетику неоромантики 80-х, которая с начала 2000-х воспринимается большей частью публики как явный анахронизм. В данном контексте игнорирование творчества одного из героев 80-х интересно не с точки зре-

ния модной эстетики, поскольку целое явление русского рока давно оказалось за пределами музыкального бизнеса. Ведь ни БГ, ни «Агата Кристи», ни «ЧайФ» никак не поражают своей музыкальной новизной. У Борзыкина причина проблем с цензурой заключается в его текстах, которые остались по-прежнему бескомпромиссными, и в его политической позиции, радикально не вписывающейся в стратегию «ненападения». Борзыкин остаётся радикален, однако для типичной аудитории русского рока его радикальность остаётся не востребованной. Подобная не востребованность, возможно, объясняется тем фактом, что Борзыкин атакует не только власть, но и своих бывших коллег по творческому цеху, старое поколение ленинградских рокеров, обличая их трусость и лицемерие в отношениях с государством и церковью. Последний альбом «Телевизора» «Дежавю» (2009) нельзя услышать в эфире не только из-за присутствия в текстах песен неологизмов вроде «кремлядь», но и из-за пассажей вроде припева в композиции «Заколотите подвал», которая иронизирует на тему «возврата в подвалы», начатую в конце 80-х Дмитрием Ревякиным:

Средневековие...
Властелин Колец – отдыхает!
Реальность, данная нам в у.е., –
Рулит, зажигает.

Поменяли серпы на кресты
Былинники речистые.
Покупали, продавали, соблюдали посты
Православные чекисты.

Заколотите подвал – воняет!
Крысы в Мавзолее всё наглее и злее.
Власть гуляет –
На свежих могилах растут Куршавели.
Смердит кремлёвская тварь...
Заколотите подвал¹¹.

«Вечный бунтарь» Борзыкин продолжает отслеживать границы антиправительственного дискурса, гуманист Шевчук пытается что-то противопоставить соглашательству посредством прямого диалога с властью и участия в политических акциях. Остальные музыканты золотой когорты русского рока, как нам кажется, чувствуют себя вполне комфортно, наслаждаясь ресурсами, открытыми им в результате их «договора о ненападении». Дифирамбы мифической православной псевдо-Руси Кинчева или поклонение Путину «беспечных русских бродяг» превратили верхнюю часть лестницы в некое подобие ареопага.

Делая предположение о том, что рассуждения звёзд русского рока до сих пор интересны публике (от так называемой молодёжи до тридцати- и

сорокалетней публики), мы отстаём от реальности на четверть века. В сегодняшней России молодым группам оказываются не интересны ни идеологически причисленные марши, ни откровенно развлекательные номера рок-бомонда, ни отчаянное барахтанье диссидентов-интеллектуалов вроде Борзыкина и Шевчука, которые полемизируют со своими бывшими коллегами. Это наводит на мысль о том, что исследователи, занимающиеся изучением современной рок-музыки и музыкального андеграунда, должны оставить на минутку русский рок в покое и обратить долгожданное внимание на то, что происходит теперь. Это, конечно, потребует гораздо большей работы, поскольку музыкальные произведения, тексты, биографии и интервью молодых музыкантов менее доступны. Но не в этом ли заключается работа исследователя? Кто они, музыканты, находящиеся на нижних ступенях лестницы? Чем живёт андеграундная клубная жизнь и музыкальное поле рунета? Почему их не замечают масс-медиа, и как музыканты реагируют на этот факт? Как они выстраивают отношения с властями и шоу-бизнесом? Возможно, проведив в последний путь славный добрый «русский рок», мы получим возможность всерьёз задуматься над этими вопросами.

¹ «Эхо Москвы в Санкт-Петербурге»: официальный сайт [Электронный ресурс] – 7 октября 2010. – Режим доступа: http://www.echomsk.spb.ru/content/store/default/root_site/shmode/2/ids/438/ida/103715/idt/news.html.

² См. напр.: *Смогoff Илья*. Четвёртая волна. – СПб: Амфора, 2007.

³ См. напр.: *Urban M.* Russia Gets the Blues. – NY: Cornell University Press, 2004. Появились также несколько статей о Егоре Летове в контексте НБП, напр.: *Mathyl M.* The National-Bolshevik Party and Arctogaia: Two neo-fascist groupuscules in the post-Soviet political space // *Patterns of Prejudice*. – 2002. – 36:3. – С. 62–76.

⁴ См. *Алексеев И.* Рок. Питер. 1990-е. – СПб.: Геликон плюс, 2006. – С. 60–75; *Wickström D.-E.* Окна открой! – Open the Windows! Scenes, transcultural flows, and identity politics in popular music from Post-Soviet St Petersburg. – Copenhagen, Faculty of Humanities, 2009. – С. 166–168; *Wickström D.-E., Steinholt Y.* Visions of the (Holy) Motherland in Contemporary Russian Popular Music: Nostalgia, Patriotism, and *Russkii rok* // *Popular Music and Society*. – 32:3. – 2009. – С. 313–330.

⁵ *Алексеев И.* Указ. соч.

⁶ *Dockwray R.* Deconstructing the Rock Anthem: Textual Form, Participation and Collectivity: diss. – Liverpool, 2005.

⁷ Tagg. God, Queen, Jude and nation. 2007 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.youtube.com/user/etymophony#p/u/28/F8mloXf07-I> (дата обращения: 30.08.2010); см. также: kremlin.ru [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://kremlin.ru/m/2008_03_02_01_01.wmv (дата обращения: 30.08.2010).

⁸ Группа «Алиса». Видеоклип «Власть». 2008 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=btF-HqGMvYo> (дата обращения: 30.08.2010).

⁹ «ДДТ» и Юрий Шевчук. «Когда закончится нефть». 2007 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=BAjD1rEVcKo>.

¹⁰ Шевчук и Путин (полная версия). 2010 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=WtyQHfNc3nk&feature=related> (дата обращения: 30.08.2010).

¹¹ Борзыкин М. Заколотите подвал [Текст песни] // Официальный сайт группы «Телевизор» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.televizor.spb.ru/dejavu.html#2> (дата обращения: 13.10.2010).

© И. Стейнхольт, И. Гололобов

Ю.Э. ПИЛЮТЕ

Калининград

ИДЕЙНЫЕ УСТАНОВКИ И ИДЕАЛЫ РОК-ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКОЯЗЫЧНЫХ И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ)

Обращаясь к рок-лирике, исследователи зачастую остаются замкнутыми в рамках лишь одной национальной традиции, в то время как данное поэтическое течение получило широкое распространение во всём мире. Анализируя рок-поэзию отдельной страны, важно учитывать корни этого явления, то есть тот факт, что национальная специфика данного течения базируется на универсальных чертах, выявлять которые необходимо.

В Германии и в России данное поэтическое течение было заимствованным, оно появилось в конце 60-х – середине 70-х годов. Таким образом, до того как попасть на национальные почвы, рок-поэзия была уже сформировавшимся самостоятельным поэтическим течением. Комплексный анализ немецкой и отечественной рок-лирики, позволяет выявить единую для данного поэтического течения систему ценностей, что и является целью данной статьи.

Для рок-лирики отправной точкой в размышлениях об окружающей действительности становится представление о двойственности нашего мира. Универсум рок-поэта включает в себя равноправные области профанного и священного, которые находятся в состоянии взаимовключённости: одно можно увидеть в другом. Особенность авторского взгляда состоит в переоценке ценностей, принятых бытовым сознанием. Важность реального мира здесь не больше, чем иллюзия, в то время как значимой становится непредметная ирреальность. Всевозможные блага цивилизации, материальный достаток, спокойная и комфортная жизнь глубоко презираемы данным поэтическим течением, поскольку не дают состояться духовному опыту. Именно вера в реальность – причина вырождения, душевного и физического рабства людей, составляющих большинство:

Maschinen aus Fleisch
Die Körper aus Stahl
Perfektes Geflecht
Aus Leistung und Qual
<...>
Denk nicht, diene
Los, Maschine!
Denk nicht, diene
Denk nicht, diene
Menschmaschine!

b. «Megaherz»
«Menschmaschine»

Машины из плоти
Тела из стали
Замечательное сплетение
Достижений и мук,
<...>
Не думай, служи
Давай, машина!
Не думай, служи
Не думай, служи
Машина-человек!

гр. «Megaherz»
«Человек-машина»¹

Разные люди вращают землю
В разные стороны вокруг себя
Разные люди и каждый уверен
Что вокруг него кружится земля
Разные люди давят друг друга
Топчут друг друга скверно бранясь
Бегают каждый по разному кругу
В центре кругов образуется грязь

«Агата Кристи», «Разные люди»²

Приобщение к высшим онтологическим ценностям и желанный прорыв к свободе возможны только через понимание ирреальности. В художественном мире рок-поэзии она существует под разными номинациями, но ключевым её значением выступает сакральность, иными словами, – это край или наивысшая точка, где человек получает знание несоизмеримо большее, чем способен воспринять и оценить:

Шёл серый снег таял в руках, звезды мои в небе от меня скрывая
Я же узнал, что где-то внутри меня есть даль
«Кукрыниксы», «Мой новый мир»³

Долго брёл в темноте я без мира и сна.
В пустоте суета подгоняла кнутом.
Но судьба подарила четыре окна,
Привела меня даль в этот дом.

«ДДТ», «Четыре окна»⁴

Zog mich zurück... in eine Welt,
Wo ich der Herrscher war allein.
Schwarz wie die Nacht,
Im Niemalswirklich.
b. «ASP», «Du bist nie allein»

Я вернулся в тот мир,
Где я один был властелином.
Чёрный, как ночь, в никогда
не существовавшей реальности.
гр. «ASP»⁵, «Ты никогда не
будешь один»

wird plötzlich dann das grelle licht
nicht mehr wichtig sein für dich
weil du den weg erhellt geseh'n
und nun ihn kannst im dunkeln geh'n
wo lilien blüh'n im finster mondeslicht
lass dich drauf ein versteck dich nich
b. «Letzte Instanz», «Sonne»

И тогда яркий свет вдруг
Перестанет что-то значить для тебя
Ведь ты увидел дорогу,
залитую светом,
И теперь сможешь
идти по ней в темноте
Там, где цветут лилии
в тусклом лунном свете
гр. «Letzte Instanz», «Солнце»⁶

Попасть в такую точку одновременно сложно и просто – нужно только поместить свое «я» в пограничное состояние. Истинное видение мира становится доступным тогда, когда душа проходит испытание: завесу мнимой реальности приоткрывают страдания, боль, сон, забывье, смерть (самые частотные мотивы в рок-лирике). Как видим, для рок-поэтов характерно совсем иное отношение к палитре негативных эмоций – для них она ключ в надмирное:

Делаю шаг в пустую бездну
Кружится купол колесом
Только тот, кто идёт по лезвию
Знает всё...

«Би-2», «Смертельный номер»⁷

Я много курю, но сквозь сиреневый дым
Я вижу мир, как он есть,
Иногда я вижу твоё лицо.

«Сплин», «Иди через лес»⁸

Ich schlag mir eine Wunde
die meinen Körper ziert
Bestreu sie sanft mit Salz
damit sie schöner wird
Ich lass mich selbst zur ader
öffne die Haut ganz sacht
Genieß den Kuss der Klinge
die mich zum Manne macht
b. «Eisbrecher», «Leider»

Я наношу себе рану
Украшающую моё тело
Нежно посыпаю её солью
Чтобы она стала ещё красивее
Я пускаю себе кровь
Осторожно открываю кожу
Наслаждаюсь поцелуем клинка
Который делает меня мужчиной
гр. «Eisbrecher», «К сожалению»⁹

Важно понимать, что ирреальность каждым рок-поэтом понимается по-своему. Для кого-то ключом в надмирное является религия, мистические практики, кто-то видит возможности приобщения к священному в определённой исторической эпохе, а кто-то считает, что для его обретения необходимо познать себя, полностью отстранившись от авторитетов и любых привязанностей. Отсюда проистекает тематическое разнообразие рок-поэзии, которая стремится возродить в себе и аудитории сам механизм обретения Священного, оставаясь глубоко индивидуальной в поисках путей к нему. Александр

Шпренг, поэт немецкой группы «ASP», ставит перед собой цель утвердиться в независимости, так он обретает духовную свободу. Его путь в запредельное – это странствие в мрачных и тёмных областях стихийного подсознательного мира. В 2003 году его группа выпустила альбом «Weltunter» («Нижний мир»), где описана «некая пустынная местность, в которой возвышается Тёмная Башня – символ души рок-поэта. В разных композициях он проводит слушателя через комнаты этого сооружения, демонстрируя, таким образом, свой необычный внутренний мир»¹⁰. Авторам песен группы «In Extremo» кажется близкой эстетика Средневековья. В своих песнях они пытаются пробудить дух эпохи, где артист занимал особое место посредника между мирами¹¹. Для Бориса Гребенщикова иррациональный путь в священное открывается с постижением учений и религиозных практик Востока: «Когда я только учился писать песни, мне, естественно, было интересно, откуда они берутся. И то, что Харрисон со всей своей группой отправился в Индию, было знаком, где нужно искать. <...> Это был неосознанный процесс – ведь в мире вообще большинство вещей неосознанны. Половина песен, если не больше, у меня тоже неосознанна, но я как бы знал, что так надо. Спустя пятнадцать лет я понял, почему мне так было надо, и теперь получаю большое удовольствие от этого. ...Что касается дзэнской практики, естественно, мне было до неё далеко, и вместо этого был рок-н-ролл, что отчасти тоже дзэн-буддизм. Кстати, так было всегда: любую духовную практику мне заменял рок-н-ролл до тех пор, пока мне не стало требоваться что-то еще»¹².

Своеобразие идейной проблематики рок-поэзии обусловлено временем, на которое пришлось становление поэтического течения. К моменту его появления в искусстве уже не было места упорядоченности и обусловленности, отсутствовала вера в человеческую индивидуальность, разумность и гуманизм. Личность в рок-поэзии осознает свою ущербность. Её характеризует алогизм, немотивированность поступков, непредсказуемость поведения, неумение поставить предел своим желаниям и прихотям, инстинкт саморазрушения. Чтобы продемонстрировать это, рок-поэт помещает своих героев в пограничные ситуации и состояния или наблюдает за ними в обычной жизни и на основе их поведения делает выводы, правдивые, откровенные и зачастую неутешительные:

Du ahnst du sparst
dass du nichts bist
im Paradies kein Platz für dich ist
Du winselst um Gnade
Am Ende deiner Zeit
Tut dir alles leid
b. «Eisbrecher», «Kein Mitleid»

Ты догадываешься, ты чувствуешь
Что ты – ничто
В раю нет места для тебя.
Ты скулишь о пощаде.
Когда твоё время на исходе,
Ты сожалеешь обо всём
гр. «Eisbrecher», «Нет жалости»¹³

Для рок-поэзии характерно представление о несправедливости мира и людей как о неизбежной данности, от которой невозможно отстраниться. Рок-

лирика настаивает на новом постижении мира. Она требует от индивида отказа от поисков рационального обоснования реальности и принятия макрокосмоса во всем его стихийном и неупорядоченном многообразии.

Рок-поэзия базируется на идее отрицания: пытаясь разрешить проблемные вопросы человечества, рок-поэт склонен обострять ситуацию конфликта. Так, ведущим в поэтике рока становится противопоставление человека и общества, его отображение можно, так или иначе, встретить в творчестве каждого автора. Человеческая среда описывается здесь как система, существующая за счет подавления отдельно взятых индивидуумов. Социум в творчестве рок-поэтов – это всегда «толпа» обезличенная и расчеловеченная. В ходе своих наблюдений за жизнью рок-авторы приходят к выводу, что человек в обществе не является сильным и жизнеспособным, напротив, он слаб и пассивен и вследствие малодушия способен на любую подлость. Для того чтобы сохранить себя, он должен остаться в одиночестве и пройти путь духовного становления. Созидание себя начинается с ключевого вопроса «кто я?». Также человеку необходимо самостоятельно изучить мир в его многообразии, найти путь к высшим духовным ценностям, приобщиться к ним. Такова идейная проблематика рок-поэзии, выводимая из конфликта общества и человека. Помимо него, в рок-поэзии можно выделить еще пять активно проявляющих себя типов:

1) священное – профанное.

Данный вид конфликта встречается в рок-поэзии довольно часто. Присутствует в песнях, где автор намеренно сталкивает бытовое сознание и систему ценностей области священного. Это может быть как религиозная, так и антирелигиозная парадигмы, требующие от человека отречения от мирских ценностей или законов морали в зависимости от личной философии рок-поэта.

2) ирреальность – реальность.

Конфронтация между реальностью и ирреальностью имеет место, когда рок-поэт сомневается в иллюзорности мира души и говорит о его приоритете. В понимании такого автора то, что обладает материальной завершенностью, подвержено тлену и потому несовершенно.

3) мой мир – социум.

Данный тип конфликта предполагает создание автором своего альтернативного мира, и здесь важно понимать его природу: мир поэта не является средством бегства от действительности, а также страной грёз – это «духовная родина», обрести которую – высшая миссия любого художника.

4) внутреннее – внешнее

Такой конфликт проявляет себя в тех песнях, где лирический субъект не способен выйти за границы собственного «я», найти общий язык с окружающей действительностью, поскольку она, по его мнению, способна уничтожить его индивидуальность.

5) я – он (она).

Это конфликт между двумя антагонистами, а в некоторых случаях – между героем и любящим его человеком (герой стремится избавиться от любых уз, связывающих его, и потому не может реализовать себя в любовных отношениях).

Рок-поэзия высоко ценит индивидуальную свободу каждого человека, потому одним из её главных идеалов выступает независимая личность. Для того чтобы преодолеть диктат социума, нужно обладать большой духовной силой и смелостью; персонаж, способный на освобождение, становится здесь отдельным культурным героем. Его образ берёт начало в архаичной литературе, где персоны такого типа «занимали пограничное место между миром людей и миром богов»¹⁴. Несмотря на то, что в современной литературе эта категория персонажей постепенно сходит на нет, все его три варианта находят свое отражение в творчестве рок-поэтов. Подобно сказителям древности, автор рок-песни гиперболизирует свой идеал, для него он не является просто человеком, он сверхличность. Непобедимость героя связана с его внутренней свободой, которой можно распорядиться по своему усмотрению. Так формируется типология культурного героя, который в рок-поэзии существует в трёх вариантах (эталон человека, медиум, антигерой). Первому соответствует архаичный образ героя-первопредка. В творчестве рок-поэтов этот персонаж активно вступает в конфликт с обществом, чтобы отстаивать право на собственную независимость. В критике законов большинства такой герой бесстрашен, поскольку ощущает свою правоту и заявляет о том, что знает, как можно изменить этот мир. Второй вариант культурного героя является продолжением архаичного образа демиурга. В понимании рок-поэтов сохранить себя возможно также, неотступно следуя призванию, доверяя своему пути. Идеальный герой здесь самодостаточен. Он спокойно и с достоинством следует высокой цели, виденье которой ему дано изначально. Третий вариант культурного героя соотносим с трикстером. Отрицательная личность в рок-поэзии может вызывать если не восхищение, то стабильный интерес к своей персоне, но только в том случае, если его злые поступки и дела являются высшей мерой проявления негативной свободы.

Таким образом, разделённость авторского универсума на профанную и священную области приводит к переосмыслению действительности. Предметный мир теряет здесь привычную для бытового сознания значимость. Сфера ирреального становится одним из идеалов, к которому необходимо приобщиться с целью духовного становления. В этом случае тематическое разнообразие рок-поэзии обусловлено индивидуальным для каждого рок-поэта пониманием природы священного. Рок-лирика настаивает на новом глубоко самостоятельном постижении мира и требует от реципиента отказа от рационального обоснования реальности, принятия макрокосмоса в его стихийном и неупорядоченном многообразии. Идеалом рок-поэзии является свобода как таковая, она помогает созидаться индивидуальности отдельно взятого человека, а также способствует самопознанию и духовному становлению.

По мнению рок-поэтов, для того, чтобы остаться собой в этом мире, нужно обладать жизненной стойкостью и цельностью характера. Персонаж с такими качествами становится здесь отдельным культурным героем, воплощенным в вариантах медиума, эталона человека и трикстера. Рок-лирика базируется на идее отрицания, что выражается в многообразии типов конфликтов, бытующих в данном поэтическом течении.

¹«Megaherz». Лирика // Germanrock. Немецкая музыка в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.germanrock.ru/node/80>.

²«Агата Кристи» // Антология русского рока. Тексты песен с аккордами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russiarock.narod.ru/other/agata/index.htm>.

³«Кукрыниксы». Тексты песен // Официальный сайт группы «Кукрыниксы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kukryniksi.ru/texts/>

⁴«ДДТ» // Поэты русского рока. Антология отечественной рок-поэзии в 10-ти томах. Т.3. – СПб.: Азбука, 2005.

⁵«ASP». Лирика // Germanrock. Немецкая музыка в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.germanrock.ru/node/4>.

⁶«Letzte Instanz». Лирика // Germanrock. Немецкая музыка в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.germanrock.ru/node/74>.

⁷«Би-2» // Антология русского рока. Тексты песен с аккордами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russiarock.narod.ru/other/bidva/index.htm>.

⁸«Сплин». Дискография // Официальный сайт группы «Сплин» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.splean.ru/root/discogr>.

⁹«Eisbrecher». Лирика // Germanrock. Немецкая музыка в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.germanrock.ru/node/49>.

¹⁰«ASP». История группы // Сайт немецкой музыки в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gerrock.ru/publ/68-1-0-93>.

¹¹См. «In Extremo» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.inextremo.de/home.php>; «In Extremo». История группы // Сайт группы In Extremo в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.xtremo.ru/?page_id=65.

¹²Борис Гребенщиков о религии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fillosoff.ru/knowledge/celebrities/111-boris-grebenschikov-religion.html>.

¹³«Eisbrecher». Лирика // Germanrock. Немецкая музыка в России. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.germanrock.ru/node/49>.

¹⁴Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 25.

© Ю.Э. Пилоте

А.С. ИВАНОВ

ХИМКИ

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О «НЕКЛАССИЧЕСКОМ» НАСЛЕДИИ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА

Под «неклассическим» наследием Александра Башлачёва мы понимаем, во-первых, ряд стихотворений 1978 – 1981 годов, не ставших песнями, а во-вторых, тексты, написанные для группы «Рок-сентябрь». Указанные произведения, с одной стороны, мало известны широкой аудитории (во всяком случае, так было до недавнего времени), с другой – позволяють

глубже осознать многогранность поэта. Каждую из названных групп мы рассмотрим отдельно.

Произведения 1978 – 1981 годов условно можно назвать «корневой системой» всего творчества Башлачёва. Так, в 1978 году им была написана *ироническая поэма* «Разлюли-малина (из жизни кунгурских художников)». Объектом осмысления становится *духовная пустота, пошлость и творческая бесплодность «богемы»*, среда обитания которой – «Гоморра и Содом! / Пьяный сумасшедший дом!» Такая ситуация мыслится как ненормальная, даже абсурдная: «Вскоре уснули, / Сном тяжёлым забывшись / Летели снежинки из разбитого / окна / А за окном хихикала / Глупая, пьяная в стельку / Луна». Заметим, что такому осмыслению способствует трансформация цитаты из «Евгения Онегина»: «Как эта глупая луна / На этом глупом небосводе». Но если у Пушкина «глупость» луны – лишь субъективная оценка, то у Башлачёва она *объективизируется, становится данностью*.

Появляются здесь и образы, которые впоследствии станут основой песен, в частности – *дым коромыслом* (ср. «Дым коромыслом», 1985). Отметим *обыгрывание классических фамилий*: «А этот, как его, по-моему Ван-Гоголь / Вот гениальное и вместе с тем простое». И если здесь функция приёма – *насмешка над массовым сознанием*, то позже он будет использован для *изображения девальвации культурных и духовных ценностей в эпоху исторических катаклизмов* (ср. «За окнами – салют... Царь-Пушкин в новой раме», «Петербургская свадьба», 1985). Впервые проявляется *внимание к корням слов*, которое с января 1986 года станет основой поэтической философии поэта: «От любви к искусству спились / Общежитие – общепитие».

Необходимо указать на *жанровую трансформацию, которая происходит за счёт включения в поэму частушек и того, что в современной фольклористике называется «кричалками»*: «Ну, бухнем, как говорится / И за наш с тобой талант / На реку пошел топиться / Поседевший комендант»; «Да здравствует Врубель / Портвейн ценой в рубель. / Эх-ма!!! Гуляй веселей! / Каблуков не жалей!..». Кроме того, в приведенном фрагменте обыгрывается известный *анекдот* о посещении Л.И. Брежневым Третьяковской галереи: *Брежнев посетил Третьяковскую галерею. Директор объясняет ему: «Это Репин». «Репин». «А это Гех». «Это не ге. Мне нравится». «Это Врубель». «Хорошая картина... и недорогая!»*.

В плане дальнейшего использования частушек показательной является песня «Ванюша» (1986). Важность данного жанра была подчеркнута и в интервью Б. Юхананову¹: «Конечно, это не будет принципиально новая форма, потому что принципиально новые формы невозможно придумать. Это будет развитие прежних. Частушка и рок-н-ролл – я просто слышу, насколько они близки». Таким образом, уже на начальном этапе обнару-

живаются «семена» поэтики, которые так или иначе «взойдут» в последующие годы.

В 1979 году Башлачевым было написано стихотворение «Ты поутру взглянул в своё окно...». Рассмотрим некоторые черты, которые будут характерны и для более позднего творчества поэта.

Так, в нём *впервые* появляется мотив *окна*: «Ты поутру взглянул в своё окно, / И небо было ласковым и ясным. / Тебе казалось – будет день прекрасным / И в нём чему-то сбыться суждено».

Ю.В. Доманский замечает: «Часто *окно* выступает как предметная деталь. <...> В системе же всего творчества Башлачева возникает традиционное значение окна как границы между “этим” миром и миром “тем”»².

Еще одной особенностью является наличие реминисценций и цитат (функция последних – текстообразующая – А.И.) – пусть и в малом количестве:

Смеялся, как довольная смеётся
Красавица, что в зеркало глядит.
(Башлачёв, «Ты поутру
взглянул...»)

И царица хохотать,
И плечами пожимать,
И подмигивать глазами,
И прищелкивать перстами,
И вертеться подбочась,
Гордо в зеркальце глядясь.
(Пушкин, «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях»³).

И вот уж вечер. Разве ты заметил,
Как он прошёл, единственный твой
день?

Вот уж вечер. Роса
Блестит на крапиве.
(Есенин, «Вот уж вечер.
Роса...»⁴).

Отдельно следует отметить наличие enjambement, причем их художественные функции различны. «Смеялся, как довольная смеётся / Красавица, что в зеркало глядит». Функция данного переноса – *изобразительная*, она «зиждется на том же механизме ритмического перебора, создающего исходя из семантики составляющих строки слов иллюзию более или менее определённого жеста»⁵.

«Казалось – много света и тепла / Тебе дано. И ты без сожаленья / Смотрел однажды, как по той аллее / Единственная женщина ушла. / Нелюбимо удалась по аллее». А здесь реализуется уже *выразительная* функция: «обильное употребление синтаксических сдвигов относительно ведущих элементов метрической композиции (стихов, реже строф) сообщает речи эмфатическую напряженность, эффект преднамеренного поэтического “косноязычия” (речь “взахлеб”»⁶.

Переносы можно считать одним из *постоянных элементов поэтики* Башлачёва, поскольку они используются как в ранних, так и в поздних песнях: «Давай жевательной резинкой / Залепим дыры наших ран» («Мы льём своё больное семя...», 1982); «Взгляните – над вашим балконом / Какая сегодня луна!» («Пора собираться на бал», 1982); «Все пили за Него. И мы с тобой хлебнули / За совесть и за страх. За всех. За тех, кого / Слизнула языком шершавая блокада» («Петербургская свадьба», 1985); «С точки по миру / Отдам – значит, сберегу» («Пляши в огне», 1986).

В данном стихотворении впервые затрагивается *тема утраченных надежд и изображается трагедия души, не находящей себе места в этом мире*: «Ты сознавал свой будущий удел. / И избранность среди различных прочих <...> Чего ты ждал? Того ли ты достиг? / Плетёшься ты среди таких же ждущих». Однако здесь причина трагедии (которая заключается – пока – в упущенном времени) – *в бездействии самой души*. Позже она будет заключаться в *изначальном незнании своего потенциала, а при его обнаружении – в невозможности воплотить его в реальности* («Грибоедовский вальс»). Наибольший «накал» эта тема приобретет в песне «Ванюша», *где сама душа становится «пережитком» и в буквальном смысле – растаптывается («ножками потопчем»)*.

Начало сотрудничества с череповецкой группой «Рок-сентябрь» в качестве автора текстов песен также относится к 1979 году. Вспоминает друг Александра, Сергей Герасимов: «В то время у меня появилась мысль сделать что-то музыкальное у нас в городе. У меня были друзья, замечательные музыканты, мы еще с детства знакомы: Слава Кобрин и Саша Пугачёв. После того, как я узнал, что Саша (Башлачёв) пишет неплохие стихи, я переговорил с ним по поводу перспективы создания самобытной рок-группы. Он был не против. Более того, воспринял это с большим энтузиазмом. <...> Все были только “за”, и я их познакомил. <...> В октябре группа участвовала в смотре-конкурсе вокально-инструментальных ансамблей в Вологде, где исполнила *патриотическую песню* на слова Башлачёва “Нет войне!”. В ноябре в Череповце проходил фестиваль “Красная роза”, в котором “Сентябрь” также принимал участие. Были исполнены три песни на слова Александра: “Я рисую мир”, “Быть может, завтра”, и “Эй, друг”»⁷. К сожалению, судьба записей этих песен и текстов неизвестна – во всяком случае, найти их в открытом доступе на данный момент не представляется возможным.

Тексты для «Рок-сентября» Башлачёв писал до 1983 года. Сохранились следующие три текста разных лет: «Эй, помогите» («Такая уж погода») (1981), «Ночной блюз» («Полуночный блюз») (1983), «Если хочешь – уйду» (1983). На фоне остального творческого наследия Башлачёва эти произведения кажутся довольно «серыми»: простые образы, предсказуемые во многом рифмы. Однако это только на первый взгляд. На самом деле необходимо отметить ряд особенностей данных песен.

Во-первых, в них тоже появляются образы, важные для поэта: «мутная, слезящаяся вода», «лёд», «музыка». Кроме того, укажем оппозицию «шумный день – тихая ночь» («Ночной блюз») и указание на весну как на время, сопряжённое с воспоминанием: «Всё же верю – по весне / Всё же вспомнишь обо мне» («Если хочешь – уйду»). Интересно, что в этой песне звучит суицидальный мотив: «Как я звал тебя тогда / Знает тёмная вода; / Знает только кромка льда...».

Во-вторых, эти песни отличает присутствие лирического героя, характеристика которого не представляется затруднительной. Более того, за счёт наличия такого героя, а также ряда общих мотивов эти произведения могут быть объединены в цикл.

Каким предстает перед нами лирический герой? Изначально («Эй, помогите!», 1981) он отрезан от внешнего мира, причем этому «способствует» стихия: «Дождь все дороги заливает. / Небо как будто решето. / Мой островок остался с краю / И не придёт сюда никто». Потеряна связь с друзьями («Где вы, друзья, что стало с вами / В мире, затихшем как во сне? / Только протяжными гудками / Ваш телефон ответит мне»). Жизнь продолжается без его участия («И если что-то происходит, / То, к сожалению, без меня»). Такое состояние кажется не только трудным («Мне очень трудно одному»), но и непонятным («То, что и сам я не пойму»), что подчеркивается за счет употребления данных строк в припеве, повторяющемся дважды.

Затем герой раскрывается как творец, музыкант («Ночной блюз», 1983): «Я играл целый день блюз, который я придумал сам». Однако одиночество не преодолено, во всяком случае – в дневном мире: «А все спешили по делам, / И в шуме городского дня / Никто не замечал меня». А ночью, когда герой запел, «луна загорелась на краю окна», и «каждая струна отчётливо была слышна» в «звнящей тишине». «И целый город танцевал во сне. / Огромный город танцевал во сне». Итак, он предстает как романтический герой в рамках классической романтической оппозиции «день – ночь».

Завершается путь героя-романтика трагически («Если хочешь – уйду», 1983): одиночество приобретает экзистенциальный характер, поскольку утрачена любовь. Возможным становится лишь один выход – смерть, которая в текст вводится посредством мифологических и фольклорных образов: «Если ты моей звезды / Не увидишь поутру, / Ты у краешка воды / Не ищи мои следы». Так, существует народное представление, что как только народится человек, то Господь тотчас же велит прорубить в небе окошечко и посадит к нему ангела наблюдать за делами и поступками новорожденного в продолжение всей его жизни; ангел смотрит и записывает в книгу, а людям кажется, что это звезда светится. А когда человек умрёт – окно запирается и звезда исчезает (падает с неба)⁸. Таким образом, мы можем

сделать вывод, что в рамках сотрудничества с группой «Рок-сентябрь» Башлачёв может быть воспринят как поэт-романтик.

В рамках статьи мы рассмотрим также написанное в 1980 году стихотворение «Ах, до чего ж весёленькая дата...», пронизанное ощущением трагизма жизни и бессмысленностью попытки ее изменить: «Мой добрый Ангел. Словно виноватый / Смущенно ковыряется в носу. // Налью ему. Что на него сердиться? / У нас с ним, право, общая беда. / Совсем не там нам привелось родиться. / А если там – то, значит, не тогда. <...>...Кричать! Куда там... Не хватает голоса. / Нелепо и ужасно тяжело / Себя за коротко постриженные волосы / Тянуть из вязких и гнилых болот».

Отметим появление важных мотивов:

1) мотив времени (в его «больном» изводе): «Давным-давно здесь время захромало»; «И вот уже давно погасло пламя»; «Давным-давно – слышали? – пятая часть мира / Превращена в бесплодный огород – ср. в более поздних: «Время колокольчиков» (1984); «Время бросать гнезда. / Время менять звёзды» («Осень», 1984); «Время на другой параллели / Сквозняками рвется сквозь щели» («Некому берёзу заломати», 1984); «А время ловит нас в воде губами жадными, / Время нас учит пить» («Ржавая вода», 1985); «...времена, которые согнули / Страну в бараний рог и пили из него» («Петербургская свадьба», 1985); «Время течёт, растолкав себя в ступе» («Перекур», 1985); «Чтобы Девочка-время из сказок косу заплела. / Чтобы Время-мальчишка пугал и стрелял из рогатки» («Слыша В.С. Высоцкого», 1986).

2) мотив веры (истинной и ложной, безверия и шире – богооставленности): «Здесь скучно. Самого занюханного бога / Не привлечет наш неказистый рай» – ср: «Перекрестившись истинным крестом» («Хозяйка», 1983); «Купола растеряли золото» («Время колокольчиков», 1984); «Кто услышит стоны краденой иконы?» («Лихо», 1984); «И наша правда проста, но ей не хватит креста / Из соломенной веры с “спаси-сохрани”. / Ведь святых на Руси только знай выноси! / В этом высшая мера. Скопихорони» («Посошок», 1985); «в волчьих праздниках / тёмной гибелью сгинет всякое / дело Божие»; «Образа кнутом перекрещены» («Егоркина былина», 1985); полностью – «Вечный пост» (1986), «Имя Имен» (1986).

Обращает на себя внимание использование ещё одного приёма, который будет характерен для поэтики раннего (до осени 1984 года) периода – замены «высокого» на «низкое»: «Мой добрый ангел. Словно виноватый / Смущенно ковыряется в носу»; «С тех пор любому в голову стреляй – / Увидишь сам – прольётся слишком мало / Холодного, густого киселя». (Ср: «Мы вскроем вены торопливо / Надёжной бритвою “Жиллет”. / Но вместо крови льется пиво / И только пачкает паркет» («Мы льем своё больное семя...»); «Каждый день ставит в воду / Букеты бумажных роз» («Королева бутербродов»)). Бытие во всех его проявлениях – включая сю-

да и смерть – воспринимается как профанное и в силу этого – трагичное. Вместе с тем такая замена является и средством создания иронии – наряду с помещением цитаты в негативный контекст: «Нелепо и ужасно тяжело / Себя за коротко постриженные волосы / Тянуть из вязких и гнилых болот» – так у Башлачёва. Ср: «Вот уже всё туловище моего коня скрылось в зловонной грязи, вот уже и моя голова стала погружаться в болото, и оттуда торчит лишь косичка моего парика. Что было делать? Мы непременно погибли бы, если бы не удивительная сила моих рук. Я страшный силач. Схватив себя за эту косичку, я изо всех сил дернул вверх и без большого труда вытащил из болота и себя и своего коня, которого крепко сжал обеими ногами, как щипцами» (Р.Э. Распэ, «Приключения барона Мюнхгаузена»).

Цитата Башлачёва одновременно «отсылает» и к фильму «Тот самый Мюнхгаузен» (реж. М. Захаров, сценарий Г. Горина, в главной роли О. Янковский, «Мосфильм», 1979), который он любил. Вот что вспоминает Т.В. Кобрин: «Осенью (1983 года – А.И.) собрались у нас за столом, засиделись. Саша начал пересказывать фильм с Янковским “Тот самый Мюнхгаузен”. Он очень любил этот фильм, весь вечер рассказывал со всеми подробностями»⁹. Таким образом, Башлачёв «обыгрывает» стереотипы массового сознания, которое становится объектом иронии.

Мы рассмотрели только часть «неклассического» наследия Александра Башлачёва. Хочется надеяться, что в дальнейшем оно также станет объектом пристального внимания исследователей.

¹ Юхананов Б. Интервью с Александром Башлачёвым (1986) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.ru/KSP/bashlach/intervie.txt>

² Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: пособие к спецсеминару. – Тверь, 2000. – С. 26.

³ Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 635.

⁴ Есенин С.А. Я, Есенин Сергей: Поэзия и проза. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – С. 23.

⁵ Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. – М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 257.

⁶ Там же. С. 252.

⁷ Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий – СПб.: Амфора; ТИД Амфора, 2010. – С. 178.

⁸ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в трёх томах. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 2 – С. 83.

⁹ Наумов Л. Указ. соч. С. 204.

Н.К. ДАНИЛОВА

Санкт-Петербург

**«ГРИБОЕДОВСКИЙ ВАЛЬС» А. БАШЛАЧЁВА
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ**

Неожиданные примеры обращения к традиционным жанрам устной и письменной словесности можно найти в поэзии русского рока. Десятитомное издание «Поэты русского рока», вышедшее в последние годы, вызвало новую волну интереса к поэзии рок-музыкантов. Если раньше эти тексты были предметом обсуждения в Интернете, то теперь всё больше критических и литературоведческих исследований появляется в открытой печати. Меняется восприятие и оценка текстов. Так, по мнению А. Николаева, в конце 1980-х годов они воспринимались «в основном в контексте рок-культуры», сегодня «стихи все чаще “отлучаются” от голоса и музыки, становятся фактом литературы в строгом смысле слова»¹. К таким же выводам приходит Т.Е. Логачёва: «Жанр рок-поэзии, игнорировавшийся до недавнего времени официальным литературоведением, является, тем не менее, фактом литературы и соотносится с эстетическими категориями, определившими метаморфозы в облике прозы и поэзии в XX в.»². Исследователь считает, что «к анализу данного явления могут быть применены те же категории, которые используются при анализе явлений художественной культуры XX в.»³.

Итак, с одной стороны, рок-поэзия признается настоящей литературой. Но, с другой, устоялось мнение (его не раз высказывали и сами поэты русского рока и их почитатели), что взятые в отрыве от музыки, эти тексты не интересны. Что-то непоправимо разрушается без привычного исполнения. Записанные в виде стихов на бумаге, произведения теряют экспрессию, страсть, напряжение.

Тем интереснее выделить из всей массы произведений такие тексты, которые способны поразить не только слушателя, но и читателя. Удачным примером в этом ряду будет композиция А. Башлачёва «Грибоедовский вальс»:

В отдаленном совхозе «Победа»
Был потрепанный старенький «ЗИЛ»,
А при нем был Степан Грибоедов,
И на «ЗИЛ»е он воду возил.

Он справлялся с работой отлично,
Был по обыкновению пьян.
Словом, был человеком обычным
Водовоз Грибоедов Степан.

После бани он бегал на танцы.
Так и жил бы, как жил до сих пор,

Но случился в деревне с сеансом
Выдающийся гипнотизер.

На заплыванной маленькой сцене
Он буквально творил чудеса.
Мужики выражали сомнения,
И таращили бабы глаза.

Он над темным народом смеялся.
И тогда, чтоб проверить обман,
Из последнего ряда поднялся
Водовоз Грибоедов Степан.

Он спокойно взошел на эстраду
И мгновенно он был поражен
Гипнотическим, опытным взглядом,
Словно финским точеным ножом.

И поплыли знакомые лица...
И приснился невиданный сон:
Видит небо он Аустерлица,
Он не Степка, а Наполеон!

Он увидел свои эскадроны,
Он услышал раскаты стрельбы,
Он заметил чужие знамена
В окуляре подзорной трубы.

Но он легко оценил положение
И движением властной руки
Дал приказ о начале сраженья
И направил в атаку полки.

Опаленный горячим азартом,
Он лупил в полковой барабан.
Был неистовым он Бонапартом –
Водовоз Грибоедов Степан.

Пели ядра, и в пламени битвы
Доставалось своим и врагам.
Он плевался словами молитвы
Незнакомым французским богам.

Вот и все. Бой окончен. Победа.
Враг повержен, гвардейцы шабаш!
Покачнулся Степан Грибоедов,
И слетела минутная блажь.

На заплеванной сцене райклуба
Он стоял, как стоял до сих пор.
А над ним скалил жёлтые зубы
Выдающийся гипнотизер.

Он домой возвратился под вечер
И глушил самогон до утра.
Всюду слышался запах картечи
И повсюду кричали «Ура!»

Спихватились о нем только в среду.
Дверь сломали и в хату вошли.
А на них водовоз Грибоедов,
Улыбаясь, глядел из петли.

Он смотрел голубыми глазами,
Треуголка упала из рук.
И на нем был залитый слезами
Императорский серый сюртук.

«Вальс» поражает и необычным поворотом судьбы героя, и трагическим её завершением, но ещё больше бесконечным числом ассоциаций, возникающих при чтении. Такая ассоциативность является характерной чертой всей рок-поэзии, которая «тяготеет к максимальной многозначности, возникающей из столкновения стихийно-природных, культурно-исторических и бытовых реалий», использует возможности многократного наложения реминисценций, «дистраивания» скрытых смыслов в воображении реципиента»⁴.

В первую очередь среди литературных источников «Грибоедовского вальса» можно выделить «Воздушный корабль» М.Ю. Лермонтова. Кажется, что ритмический рисунок стихотворения Башлачёва повторяет завораживающий ритм лермонтовского текста: «По синим волнам океана, / Лишь звёзды блеснут в небесах». Но у Лермонтова использован трёхстопный амфибрахий, а в «Вальсе» – трёхстопный анапест. Сходно чередование женской и мужской клаузул. И то, и другое произведение содержат элемент фантастического изображения человеческой жизни. Очень важен повтор деталей в облике героев. Сравним облик Наполеона:

На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук...

И капают горькие слёзы
Из глаз на холодный песок...

и Степана Грибоедова:

Он смотрел голубыми глазами.
Треуголка упала из рук.
И на нём был залитый слезами
Императорский серый сюртук.

«Обычный человек» Грибоедов Степан способен осознать себя личностью масштаба Наполеона, и это не болезненная мания, а упущенная возможность. Он так же гениален, бесстрашен, неистов, так же непобедим, как Наполеон. И какой горькой несправедливостью, какой нелепостью на этом фоне кажется его «обычная» жизнь, привычные занятия и развлечения: «он воду возил», «после бани он бегал на танцы».

В балладе Лермонтова раскрывается «глубокая конфликтность в сознании его единственного персонажа – трагическое гражданское одиночество Наполеона, покинутого всеми своими соратниками»⁵. По мнению Г.Н. Поспелова, здесь можно отметить сходство состояний автора и героя: Лермонтову свойственна та же конфликтность и то же одиночество.

Несколько иное сходство можно отметить у автора и героя «Грибоедовского вальса». А. Башлачёву была присуща «беспощадная искренность, острое, подчас болезненное переживание иных сфер бытия»⁶. Эта черта вдруг обнаруживается и у Степана Грибоедова, она же ведет его к трагическому финалу. Кстати, эта параллель говорит об известной самостоятельности автора, он не только опирается на тексты предшественников, но и творит свой мир и своих героев.

Следующая ассоциация – это, конечно, герой Л. Толстого – Андрей Болконский, небо Аустерлица. Вновь перед нами личность яркая и значительная, «князь Андрей верит в свою звезду; он не случайно, не без цели заброшен в этот мир, он верит в то, что рожден для подвига и величия»⁷. Высокое небо Аустерлица для князя Андрея является воплощением величия и значительности. На фоне такого неба меркнет даже гений Наполеона. И опять в восприятии читателя Степан Грибоедов легко соотносится с образом Болконского. Они одинаково способны на великие деяния, в мечтах ведут за собой полки, одерживают победы. Но жизнь оказывается другой: запутанной, сложной, непонятной. «...Прикосновение к жизненной каше – как оно трудно и с болью даётся Болконскому»⁸. Возвращение к жизни после гипнотического сна оказалось для героя Башлачёва невыносимым.

Странная история Степана Грибоедова напоминает сюжет новеллы Томаса Манна «Марио и фокусник». Марио, герой Т. Манна, присутствует на сеансе гипнотизера Чиполлы, поддается его чарам и открывает перед всеми тайну своего сердца, называя имя возлюбленной, потом целует фокусника, поверив, что перед ним девушка. Пробуждение его потрясает: «Он стоял, широко раскрыв глаза и откинув назад корпус, сначала прижав обе ладони, одну поверх другой, к своим оскверненным губам, потом стал стучать по вискам костяшками пальцев, рванулся и <...> бросился вниз по

ступенькам. Там, с разбегу, круто повернулся на широко раздвинутых ногах, выбросил вперёд руку, и два оглушительных сухих хлопка оборвали смех и аплодисменты»⁹. Марио застрелил Чиполлу за то, что тот при помощи гипноза заставил его обнажить сокровенное и сделал предметом насмешек. Потрясение Степана Грибоедова иного рода. Гипноз дает возможность заглянуть в тайники природы человеческой, увидеть то, что скрыто не только от постороннего взгляда, но и от самого человека, то есть, увидеть истинную сущность личности. Обретенное знание о себе несомненно с привычной прежде жизнью.

Эти два текста сходны не только сюжетом, в них повторяется деталь внешнего облика гипнотизёра. В новелле Т. Манна несколько раз внимание обращается на плохие зубы Чиполлы: «острые гнилушки съеденных зубов», «оскаленные зубы», «щербатые зубы», «выщербленные зубы» – и один раз упоминаются «жёлтые пальцы». У А. Башлачёва названные детали собираются в одну: «скалил желтые зубы выдающийся гипнотизёр». В «Грибоедовском вальсе» нет такого неприятия фокусника, как в новелле Манна. И все-таки этот человек вызывает настороженность: слишком просто он вторгается в человеческие души, очевидно, чувствуя свою безграничную власть над ними.

Своеобразный культурный код зашифрован в названии произведения: «Грибоедовский вальс». Фамилия связывает водовоза Степана со знаменитым русским автором и его удивительным вальсом. В самой ритмике текста, основанной на трехсложном размере – анапесте – можно услышать привычное звучание вальса.

По жанру стихотворение А. Башлачёва можно отнести к балладе, и благодаря этому выстраивается ещё одна цепь культурных ассоциаций, имеющих отношение к «Грибоедовскому вальсу». В устной народной традиции жанр баллады определяется как произведение семейно-бытового характера с трагическим сюжетом. По мнению С.Н. Азбелева, «характерные черты народных баллад – драматизм, динамика, психологизм, эмоциональность, внимание к отдельному рядовому человеку, часто одинокому и незащищенному, но отстаивающему свою нравственную свободу даже в условиях социального бесправия <...> Сосредоточивая внимание на судьбе отдельного человека, баллада даже проблемы отвлеченно-философские трактует через личные судьбы персонажей»¹⁰. Таким образом, Степан Грибоедов примыкает к череде героев фольклорных баллад, где трагическая гибель часто знаменовала нравственную победу личности.

В «Вальсе» можно отметить следование литературной традиции, а именно балладам А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова (о Лермонтове речь шла выше). В балладе Пушкина «Утопленник» героем становится простолудин – мужик, занимающийся рыболовством, подчёркивается простота и даже грубость мыслей, чувств, речи¹¹. По внешней простоте Степан сходен с героем Пушкина. В противоположность тому,

с героями баллад Жуковского его можно соотнести по «сложному комплексу душевных переживаний, соотнесенных с тайной жизнью мира», по причастности к «проблемам судьбы, личной ответственности и возмездия»¹².

В простом, примитивном, понятном мире баллады А. Башлачёва вдруг прорывается невероятная сложность бытия, потенциальная мощь и величие человека, страстная тоска по значительной жизни и способность личности на деяния гигантского масштаба, на переживания, не сопоставимые с реальностью. В этих переживаниях сквозит затаенная, из глубин романтической эпохи идущая тоска по недостижимому прекрасному.

¹ Николаев А.И. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачёва. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.uchcom.botik.ru/az/lit/coll/ontolog1/22_nikola.htm.

² Логачева Т.Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.uchcom.botik.ru/az/lit/coll/ontolog1/21_logach.htm.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1978. – С. 170.

⁶ Николаев А.И. Указ. соч.

⁷ Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». – М., 1978. – С. 38.

⁸ Там же. – С. 44

⁹ Манн Т. Избранник: роман и новеллы. – СПб, 2002 – С. 689.

¹⁰ Азбелев С.Н. Русские исторические песни и баллады // Исторические песни. Баллады. – М., 1986. – С. 13.

¹¹ Поспелов Г.Н. Указ. соч. – М., 1978 – С. 188.

¹² Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975. – С. 162.

© Н.К. Данилова

Е.М. ЕРЁМИН

Благовещенск

НОВОЕ О СТАРЫХ СТАКАНАХ, ИЛИ ИЗ ЧЕГО ПЬЮТ РОК-ПОЭТЫ (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ПЕСЕН Б. ГРЕБЕНЩИКОВА И А. БАШЛАЧЁВА)

*И к нему приходят люди
С чемоданами портвейна,
И проводят время жизни
За сравнительным анализом вина.*
Б. Гребенщиков. «Иванов»

*Не скучно ли долбить толоконные лбы?
Я мету сор новых песен
из старой избы.*
А. Башлачёв. «Спроси, звезда»

*Новое – это хорошо забытое старое
Крылатое выражение*

*Мы пили воду, мы пили эту чистую воду
И мы никогда не станем старше*
Б. Гребенщиков.
«Мы никогда не станем старше»

...Итак, вернёмся к *нашим* стаканам. В 1983 году, Александр Башлачёв, тогда ещё начинающий рок-поэт, наверное, спустя где-то год после прослушивания альбома «Электричество», группы «Аквариум»¹, пишет песню «О, как ты эффектна при этих свечах», поражающую сходством версификационной поэтики с песней Бориса Гребенщикова «Мне было бы легче петь» из вышеупомянутого альбома.

Обе песни состоят из 32-х строк, каждые 7 и 8-я являются рефреном. И то, и другое стихотворение написаны дольником, в основе своей имеющим трёхсложный метр (у БГ – анапест, у Башлачёва – амфибрахий). Поэтому каждая из них легко ложится на музыку другой. Это легко проверить. Попробуйте. Прямо сейчас.

А теперь серьёзно. В обеих песнях² имеет место быть вино. Для рок-поэзии вещь достаточно воспетая, прямо скажем, не новая. Другое дело – стаканы, в которых оно наличествует. Вот они-то как раз не затёртые, новенькие. И как будто из одного буфета, близнецы-братья. Сравните. У БГ: «Это новые листья меняют свой цвет, Это в *новых* стаканах вино»³. У Башлачёва, новые стаканы, вдобавок ко всему, идут в связке с новой бутылкой вина: «...для *новой* бутылки вина / Нужен *новый* стакан»⁴. И как раз в последнем случае, языковое чутьё читателя / слушателя срабатывает быстрее – в башлачёвской вариации крылатое выражение: «Не вливают молодое вино в мехи старые», более угадываемо.

Оно восходит к библейскому, евангельскому эпизоду, в котором Иисус отвечает книжникам и фарисеям на вопрос, почему он ест и пьёт с мытарями и грешниками, и его ученики не соблюдают пост как требует того Ветхий Завет. Христос даёт понять им, что пришёл не к праведникам, а к грешникам, для которых бремя поста пока не сильно. Исполнение поста человеку внутренне не готовому приносит не пользу, но вред: «Не вливают также вина молодого в мехи ветхие; а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и мехи пропадают; но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое» (Мат. 9, 17; Мк. 2, 22). Пост не является самоцелью, и нет смысла исполнять его формально, слепо следуя букве.

Но в крылатом выражении этот изначальный смысл редуцировался, и в широком обращении оно обычно употребляется в значении «нельзя создавать что-либо новое, не порвав со старым»⁵ или «новому содержанию нужна новая, адекватная этому содержанию форма»⁶.

А как это работает у Башлачёва?

О, как ты эффектна при этих свечах!

Смотреть на тебя смешно...
Ты слушаешь песни о странных вещах,
А я пью твоё вино.

Я пил слишком быстро. Выпил до дна.
Ты решила, что это обман.
Но пойми – для новой бутылки вина
Нужен новый стакан.

Минуты взрывались, как майский салют.
Я прыгнул в его кольцо.
Разбились часы, и осколки минут
Порезали мне лицо.

Сегодня ты безупречно нежна,
Но в постели спрятан стальной капкан.
Пойми – для новой бутылки вина
Нужен новый стакан.

И я оборвал свой последний аккорд.
Мне нечего делать здесь.
Ты очень похожа на вафельный торт,
Но я не хочу тебя есть.

Сегодня ты чересчур пьяна.
Ну что ж, я тоже бываю пьян.
Когда для новой бутылки вина
Находится новый стакан.

На улице люди смешались в колоду
Помятых таинственных карт.
Но падает снег, и в такую погоду
В игре пропадает азарт.

Наверное, скоро придет весна
В одну из северных стран,
Где для каждой новой бутылки вина
Нужен новый стакан (167–168).

Мы не ставим перед собой цель расшифровать-рассекретить персонажей песни. Кто они, эти «он» и «она», в нашем случае не суть важно. Здесь весьма отчётливо наблюдаются как просто мужчина и женщина (в первых шести строфах), так и поэт и родина⁷, Россия⁸ (в последних двух). Но, думается, что в данном случае более важны не референты, а референции, сама ситуация.

Суть её выражается через рефрен. Тем более что он стоит вдвойне в сильной позиции: собственно как рефрен и как реминисценция (распола-

гающаяся к тому же по принципу прямой градации). «Новая бутылка вина» и «новый стакан» взаимодействуют между собой как новое и старое, активное и пассивное. Несмотря на кажущуюся одинаковость смысла, порождаемого этой фразой во всех четырёх повторах, последний из них по интенции отличается от предыдущих, карнавально переворачивая модельность высказывания.

Во всех восьми строфах оно звучит как утверждение и констатация некоего непреложного закона бытия – необходимости вечного обновления. Но в первых шести оно связано с разрывом, сопряжённым с драматическим осознанием конца любви, а, по большому счёту, её отсутствия⁹: «А я пью твоё вино. / Я пил слишком быстро. Выпил до дна». Героиня здесь не жена героя, а, скорее, нелюбимая женщина, от которой он уходит, «когда выпито вино». Образ её даётся, преимущественно, через прилагательные и наречия (что естественно – она – пассивное начало). Интересны в этом контексте псевдокомплиментарные эпитеты и сравнения, с помощью которых Башлачев изображает её: «О, как ты *эффектна*», «*безупречно нежна*», «*очень* похожа на вафельный торт», «*чересчур* пьяна» (курсив мой – Е.Е.). Все они несут в себе следы отжившего сентиментально-романтического отношения, осмысленного иронически, а также объединены значением «чрезмерности», а значит, избыточности, неполноты.

Образ героя даётся через глаголы (что тоже понятно – он – активное начало). Что же он делает: смеётся над ней (1 строфа), пьёт её вино (1 строфа), выпивает до дна (2 строфа), выпрыгивает из замкнутого пространства и времени (3 строфа), уходит, обрывая свой «последний аккорд» («мне нечего делать здесь»), отказывается от неё («я не хочу тебя есть»).

Нельзя назвать отношения гармоничными. Они скорее драматичны, потому как развиваются в условиях замкнутого пространства («в постели спрятан стальной капкан») и времени («Минуты взрывались, как майский салют. / Я прыгнул в его кольцо. / Разбились часы, и осколки минут / Порезали мне лицо»). Не случайно для изображения их поэт привлекает преимущественно образы телесного ряда и прямо либо косвенно соотносящиеся с ним: «я пью твоё вино», «бутылка», «вафельный торт», «я не хочу тебя есть».

В последней строфе (в сильной позиции) заключительный рефрен, незначительно видоизменяясь (теперь он звучит: «для *каждой* новой бутылки вина / Нужен новый стакан» (курсив мой – Е.Е.)), в то же время радикально меняет предыдущую интенцию. Расширяется поэтический диапазон – герои теперь уже не просто мужчина и женщина. Нелогичное, на первый взгляд, появление здесь образа «северной страны» перекодирует бытовую ситуацию в экзистенциальную, а героев – в поэта и родину, соответственно. Телесный код, карнавально акцентируемый в тексте ранее, теперь уходит в подтекст. Читатель / слушатель, отождествляя себя с героем, увлекаемый инерцией поэтической эмоции, нарастающей от строфы

к строфе, в момент полного согласия с главной сентенцией героя, вдруг оказывается обманутым. Шестистрофный «айсберг» неожиданно нырнув, переворачивается по закону новеллистического пуанта, являя недоумевающему читателю свою подводную, «весеннюю» часть.

Из-за ширмы появляется актёр, на ходу стягивая с рук пальчиковых кукол – «его» и «её» и, как ни в чём не бывало, продолжает игру. Никакой смены речевой маски, никакого акцента софитом, никакой смены темпоритма. Песня от начала до конца исполняется в одном ритме, с одним интонационным рисунком, последний куплет не «отбит» от предыдущего текста, не выделен какими-либо средствами. И это, в контексте толкования крылатой фразы, имеет свою логику. Отсутствует видимый рубеж, отделение одного мироощущения от другого, наличествует плавное эволюционное перерастание. Между строк. То есть при полном сохранении прежней формы появляется новое содержание. Эпилог без предупреждения. Теперь слово – автору. И авторская интенция в корне отлична от интенции героя. Она теряет статус убеждения. Наречие «наверное» расшатывает поэтический синтаксис песни и привносит в него смысловые оттенки вероятности. Таким образом, читатель получает необходимый ему «воздух» для собственного анализа ситуации, получает возможность рефлексировать.

Прежняя сентенция ставится под вопрос. Вернее, её аутентичность в границах бытового любовного сюжета теряет актуальность в новом онтологическом сюжете о поэте и родине. То, что имеет место быть в отношениях, измеряемых временем (что как раз обычно и подразумевается в крылатом выражении), во вневременном контексте, требует иного прочтения. Того самого, на наш взгляд, что есть в Библии.

Здесь выражение «Не вливают также вина молодого в мехи ветхие» (Мат. 9, 17) не означает порывание со старым, уничтожение старого, а напротив – метаморфозу, органичный, неспешный переход из одного состояния в другое. Из старого в новое. «Кто прежде надлежащего времени, говорит Христос, предлагает людям высокое учение, тот и в своё время уже не найдёт их способными следовать ему, навсегда сделав их бесполезными. Это зависит не от вина и не от мехов, в которые оно вливается, но от *неблаговременной поспешности вливающих* (курсив мой – Е.Е.)»¹⁰, – пишет Иоанн Златоуст, толкуя это место в Евангелии.

Но евангельский текст, как подлинный поэтический текст, даёт возможность и антиномичного толкования: «Эти два образа – приставление новой заплаты к ветхой одежде и вливание молодого вина в мехи ветхие – говорят о несовместимости между старым и новым»¹¹. Этот парадокс нашёл отражение в народной мудрости – «Поспешай не торопясь».

Библейский код к прочтению рефрена башлачёвской песни мог бы показаться надуманным, если бы не образ мыслей самого автора: «Ты не можешь внедрить в себя инородное тело, как бы оно тебе ни нравилось. Я бы, может быть, хотел, чтобы у меня вырос хвост. Может быть, мне было

бы удобно отгонять им назойливых мух. Но он у меня не вырастет. Кто-то видимо, рванёт вперёд, кто-то покажет форму новую, естественную. Тут мы не должны форсировать. Понимаешь, истина никогда не лежит между двумя противоположными точками зрения, они всегда истинны. Всегда существуют две противоположные друг другу истины, и каждая из них абсолютно верна по-своему. <...> Утверждая то или иное положение, мы просто должны помнить, что существует контр-истина, которая, безусловно, важна. И когда я говорю, что мы не должны форсировать намеренно, это правильно, но также правильно и то, что мы должны вести постоянный поиск»¹².

На то, что Башлачёв в анализируемой нами песне отталкивается именно от библейского текста, а не от расхожего крылатого выражения, указывает, на наш взгляд, и неоднократное обыгрывание в своём творчестве притчи о молодом вино и ветхих мехах: «Я мету сор новых песен / из старой избы» («Спроси, звезда» (36)); «Сядем рядом, ляжем ближе / Да прижёмся белыми заплатами к дырявому мешку» («Сядем рядом...» (145)).

Последняя цитата здесь особенно показательна – она позволяет нам предположить, что башлачёвские образы рождались, скорее всего, в результате непосредственного общения автора с Библией. Выражение о заплатах к ветхой одежде, хотя и является контекстуальным синонимом формулы о вино и мехах, тем не менее, не на слуху и не бытует в обыденном и литературном сознании как крылатое выражение. Позаимствовать его поэт мог, пожалуй, только из Евангелия: «При сём сказал им притчу: никто не приставляет заплаты к ветхой одежде, отодрав от новой одежды; а иначе и новую раздерёт, и к старой не подойдет заплата от новой. И никто не вливает молодого вина в мехи ветхие; а иначе молодое вино прорвёт мехи, и само вытечет, и мехи пропадут; но молодое вино должно вливать в мехи новые; тогда сбережётся и то, и другое. И никто, пив старое [вино], не захочет тотчас молодого, ибо говорит: старое лучше» (Лук. 5:36-39).

Итак, наши наблюдения позволяют думать, что актуализация в последней строфе именно библейского, а не клишированного прочтения известного выражения делает возможным переосмысление рефрена и всей песни в целом. Благодаря этому поэтическому ходу, библейское прочтение поднимается на смысловую поверхность и становится очевидной его универсальность.

А теперь о песне БГ «Мне было бы легче петь», связь с которой песни А. Башлачева, нам видится очевидной. Песня строится как диалогизированный внутренний монолог лирического героя, обращённый к двум адресатам – лирической героине (у Башлачёва так же) и к самому себе. Это подкрепляется на всех уровнях композиции песни, в которой все четыре строфы имеют одинаковую конструкцию. Первые четыре строки каждой

из них воспроизводят диалог между героями, а вторые четыре – диалог героя с самим собой. Пятые строки всех строф имеют параллельную конструкцию – все начинаются с союза «и» и замкнуты на «я» лирического героя: «И я знаю, что это чужая игра»; «И когда бы я мог изменить расклад»; «И ни там, ни здесь не осталось скрипок»; «И хотя я благословляю того». И, наконец, каждая строфа имеет кольцевую композицию, завершаясь рефреном: «Но если бы ты могла меня слышать, / Мне было бы легче петь» (48). Последний повторяется в финале песни (пятый раз) видоизменённым ровно настолько, чтобы стать новеллистическим пуантом, перекодирующим весь текст: «Если бы ты могла меня слышать, / Мне было бы незачем петь» (49). Но об этом разговор пойдёт дальше.

О поводе возникших между героем и героиней разногласий можно только догадываться. Важно тут одно: лирический герой воспринимает создавшуюся ситуацию как некую «чужую игру» – установленный миропорядок, а героиня, скорее всего, нет. Её «нет» не вербализовано – оно лишь реконструируется из реплик лирического героя. Тогда строки: «Это новые листья меняют свой цвет, / Это в новых стаканах вино» можно прочесть как метафорический перифраз непрозвучавших в тексте слов героини. Отсюда, от совмещения в одном высказывании двух разнонаправленных точек зрения, возникают логические нестыковки. Так, молодые листья, «по своему усмотрению», игнорируя предусмотренное природой время, меняют цвет, желтеют – взрослеют. И «новые стаканы» так же не «созрели» для старого вина.

Просматриваемое в этом образе библейское выражение о молодом вине и ветхих мехах, как бы зеркально переворачивается. У Гребенщикова, на наш взгляд, старое вино – символ естественного порядка вещей, а новые стаканы, сиречь мехи, соответственно – несвоевременности. Примечательно, что фактически перевёрнутое библейское изречение, у автора работает так же как оригинальное – утверждая логику естественного течения событий: нельзя ускорить или замедлить ход бытия, не нарушив гармонии.

Вскрыть внутреннее смысловое тождество образов «новых листьев» и «новых стаканов» обявляет синтаксический параллелизм. Величиной постоянной здесь является эпитет «новый», а переменной – существительные «листья» и «стаканы». Если с «листьями» всё более или менее понятно, то «стаканы» заслуживают отдельного замечания.

В контексте библейского первоисточника логичнее было бы на их месте предположить бочки или бутылки – современный эквивалент мехов. Но «стаканы» здесь более мотивированы коммуникативной ситуацией и субъектной организацией песни. Образ «стаканов» обращён одновременно и к предполагаемой героине, и к слушателю. Обращаясь к героине, автор использует поверхностный бытовой срез образа. А в плоскости обращения к слушателю, причём ангажированному слушателю, этот образ обогащает-

ся дополнительными смысловыми коннотациями, в нашем случае – библейскими. Это – первое.

А второе – это метонимическое приращение смысла, возникающее в этом образе. Стакан непосредственно связан с человеком и становится как бы его продолжением, метонимическим заместителем. Таким образом, происходит расширение контекста, намечается выход из бытовой ситуации в социальную и далее – в онтологическую. Тогда «стаканы» – не просто люди, но суть носители определённого представления о ходе существования, его маркеры. В основе этого представления – осознание себя автором, а не героем пьесы своей жизни. Отсюда эстетическая установка на авторскую вменяемость и стремление выстраивать жизнь по собственному усмотрению, монтируя её из кажущихся значимыми событий. «Жить быстро, умереть молодым»¹³ – клич этого «стакана». Это представление лирический герой не разделяет. Для него такая жизнь искусственна, выстроена по принципу кинематографического монтажа: «Только время уже не властно над нами, / Мы движемся, словно в кино» (48). В этих строках опять наблюдается совмещение двух точек зрения. Одними и теми же словами выражается и сожаление, и ирония и спокойное знание «что всё в надёжных руках»¹⁴.

Таким образом, во второй строфе точки зрения героя и героини, с одной стороны, максимально разводятся, но с другой – совмещение их в рамках одной фразы заставляет воспринимать их как нечто нераздельное. Эта авторская стратегия получает развитие в третьей строфе.

Здесь как будто продолжается разведение точек зрения: семантические поля лирического героя и героини полярны как сон – явь, розы – трава: «По дощатым полам твоего эдема / Мне не бродить наяву. / Но когда твои руки в крови от роз, / Я режу свои о траву». Однако, это не только противопоставление, но и соединение, потому как есть союз «но». Он указывает на то, что интенция этой фразы противопоставлена интенции предыдущей. Точкой соединения здесь является кровь: каждый из героев, следуя своему мироощущению, приходит к нарушению собственной целостности. Этот образ раскрывается через библейскую реминисценцию. Мироощущение по модели «или трава, или розы, третьего не дано» приводит к тому же, что и наполнение ветхих мехов молодым вином, – нарушению целостности, пролитию крови. Пятая и шестая строки развивают и усиливают эту тему по принципу градации: «И ни там, ни здесь не осталось скрипок, / Не переплавленных в медь».

Синтаксис этой фразы таков, что позволяет предположить наличие скрытого перекрёстного параллелизма¹⁵. В «скрипках», спрятано «серебро» (подсказка языковой памяти – «серебряные струны»), а в меди – медные деньги. Тогда в серебре скрипок может прочитываться драгоценный металл, эквивалент ценности и духовной чистоты¹⁶, а в меди – «медные трубы». Речь идёт об обесценивании неких ценностей, причём с обеих

сторон: «И ни там, ни здесь». И он, и она («там» и «здесь» связаны именно с их семантическими полями) приходят к некому ценностному нулю.

Таким образом, третья строфа является своеобразной композиционно-смысловой границей текста. Кстати, в песне, перед этим куплетом звучит проигрыш, мелодически и по продолжительности равный куплету, который, во-первых, делит песни на две части – две главы, а во-вторых, может быть воспринят как неспетый куплет – фиктивное умолчание (Пушкин это делал, обозначая точками пустые строки и строфы). В том и другом случае – это пауза для читателя и слушателя, во время которой он «входит» во время-пространство песни и проживает её.

В последней строфе, в рефрене, вдруг пропадает союз «но»: «Если бы ты могла меня слышать / Мне было бы легче петь». Противопоставление двух точек зрения снимается. Ситуация вроде бы остаётся прежней, но меняется отношение героев к миру: «Если бы ты могла меня слышать, / Мне было бы *незачем* петь» (курсив мой – Е.Е.).

Инерция рефрена спотыкается здесь о слово «незачем», которым БГ переворачивает смысл припева и всей песни в целом¹⁷. Конфликт разрешается – возникает надежда. Последние строчки – это как бы «новые мехи» – новый старый стакан. По сути дела, БГ в очередной раз рассказывает, то бишь, поёт притчу. Сюжетом её он выбирает, в общем-то, банальную, близкую опыту каждого житейскую ситуацию. Но излагает её языком далеко не бытовым. Стиль его песни – это метафорический стиль притчи, загадки, каламбура. Он-то и выводит слушателя с территории бытового на просторы бытийного. Житейское противоречие и разрешение его обращается в бытийное¹⁸. Этот принцип оказался родственным и Башлачёву, посвоему реализовавшему его в творчестве.

Рассматриваемые произведения обоих авторов как бы заимствуют логику библейской реминисценции, которая задаёт не только образность, но и внутреннюю интенцию песен. То, что в Библии сжато до размеров поэтической формулы, в песнях реализовано – развёрнуто в сюжет. Библия даёт общий принцип, который в песнях получает индивидуальную, личностную форму – происходит омоложение / осовременивание этого принципа. Новые песни – «новые стаканы» – суть молодое вино.

В обеих песнях эта реминисценция обновляется через поэтическую этимологию, её смысл, заложенный в первоисточнике, реконструируется. Она лишается смысловой спрямлённости и клишированности, приобретает уже поэтический, метафорический смысл, становится многозначной. Происходит символизация – крылатое выражение омолаживается, «оживает». В клише «ветхие мехи» вливается «молодое вино» поэтического самобытного языка. Происходит преобразование «ветхого» сакрального через его профанирование, что вообще свойственно контркультурному сознанию¹⁹, носителями которого являются БГ и Башлачёв²⁰.

Что же происходит, каков механизм преобразования? Язык Библии глубоко поэтичен, символичен. Вырываясь из библейского контекста, становясь крылатым, выражение постепенно утрачивает образный потенциал, становится клише, с довольно прямым смыслом. Постепенно связь между ним и первоисточником истончается настолько, что в сознании большинства носителей языка уже не ассоциируется с ним, а значит, и контекст, порождающий многозначность, оказывается закрытым. БГ с Башлачёвым как бы возвращают крылатое выражение в лоно родного контекста, восстанавливая утраченные связи, возвращая поэтическую многомерность.

...Итак, вернёмся к *нашим* стаканам. Благо дело, в тексте можно делать то, о чём лучше бы не мечтать в жизни: «Джонни, сделай мне монтаж!»

Хронология написания проанализированных песен подсказывает, на первый взгляд, единственно возможную модель восприятия – линейную: БГ первым реализует библейскую реминисценцию, Башлачев – вторым. Однако мы имели возможность увидеть, что и тот и другой имели дело с первоисточником, то есть обращение к библейскому слову и способ его введения в текст диктовался в обоих случаях, скорее всего, общим культурным контекстом, который данные авторы же и создавали, одновременно «питаясь» им. Каждый из них по-своему играет, их роднят, в первую очередь, не образы и цитаты, а мировосприятие, находящее выражение в литературной игре.

Поэтому здесь вряд ли уместно говорить о заимствовании образов или только о влиянии одного автора на другого, как это делают некоторые авторитетные исследователи²¹. На наш взгляд, точнее было бы говорить об «ауканье» «глубоко в джунглях» или, что ближе к теме нашего разговора, – о «чоканье» стаканами за общим рок-н-рольным столом, «Где пьют так, как пьют, / Потому что иначе ничего не понять» (БГ. «Джунгли», 208).

¹ О том, что А. Башлачев действительно слушал «Электричество», свидетельствуют неоднократные (в песнях «Зимняя сказка» и «Случай в Сибири») аллюзии на песню «Минус 30» из этого альбома, соответственно: «Нынче – славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врёт» и «Он взял гитару и запел. Пел за Гребенщикова. / Мне было жаль себя, Сибирь, гитару и Бориса. / Тем более, что на Оби мороз всегда за тридцать».

² Перед тем, как начать анализ, хотелось бы оговориться. В обоих случаях: Башлачёва и БГ – есть две песни – одна звучащая, а другая – напечатанная. Между ними существуют принципиальные различия (в одном есть интонация, паузы, темп, громкость, звучание музыкальных инструментов, а в другом ничего этого нет, но есть прописные и строчные буквы, пунктуация, разделение на строфы и т.д.). Но, несмотря на все различия, мы считаем, что за этими двумя песнями стоит одна и та же сущность, что напечатанный текст позволяет лучше понять звучащее и наоборот. Поэтому в процессе анализа по мере необходимости мы будем обращаться к обоим вариантам песен – печатному и звучащему. Обращение к последнему будет специально оговариваться.

³ Гребенщиков Б.Б. Книга Песен БГ. – М.: «ОЛМА Медиа Групп», 2006. – С. 48. Далее текст этой и других песен БГ цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ Башлачёв А. Как по лезвию. – М.: Время, 2006. – С. 167. Далее текст этой и других песен Башлачёва цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁵ Аиукин Н.С., Аиукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 226.

⁶ Афоризмы [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://letter.com.ua/phrase/index.php?id=2362>

⁷ Это значение формирует не только контекст песни (конкретнее, её последние две строфы), но и контекст творчества поэта в целом. Например, в песнях «Случай в Сибири», «Если баба трезва. Если баба скушна» (2-я часть триптиха «Слыша В.С. Высоцкого»), «Посошок», «Хороший мужик» («Песня о Родине»).

⁸ Словосочетание «северная страна» в творчестве Башлачёва является контекстуальным синонимом топонимов Петербург и шире – Россия. Например: «Под суровой шинелью спит Северная страна» («Осень»).

⁹ Ср. у Цветаевой: «То никогда не начиналось, / Что кончилось» («Минута»).

¹⁰ Иоанн Златоуст. Толкование на святого Матфея Евангелиста. – М.: «Посад», 1993. – С. 335–336.

¹¹ Протоиерей Александр Шаргунов. Толкование Евангелия на каждый день года. Среда 20-й седмицы по Пятидесятнице. Лк., 5, 33-39 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/3678.htm>.

¹² Фрагмент интервью, данного А. Башлачёвым весной 1986 года Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель» // *Башлачёв А. Как по лезвию*. – М.: Время, 2006. – С. 206–207.

¹³ БГ «Герои рок-н-ролла (Молодая шпана)» («Синий альбом», 1981).

¹⁴ БГ «Сидя на красивом холме» (альбом «День серебра», 1984).

¹⁵ Иными словами – здесь можно говорить о скрытом хиазме.

¹⁶ Говорить об этом с известной долей уверенности, позволяет контекст творчества БГ, в котором серебро в большинстве случаев контекстуально связано с духовной чистотой: «Я вижу признаки великой весны, / Серебряное пламя в ночном небе» («Партизаны полной луны»); «Серебро Господа моего, Серебро Господа – / Выше слов, выше звезд, вровень с нашей тоской» («Серебро Господа моего»); Мы стали настолько сильны / Что нам уже незачем петь / Настолько популярны, что туши свет / Мы танцуем удивительные танцы / Превращая серебро в медь» («Нами торгуют»); «Но возьми меня в пламя и выжи пустую породу, / И оставь серебро для того, чтобы ночь стала чистой» («Охота на единорогов»).

¹⁷ Подобный композиционно-смысловый принцип можно наблюдать, например, и в песне «Пока не начался джаз» (альбом «День серебра», 1984).

¹⁸ О «балансировании между обобщением и эмпирикой» и «взаимодействии двух полюсов – “бытового” и “бытийного” планов текста» как об одной из характерных примет творчества БГ писала одна из первых исследователей русской рок-поэзии Т.Е. Виноградова (Логачёва). См.: Логачёва Т.Е. Суггестивная лирика БГ: «Дело Мастера Бо» // «XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин ... и Б. Гребенщиков» / Сб. науч. трудов. Выпуск I. Под ред. Е.Б. Скороспеловой, Т.Е. Кучиной, Т.Е. Логачёвой. – М.: Русская энциклопедия, Диалог-МГУ, 1996. – С. 119–137.

¹⁹ Контркультура, частью которой являются рок-поэзия и рок-музыка, сегодня выполняет ту же функцию, что и народная, неофициальная культура, описанная М.М. Бахтиным. И БГ, и Башлачёв в своих интервью неоднократно говорили о единой природе рок-н-ролла и фольклора.

²⁰ Есть версия, согласно которой рок относится к контркультуре, но не менее важно учитывать и точку зрения на рок как на субкультуру. Правда же, как это часто и бывает, где-то по середине.

²¹ Например, в одной из самых цитируемых монографий, посвящённых творчеству Гребенщикова в культурно-социальном контексте эпохи, переход БГ к «русской теме» напрямую и достаточно убедительно связывается с влиянием Башлачёва (благо, сам автор дал для этого повод в интервью ТВ «Графоман». РТР, 14.12.1997. – «Башлачёв после смерти переложил ответственность: “А теперь ты”»). См.: *Смирнов И. Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России*. – М.: Изд-во ЛЕАН, 1999. – С. 309–310. С лёгкой руки Ильи

3.Г. ХАРИТОНОВА

Казань

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В. ЦОЯ В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

Борис Гребенщиков и Виктор Цой. Рок-поэты разной судьбы, во многом непохожих взглядов на мир. Однако в сознании реципиента их имена оказываются прочно слиты воедино. С лёгкой руки А. Троицкого Гребенщиков воспринимается нами как «пасынок Боуи, брат Макаревича и отец Цоя»¹. Известно, что Цой неоднократно называл БГ человеком, фактически приведшим его в мир рока, и автором, чьё творчество было ему глубоко небезразлично². Что касается Гребенщикова, то, выступив своеобразным продюсером первого альбома группы «Кино», он не абстрагировался от судьбы своего младшего современника. Так, даже спустя двадцать лет с момента гибели Цоя Гребенщиков продолжает давать интервью, касающиеся творчества и личности лидера группы «Кино»³. Если личность Цоя так или иначе не стала для БГ фактом, принадлежащим лишь прошлому, то логично предположить, что такого рода причастность Цоя к сегодняшнему дню должна определенным образом влиять и на творчество Гребенщикова. Обратимся с этой целью к поэзии БГ 1990–2008 годов, условно «постцоевского» периода, в котором, на наш взгляд, обнаруживают себя две формы обращения к младшему современнику и другу. Во-первых, Гребенщиков неоднократно упоминает в своих песнях Цоя как личность. Во-вторых, внимание Б. Гребенщикова к личности В. Цоя, как нам представляется, является лишь вершиной айсберга, а его основанием оказывается присутствие в песенной лирике БГ обращений к собственно *творчеству* друга и младшего современника, что подтверждается наличием большого цитатного материала.

При элементарном прочитывании текстов на поверхности оказывается уже тот факт, что в текстах песен Гребенщикова появляется фамилия Цой. Упоминается она лишь дважды – в «Пока несут саке»⁴ (1999) и «Афанасий Никитин буги (Хождение за три моря – 2)»⁵ (2006), но уже это явление позволяет сделать некоторые выводы. Подобно тому, как это происходит с «Биттлз» («Гарсон №2», «Некоторые женятся» и др.), Миком Джаггером («Молитва в пост»), Брюсом Ли («212-85-06») и рядом других известных личностей второй половины XX века, Цой в этих произведениях называется прямо. Более того, не существует каких-либо отсылок к нему, подразумевающих разночтения: Цой фигурирует в текстах только под своей фа-

милией и никогда не называется по имени. Однако есть ещё одна особенность, отличающая этот образ от ряда вводимых подобным способом: Цой оказывается единственным человеком в ряду вышеназванных, которого Гребенщиков знал лично. Добавим, что никто из других деятелей отечественной рок-культуры, с которыми контактировал автор, не упоминается в текстах БГ под своим собственным именем.

Чем же Цой отличается от всех остальных? Во-первых, как мы уже упоминали выше, он оказывается не просто другом Гребенщикова, но и тем, в чьей судьбе БГ принимал непосредственное участие. Во-вторых, для БГ Цой в определенной степени олицетворяет собой восточное начало. Речь здесь, разумеется, идёт далеко не только о внешних данных. В своем эссе-воспоминании «Мы были, как пилоты в соседних истребителях...» Гребенщиков пишет о Цое так: «наверное, людям, которые Витьку не знают, сложно представить, что мальчик, который в то время учился в ПТУ <...> был на вполне сносном уровне знаком с древней китайской культурой. Можно было спокойно бросаться именами, рассуждать о самурайском кодексе»⁶.

В этой связи выглядит вполне логичным то, что уже сами названия двух песен отсылают нас именно к Востоку. В первом случае через введение названия алкогольного напитка – сакэ – перед слушателем-читателем предстает Япония, страна, которая, по отзывам многих друзей Цоя, его очень привлекала⁷.

В целом песня, как часто это происходит у Гребенщикова, чётко делится на два пласта – поверхностный, прочитываемый всеми и сразу, и скрытый – рассчитанный на знатоков японской культуры. Первый пласт вводится уже через название и проявляется в первом же стихе: «В саду камней вновь распускаются розы...» [С. 379]. Затем появляются хрестоматийные образы самурая и гейши, доводимые современной массовой культурой с ее модой на Японию практически до абсурда (например, название кафе «Гламурный самурай»). Скрытый пласт активизируется, начиная со второй половины второго четверостишия, когда речь заходит о борьбе кланов Тайра и Минамото в XII веке, легшей в основу «Сказания о доме Тайра», одного из самых выдающихся произведений древнеяпонской литературы. Игра с читателем всё усложняется, и в припеве мы обнаруживаем прямые раскавыченные цитаты из хайку Кобаяси Исса: «Ползи, улитка, по склону Фудзи, вверх, до самых высот». Гребенщиков со свойственной ему иронией сразу же снижает пафос цитаты, рифмуя слова «высот – семьсот» («А нам ещё по семьсот, и так, чтобы в каждой руке...» [С. 379]). В следующем четверостишии упоминаются гагаку – «придворные и храмовые церемониальные музыкально-хореографические представления»⁸. Это слово, в свою очередь рифмуется со словом «кайсяку», которое обозначает помощника при совершении обряда харакири. Однако это слово в контексте целого предложения воспринимается в чисто фонетическом

ключе, близком слуху говорящих по-русски людей. Благодаря этому снова возникает иронический эффект. А.Э. Скворцов пишет об особенности иронии Гребенщикова: «Ирония БГ обычно не фокусируется, не направляется на определённое явление. Делается это для того, чтобы окончательно не сойти с ума, но отсюда всё <...> может рассчитывать лишь на лёгкую отстранённую усмешку. Оценка мира приводит к его уценке. Всё как бы не совсем всерьёз, слегка ненастоящее и, что называется, “б/у”»⁹. Таким образом, настроение всей песни движется по двум синусоидам: первая из них колеблется от серьёзного к комическому, а вторая – от общепонятного к предназначенному для умов знатоков. Эти кривые тесно переплетаются друг с другом.

Фамилия «Цой» поставлена автором в достаточно сильную позицию: ею фактически заканчивается песня (если не считать повторяющегося в конце припева, который новой информации в себе уже не несёт). Если прочитать текст песни с обывательской точки зрения, Цой – то слово, которое хорошо знакомо почти каждому гражданину бывшего СССР. Им Гребенщиков как бы ставит точку в своей интеллектуальной игре с читателем-слушателем, не оставляя того в недоумении, а возвращая в мир привычных ему ценностей. Неслучайно Ю.В. Доманский указывает на тот факт, что «цоевский биографический миф, родившийся в лоне рок-культуры, очень быстро стал фактом культуры массовой, где активно бытует и по сей день»¹⁰. Не секрет, что для людей, неискушенных в восточной культуре, Цой оказывается наиболее восточным из всех деятелей русской культуры рубежа XX-XXI веков. Этот образ позволяет обывателю условно соединить непонятный мир Востока и Россию.

Если брать во внимание то, что Гребенщиков постоянно переплетает комическое и серьёзное, образ Цоя может не иметь одной лишь иронической окраски, которую вроде бы диктует контекст: «Но как только я засыпаю в восточных покоех, мне снится Басё с плакатом “Хочу быть, как Цой!”». Возможно, в Цое, популярном лишь в рамках русскоязычной современной культуры, есть что-то, чего, по мнению автора, может не хватать признанному классику мировой литературы – Басё. Чего именно – пока остаётся для читателя тайной, завесу над которой Гребенщиков поднимает в следующих своих текстах.

В песне «Афанасий Никитин буги, или Хождение за три моря 2», появившейся семью годами позже (альбом «Беспечный русский бродяга») имя Цоя не стоит в столь же сильной позиции, как это происходит в «Пока несут сакэ». Сама песня, как следует уже из названия, имеет абсолютно конкретный источник претекста. Претекст этот, опять-таки, связан с ориентальной темой. Как известно, основной этос «Хождения за три моря» А. Никитина состоит в том, что автор, несколько лет прожив на Востоке, не утерял веру в Христа, хотя и подвергался различным соблазнам в этом отношении. У Гребенщикова же речь ведётся от лица наркомана,

который совершил своё путешествие на Восток в бреду. Измененное состояние разума позволяет ему легко преодолевать пространственные границы: «Я бросил ноги в Катманду через Большой Барьерный Риф» [С. 440], видеть мир таким, каким он в действительности не является: «И тут мы встали под погрузку в Улан-Баторском порту» [С. 440]. Ситуация сохранения веры здесь трансформируется, превращаясь в ситуацию сохранения себя как живого организма: «Шаманы с докторами спорят, как я мог остаться жив, но я выучил суахили и сменил культурный миф...» [С. 440].

Название песни диктует не только постановку основной проблемы, но и внешний антураж происходящего, место, а в данном случае, места действия. Как и у Никитина, у Гребенщикова говорится об Индии: вводится название города Тируванантапурам, упоминается язык урду. Однако большую часть песни обыгрываются буддийские реалии: дацан, ритрит (практика уединения, отдаления от общества, медитации). В связи с этим появляются и названия городов, в которых традиционно исповедуется буддизм: Катманду, Улан-Батор. Восточная тема, как это оказывалось в «Пока несут сакэ», вполне может быть причиной появления и в этом произведении упоминаний о Цое. Стоит указать ещё на одну существенную характеристику решения темы Востока в данном тексте: она постоянно перебивается отсылками к Западной «гламурной» культуре: в дискурс попадают Лагерфельд, штаны Ком Де Гарсон, блюзмен-трансвистит. Даже вместо привычного слова «метро» используется англицизм «сабвэй». Стоит заметить, что и название «ритрит» взято из английского языка («retreat»). Таким образом, перед нами некая адаптированная под Запад Восточная культура как мода на мировоззрение.

Имя Цоя, на первый взгляд, оказывается здесь в совершенно абсурдном контексте: «В квартире не было прохода от языческих святынь. Я перевел все песни Цоя с урду на латынь». Заметим, кстати, что самому Цою абсурдизм был также не чужд, достаточно вспомнить «алюминиевые огурцы на брезентовом поле» [С. 29]¹¹. Однако во фразе о переводе всё-таки возможно уловить и рациональное зерно. Песни Цоя в данном случае становятся объектом, принадлежащим мировой культуре, переведёнными кем-то неназванным на язык урду. Герой Гребенщикова осуществляет, или думает, что осуществляет, их перевод на классический язык Запада, правда, опосредованно. Таким образом, Цой оказывается одним из связующих звеньев между Западом и Востоком.

Стоит заметить, что большинство текстов Цоя, в отличие, например, от башлачёвских, гораздо менее национальны, лишены русского или какого бы то ни было другого этнического колорита. Исключение в данном случае составляют в основном поздние композиции («Нам с тобой», «Кукушка», «Завтра война» и отчасти некоторые другие). Этим, на наш взгляд, и объясняется тот факт, что ряд песен Цоя был переведён на иностранные

языки¹². Если попытки таких переводов и могут восприниматься негативно, то не стоит забывать о том, что Цой проявил себя не только как рок-поэт, но как музыкант, актер, художник и даже резчик по дереву. Находясь на границе между Западом и Востоком, этот человек являлся, если угодно, гражданином мира. Именно поэтому он и оказывается столь интересной для Гребенщикова фигурой. Если автор «Афанасий Никитин буги» иронизирует по поводу окружающей его действительности, то личность Виктора Цоя остается вне поля его критики. В этом смысле показательно, что ни здесь, ни в «Пока несут сакэ» этот рок-поэт не фигурирует в тексте на правах героя. На него лишь делаются отсылки как на некий уже существовавший задолго до песни феномен, константу, на которую можно ориентироваться.

Итак, подведем итог нашим рассуждениям об образе В. Цоя в поэзии Б. Гребенщикова. В данном случае мы имеем дело с редуцированным вариантом того, что А.К. Жолковский назвал биографической интертекстуальностью, которая подразумевает отсылку не столько к текстам автора, сколько к его биографии¹³. Редукция происходит, как нам представляется, и вследствие малого объема песенного текста, и потому, что жизнеописание Цоя хорошо известно на всём постсоветском пространстве. Именно поэтому Гребенщиков актуализирует только самые значимые для себя черты, свойственные младшему современнику. Как нам уже удалось увидеть, Цой, с одной стороны, оказывается той личностью, которая олицетворяет для Гребенщикова восточное начало. С другой стороны, эта личность притягивает автора ещё и тем, что способна органически соединить в себе Восток и Запад, сделаться уникальным человеком мира. Однако упоминания о Цое каждый раз всплывают тогда, когда повествователь либо спит, либо находится в наркотическом трансе. Е.Г. Милюгина, анализируя поэзию Гребенщикова и Цоя с точки зрения бытования в ней романтического типа мышления, указывает на то, что «Оппозиция *«идеал-действительность»* раскрывается в рок-поэзии через типологически романтический *мотив сна*, причем рок-поэты усиливают его амбивалентность. <...> Обещая счастливый исход дневных мук, сон кажется прорывом в беспредельное царство свободы, гармоническую реальность, обретением долгожданного и вечного причала»¹⁴. В связи с этим речь можно вести, скорее, о потенциальном сращении Западного и Восточного начал на примере личности Виктора Цоя. Действительно, хотя и на Востоке, и на Западе Цой и известен в определенных кругах, но эту известность на сегодняшний день всё же нельзя назвать всеобъемлющей.

Обращение Б. Гребенщикова к личности В. Цоя, как уже говорилось, дополняется включением цитат из его песен непосредственно в тексты БГ. Попробуем определить, каков характер этого цитирования.

Обратимся к песне «Псалом 151» входящей в альбом «Сестра хаос» (2002). Уже в силу библейской тематики, упоминания имени Моисея и

специфического блюзового вокала она соотносится с американским спиритизмом «Go down Moses», известным в исполнении Луи Армстронга. Однако одним лишь этим источником претексты песни не исчерпываются.

Структуру этого произведения стоит определить как рефренную: после каждого нового стиха следует повторяющийся стих «Теперь меня не остановить» [С. 397]. Если прочитать вместе первую рефренную строку и следующую за ней, мы получим мини-текст: «Теперь меня не остановить. Время собирать мой чёрный чемодан» [С. 397]. Он оказывается практически синонимичным началу одной из ранних песен В. Цоя «Растопите снег»: «Я собираю чемодан: мне нельзя отступить» [С. 122]. Заметим, что для текста «Растопите снег» также характерна рефренная структура, повторяющимися являются три стиха, каждый в одном из трёх куплетов: «Я заметил свой сок», «Растопите снег, растопите снег!» и «Помогите мне!» [С. 122]. Лирический герой Цоя собирается покинуть место, где ранее жил, для того, чтобы воссоединиться с любимой: «Я не могу больше жить без нее. <...> Я не могу больше жить без тепла.» [С. 122-123]. У БГ мотив ухода, заявленный в приведённом выше отрывке, не соотносится с темой любви, однако и у Цоя, в творчестве которого данный мотив оказывается весьма частотным, он может приобретать различные оттенки смысла¹⁵. Важное отличие заключается еще и в том, что заявление героя БГ оказывается более категоричным. Если герой Цоя убеждает себя в необходимости совершения поступка, то у Гребенщикова персонаж уже начал некое движение, кто-то мог бы попробовать помешать ему, но все попытки в этом отношении окажутся безрезультатными. Таким образом, намерение, высказанное в тексте «Растопите снег», в «Псалме 151» доводится до своего логического предела.

В пользу соотнесения данной песни БГ с творчеством Цоя говорит и использование приема парадокса, часто применявшегося Цоем, концентрированное проявление которого мы наблюдаем в тексте песни «Место для шага вперёд». В частности, герой заявляет: «У меня есть слово, но в нем нет букв» [С. 278]. В «Псалме 151» типологически сходным является высказывание «Теперь наше слово – сумма слогов» [С. 397]. Напомним, что вся песня Цоя строится на выпадении одного из звеньев в парах «дом–ключи», «голова–плечи», «парус–ветер» и др., в результате чего ощущается острейшая дисгармония бытия. Гребенщиков же в определенном смысле конкретизирует причину возникновения проблемы, говоря о том, что слово фактически потеряло свой смысл, что ведёт к провалу любого коммуникативного намерения. В результате естественным решением для его лирического «я» становится «отчаливать от этих берегов» [С. 397]. У Цоя в песне «Мама, мы все тяжело больны» в сильной позиции (финал) оказываются строки: «И вот ты стоишь на берегу и думаешь – плыть или не плыть» [С. 268]. Таким образом, размышления и сомнения лирического

героя Цоя у БГ уступают место твёрдой решимости в необходимости ухода.

Еще один парадокс в духе Цоя, построенный в данном случае на противоборстве света и тьмы, возникает во втором куплете «Псалма 151»: «Пускай я в темноте, но я вижу, где свет» [С. 397]. Текст песни Цоя «Дождь для нас» заканчивается похожей строкой: «Я слеп, но я вижу свет» [С. 16]. Как мы можем заметить, мысль о некоем сверхпонимании, необычном прозрении высказывается обоими авторами практически в одних и тех же словах, но только у Цоя данный мотив выглядит более романтизированным, а отсюда и оксюморонным. Отсылка к мировоззренческим установкам младшего современника поддерживается БГ и в следующем стихе «Моему сердцу четырнадцать лет» [С. 397]. Обратимся к песне Цоя «Мы хотим танцевать», которая начинается словами: «Наше сердце работает как новый мотор. Мы в четырнадцать лет знаем все, что нам надо знать...» [С. 238]¹⁶. В текст Гребенщикова переходит слово «сердце» и словосочетание «четырнадцать лет», при помощи этого создается своеобразная концентрированная цитата из предшествующего текста. Получается, что в чувствах герой сохраняет юношескую незащищенность подростка, что контрастирует с его взрослым пониманием мира. В результате вполне логичным выглядит последующее заявление лирического «я» БГ о том, что домой возврата нет, усиленное рефренным стихом «Теперь меня не остановить». Казалось бы, такой важный аспект как единичный или коллективный субъект речи произвольно меняется Гребенщиковым. Однако аллюзия к этой песне Цоя обнаруживает себя и в последнем, третьем куплете. Персонаж говорит, что уже некто *мы* «Пришли танцевать, когда время петь псалмы». Лирическое «я» в данном отрывке уступает место «мы», что характерно для «Мы хотим танцевать» Цоя. Стоит отметить, что ситуация появления не ко времени, атмосфера непонимания показана Цоем и в более позднем произведении «В наших глазах» через упоминание в тексте о музыке: «Мы носили траур – оркестр играл туш» [С. 242], где также присутствует коллективный субъект речи. Если Цой в отдельных песнях говорит или от лица лирического героя, или от лица поколения, то у БГ эти два варианта чередуются в рамках одного текста. Речь от первого лица единственного числа соответствует в «Псалме...» моментам откровения или индивидуального понимания какой-либо истины: «Я взшёл в гору и был с духом горы» [С. 397], «Я сидел на крыше и видел, как оно есть: нигде нет неба ниже, чем здесь. Нигде нет неба ближе, чем здесь¹⁷» [С. 397]. Через использование местоимения «я» Гребенщиков как бы позволяет себе говорить от имени лирического героя – своего современника, поэтому песня по своей сути тяготеет к ролевой лирике. Мотив принятия решения об уходе звучит здесь очень отчетливо и отсылает нас даже не столько к образу самого рок-поэта, чья гибель была случайностью, а скорее к моральной установке цоевского лирического героя: «И я

ухожу, оставляя листок с единственным словом» («Пора» [С. 114]). Возможно, здесь стоит говорить и о воспроизведении идеала, к которому стремился в творчестве сам Цой. Так в интервью программе «До шестнадцати и старше» он говорит следующее: «Я не пишу лозунгов. Единственное, что мне хотелось <...>, чтобы люди чувствовали себя свободными от обстоятельств, то есть, чтобы человек сохранял скорее себя, нежели какой-то внешний комфорт»¹⁸. И уход является, по-видимому, тем самым способом сохранения себя. Что касается субъекта речи во множественном числе, то здесь Гребенщиков добавляет к голосу воссозданного им лирического героя Цоя ещё и голос своего героя и других людей поколения в широком смысле этого слова.

На данном этапе исследования нам удалось увидеть, что образ Цоя оказывается тесно сплавлен в песенной лирике БГ с восточной, конкретнее, японской темой, а его лирический герой воспринимается как личность, способная выйти из ряда вон, порвать с существующим жизненным укладом. Хотя в рассмотренных нами текстах данные аспекты существуют в отдельности друг от друга, теоретически возможно появление песни, где они были бы соединены. Для того чтобы выявить существенные характеристики такого произведения, обратимся к песне «Аригато» из альбома «Лошадь белая» (2008). Само название, переводящееся с японского как «спасибо», уже задает вектор восприятия последующего текста. О.Р. Темиршина отмечает существование в текстах БГ символических систем, основанных на авторском соотнесении друг с другом казалось бы различных явлений. По мнению исследовательницы, для песенной лирики БГ характерны «сложные метафорические ряды второго уровня, созданные на основе метафорического преобразования первичных элементов символической системы»¹⁹. Как нам удалось выяснить, Япония и Цой являются для Гребенщикова элементами одной системы, которую можно условно назвать Восток. Через эти отдельные части в систему происходит втягивание и других элементов, уже второго порядка. К ним и можно отнести цитаты из творчества Цоя.

Как и в «Псалме 151» здесь обращает на себя внимание символика цифр. Песня открывается словами «Девяносто дней и девяносто ночей. Голова чересчур тяжела для этих плечей»²⁰, причем фраза «девяносто дней и девяносто ночей» повторяется в песне неоднократно, по большей части в припеве. Цифра девяносто встречается дважды и в ранней песне Цоя «Лето»: «Девяносто два дня – лето» [С. 229]. Здесь число оказывается связано с конкретным отрезком календарного цикла, но и БГ говорит о *весеннем* ветре девяносто дней и девяносто ночей. Весна, даже в большей степени, чем лето, предполагает обновление, изменение. У Цоя с упоминанием весны оказывается связан и мотив потери рассудительности: «Весна – где моя голова?» («Весна» [С. 124]). В некоторой степени этот мотив наследуется и БГ через тяжесть головы для «плечей». Интерес-

но, что данная форма родительного падежа существительного «плечи» является устаревшей и встречается не слишком часто. Однако у Цоя в уже упомянутой нами ранее песне «Место для шага вперед» присутствуют строки: «Есть голова, только нет плечей» [С. 278], где встречается все та же форма существительного. Нетрудно заметить, что оба автора здесь разрушают связь между головой и плечами, что, с одной стороны, говорит, как мы уже выяснили, о дисгармонии бытия, а с другой о некоем высвобождении из оков рациональности.

Итак, вся песня «Аригато» представляет собой монолог человека, вырвавшегося из паутины обстоятельств: «Я был запутанный в ветках, жил, буксуя в слезах, но линия горизонта в моих глазах. Благо династий, ай, гори-полыхай». В первом и втором куплете герой еще только собирается сделать шаг к свободе: «Набраться смелости, сказать себе “Стоп!”». Он просит: «Остановите электричку, мне нужно сойти». Упоминание электрички отсылает нас сразу к двум «транспортным» произведениям Цоя – «Электричка» и «Троллейбус». В первой из песен лирический герой поясняет: «Электричка везёт меня туда, куда я не хочу» [С. 33]. Во второй же желание покинуть транспорт принадлежит другому персонажу: «Мой сосед не может, он хочет уйти. Но не может уйти: он не знает пути» [С. 120]. Если оба героя Цоя так и не сходят с транспортного средства, то лирическому герою Гребенщикова это удастся (см. строки выше). Теперь он идет с деревянным клинком как ученик самурая, то есть человек, начинающий постигать Путь воина и говорящий миру «да»: «Я скажу тебе: “Хай-хай-хай”». В то же время лирический герой характеризуется автором как «никто нигде и ничей». Таким образом, полное высвобождение себя из цепей обязательств оборачивается полным обнулением себя, сопоставлением его с весенним ветром, о чём герой, тем не менее, не жалеет.

Подведем итоги нашего исследования. Рассмотрев песни, в текстах которых встречается фамилия Цой, мы пришли к выводу, что БГ размышляет о потенциальной возможности гармонизации западных и восточных начал на примере личности лидера группы «Кино». Отметим, что мысль о подобном сближении является отнюдь не эпизодической в творчестве БГ, достаточно вспомнить хотя бы песню «Русская нирвана». Другое дело, что Гребенщиков не дает нам конкретного ответа на поставленный вопрос, а показывает лишь возможную точку отсчета. Как удалось увидеть, Гребенщикова привлекает не только личность Цоя, но и его лирический герой. БГ в «Псалме 151», используя отсылки к песням почти всех альбомов «Кино», за исключением «Черного», при помощи приемов ролевой лирики делает «героя Цоя» максимально категоричным, таким, каким мы видим его как раз в последнем альбоме. Объяснение использованию более ранних песен Цоя в качестве источника образов, как нам кажется, БГ дает сам в интервью А. Липницкому, где говорит о песнях «Кино» образца «Группы крови»: «Витька вырос на две головы, но это уже мне меньше было инте-

ресно»²¹. В песне «Аригато» категоричность героя уступает место его слиянию с миром, с природой, вопреки существующим в обществе запретам. Он презрел материальные блага, подобно тому, как принц Сиддхартха Гаутама покинул пределы своего роскошного дворца, познав людские страдания, и в итоге стал Буддой.

Аналогично невольный уход Цоя стал самым надёжным способом сохранения его творческого Я, что проявилось, в частности, и в творчестве Гребенщикова. В ряде песен постцоевского периода явно слышны голоса обоих субъектов речи: Гребенщиков добавляет к голосу воссозданного им лирического героя Цоя ещё и голос своего героя, договаривая то, что сказал бы другой, если б мог это сделать сейчас.

¹ *Троицкий А.* Аквариум: «День серебра» // *Троицкий А.* Гремучие скелеты в шкафу: [Сборник статей]: в 2 т. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – Т.2. – С.122.

² См. об этом, в частности, интервью газете «Советская молодежь» 06.05.1989. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vitya-tsoy.narod.ru/inter.html#05>.

³ Наиболее полным является интервью А. Липницкому в телепередаче «Дети минут» из серии «Еловая Субмарина», а также интервью БГ в программах «Пусть говорят», «Следствие вели» и др.

⁴ И можно жить с галлюциногенным кальмаром. / Можно быть в особой связи с овцой – / Но как только я засыпаю в восточных покоях, / Мне снится Басё с плакатом «Хочу быть, как Цой!» (Здесь и далее все тексты песен Гребенщикова (кроме отдельно оговариваемых случаев) приводятся по изданию: *Гребенщиков Б.Б.* Книга песен БГ. – М.: «Олма Медиа Групп», 2007.)

⁵ Вначале было весело, потом спустился сплин, / Когда мы слизывали слезу у этих ящериц со сплин / В квартире не было прохода от языческих святынь / Я перевел все песни Цоя с урду на латынь. / Когда я допил все, что было у них меж оконных рам, / Я сел на первый сабвэй в Тируванантапурам. [С. 440].

⁶ *Гребенщиков Б.* Мы были, как пилоты в соседних истребителях... // *Цой В.Р.* Группа крови. – М.: Эксмо, 2008. – С. 180.

⁷ Об истории создания песни см.: *Коваленин Д., Смоленский В.* На пути из Ямато в Ниппон... (Борис Гребенщиков в Японии, 4-10 марта 1999 г.) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.susi.ru/BG/>

⁸ *Гришелева Л.Д.* Формирование японской национальной культуры (конец XVI – начало XX века) – М., 1986. – С. 40.

⁹ *Скворцов А.Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 162.

¹⁰ *Доманский Ю.В.* Тексты смерти русского рока // Сайт: Русский рок от «а» до «я». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://russrock.ru/books/2013-ju.v.-domanskiy-teksty-smerti-russkogo-roka.html>

¹¹ Здесь и далее все тексты песен Цоя приводятся по изданию: *Цой В.Р.* Группа крови. – М.: Эксмо, 2008. – 320 с.

¹² Например, «Blood type» – перевод «Группы крови» на английский, сделанный Дж. Стингрей ещё при жизни автора и исполненный самим Цоем, а также «Hjorekhhjong» – перевод той же песни на корейский язык, исполняемый южнокорейской группой «Yun Do Hyun Band».

¹³ См.: *Жолковский А.К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1992.

¹⁴ *Милюгина Е.Г.* Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 57.

¹⁵ Поскольку данный вопрос не является предметом нашего исследования, укажем лишь, что мотив ухода наиболее отчетливо проявляет себя в песнях «Ночь», «Пора», «Группа крови», «Пачка сигарет», «Стук» и «Нам с тобой».

¹⁶ Возраст четырнадцати лет является для Цоя знаковым: стоит вспомнить одну из первых его песен «Песню для МБ» («Посвящение Марку Болану»), где есть слова: «Не надейся, что тебе будет навсегда всего четырнадцать лет...» [С. 140].

¹⁷ Интересно, что факт сидения на крыше имел место в биографии Гребенщикова и Цоя. Сохранился видеоматериал к клипу Дж. Стингрей «Feeling», где рок-музыканты сидят на крыше дома БГ на фоне собора «Спас-на-крови».

¹⁸ Фрагменты интервью В. Цоя передаче «До 16-ти и старше...», Москва, осень 1988. Гостелерадиофонд. BSP. 6/№ (75-0250).

¹⁹ *Темиришина О.Р.* Символическая поэтика Б. Гребенщикова: проблема реконструкции и интерпретации // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 177.

²⁰ *Гребенщиков Б.Б.* Аригато [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ru.dainutekstai.lt/r1528.htm>

²¹ «Еловая субмарина»: «Дети минут» (2008) [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://art-sluzha.ru/tag/elovaya_submarina/

© 3.Г. Харитонова

С.А. ПЕТРОВА

Санкт-Петербург

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ

В ЦИКЛЕ «ЧЁРНЫЙ АЛЬБОМ» ГРУППЫ «КИНО»

Последний «Чёрный альбом» доделывался уже после смерти В. Цоя¹, хотя тексты не претерпели существенного изменения по сравнению с авторскими оригиналами. Специфика альбома заключается в том, что в каждой из песен фигурируют вербальные элементы фольклорной традиции, именно им в данной статье и будет уделено внимание. Хотя, конечно, анализ песен без обращения к музыкальной стороне произведений представляется не полным, но эта работа, по крайней мере, станет неким началом осмысления цикла в указанном ракурсе.

Обозначим, прежде всего, что понимается в данной статье под фольклорной традицией. В современной фольклористике представлено несколько тенденций в определении сути предмета, наиболее полно и актуально анализ термина, на наш взгляд, проведён в работе Б.Н. Путилова. Учёный включает в данную сферу всю традиционную словесность, обращающуюся в среде устно-поэтического творчества народа. Он пишет, что необходимо отнести к фольклору все, что «традиционно выражено и закреплено в виде ли организованного текста, вербальной или повторяющейся формулы в типовых ситуациях и обстоятельствах – имеющую некий устойчивый смысл – выражения, а также отдельных слов, несущих «свою», привычную для данной среды семантику»².

Эта формулировка учитывает всё многообразие форм, их происхождение и функционирование в определённой среде, которая наделяет их

соответствующими признаками, показывающими принадлежность собственно к фольклору, например: устно-поэтический стиль, трафаретно-стереотипные начала, сюжетно-композиционная заданность и т.п. Рассматривая элементы фольклора, используемые в художественном тексте литературы, можно раскрыть специфику влияния фольклорной культуры на творчество авторов и в целом на саму литературу.

Фольклорное начало рок-поэзии уже отмечали исследователи, в частности, как пишет П.С. Шакулина: «...можно упомянуть еще об одном аспекте связи рока и фольклора, а именно о частом цитировании фольклорных текстов или стилизации под народное творчество в рок-поэзии. Причины этому могут быть найдены и в уже отмеченной простоте, понятности, известности фольклорных формул, в характерном для рока обращении к национальной культуре, наконец, просто в красоте народной поэзии»³. Ю.В. Доманский в книге «Русская рок-поэзия: текст и контекст» отмечает, что «русский рок, как и всякое явление эпохи постмодернизма, насыщен многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции – от русской классической литературы и фольклора до англоязычной поэзии XX века и современного кинематографа»⁴.

Название цикла «Чёрный альбом», которое ему дал не сам автор текстов, а поклонники уже после смерти поэта, включает в свой состав фольклорный элемент. Слово «чёрный» определяет цвет скорби по умершему, символизирует траур в фольклорной среде. Название подчёркивает, что альбом вышел посмертно, что это – заключительный этап творчества поэта, а не определяет основную концепцию цикла.

В первой песне альбома фольклорный элемент фигурирует в структуре последнего куплета:

И так идет за годом год, так и жизнь пройдет,
И в сотый раз маслом вниз упадет бутерброд⁵.
(«Кончится лето», с. 337)

Здесь речь идёт о бытующей в народе примете, определяющей удачу или неудачу в жизни: «И в сотый раз маслом вниз упадет бутерброд». Считается, что бутерброд всегда падает маслом вниз, эта формула в фольклорной среде, также бытующая в шутовском своде «Законов Мерфи» как «Закон бутерброда», отмечает абсолютную дисгармоничность мира. Сама примета иллюстрирует так называемый принцип максимального невезения. В тексте семантика формулы развивается далее двумя строками:

Но, может, будет хоть день,
Может, будет хоть час, когда нам повезет.
(«Кончится лето», с. 337)

Поэт эксплицитно вводит мотив везения, подчёркивая связь с обозначенной формулой. Тема, заданная фольклорным элементом, подхватывается уже собственно авторскими репликами. Помимо этого в тексте использовано некоторое количество фразеологических оборотов и устойчивых фольклорных формул (фразеологизмов):

Про то, что *больше нет сил*,
Про то, что я почти запил, но не забыл тебя.

А дни идут чередом – день едим, а три пьем,
И в общем весело живем, хотя и дождь за окном.
(«Кончится лето», с. 336)

Отметим, что фразеологизмы и другие устойчивые словосочетания представляют собой одно из ярких национально-культурных средств языка, относящихся к афористической системе фольклора⁶. В национальной фразеологии в наибольшей степени отражается неповторимость собственно народного менталитета в восприятии мира. В данной лексической системе существуют различные по происхождению элементы, которые могли возникнуть непосредственно на народной почве, а могли быть заимствованы, например, из литературы. Но устойчивое употребление в фольклорной среде в рамках афористического искусства определяет их как фольклорные элементы.

Далее в текстах альбома обнаруживается достаточно много такого рода устойчивых словосочетаний, которые образуют фольклоризацию цикла в целом. Но следует указать на то, что в некоторых случаях поэт использует лишь элементы сочетаний, видоизменяя их в соответствии с авторскими интенциями и художественной системой. Так в предыдущей песне: «дни идут чередом» – это видоизменённое «дни идут своим чередом»[2, с. 743]⁷, «больше нет сил» – «сил нет» [1, с. 663; 2, с. 338].

Во второй песне альбома первый куплет ассоциируется с неким сказочным зачином, где важен момент перехода героя через порог:

Застоялся мой поезд в депо.
Снова я уезжаю. Пора...
На пороге ветер заждался меня.
На пороге осень – моя сестра.
(«Красно-жёлтые дни», с. 337)

В фольклорной традиции с порогом связано множество примет и обрядов, распространенных как в деревенской, так и в городской среде, вплоть до наших дней: «Гостя встречай за порогом и пускай наперед себя через порог. Через порог не здороваются. Через порог руки не подают. В притолоку молитву заделывают, под порог заговоры кладут... На пороге не стоят. Купцы на пороге в лавке не стоят (покупателей отгонишь). Через порог ничего не принимать – будет ссора» [2, с. 80].

В песне также используются фразеологические единицы:

*Горе ты мое от ума,
Не печалься, гляди веселей.
И я вернусь домой
Со щитом, а, может быть, на щите,
В серебре, а, может быть, в нищете...*
(«Красно-жёлтые дни», с. 337)

В данном отрывке поэт соединяет два устойчивых словосочетания: «горе ты моё» и «горе от ума» [1, с. 271]. Первое вносит шутливую семантику во фразу, расширяя смысловые границы фразеологизмов. В следующей песне автор использует лишь отдельные элементы устойчивых сочетаний, но их противопоставление выводит к смыслу целого фразеологизма, дополняя его в соответствии с концепцией текста:

*Здесь не понятно, где лицо, а где рыло,
И не понятно, где пряник, где плеть.*
(«Нам с тобой», с. 338)

В данном случае обыгрывается семантика поговорки «не кнутом, так пряником» или «метод кнута и пряника». В другом отрывке обыгрывается поговорка «шило в мешке не утаишь» [2, с. 790]:

*И не ясно, где мешок, а где шило,
И не ясно, где обида, а где месть.*
(«Нам с тобой», с. 338)

*Руки в карманы, вниз глаза
Да за зубы язык.
Ох, заедает меня тоска,
Верная подруга моя.
Пей да гуляй, пой да танцуй...*
(«Звезда», с. 339)

Следует отметить, что в художественную структуру цикла включены и различные элементы деревенской тематики, предметы сельского быта и природной жизни, в то время как ранее Цой в основном использовал урбанистические конструкторы:

Нам с тобой: голубых небес *навес*.
Нам с тобой: станет *лес* глухой стеной.
Нам с тобой: из заплыванных *колодцев* не пить.
План такой – нам с тобой...
<...>
Здесь в сено не втыкаются вилы,
А рыба проходит сквозь сеть.

Фольклорные тенденции также развиваются с помощью использования неких устойчивых фольклорных образов, в частности, в песне «Кукушка». Как известно, кукушка – фольклорный персонаж, связанный с определёнными приметами и понятиями в устно-поэтической народной среде⁸. В частности, птице в устно-поэтической традиции приписываются функции вестницы и предсказательницы (о браке, сроке жизни), а также функция оборотня.

В песне В. Цоя образ кукушки также выступает в роли предсказательницы о количестве, но герой спрашивает о количестве своих произведений, тем самым измеряя себе жизнь своими текстами:

Песен еще ненаписанных, сколько?
Скажи, кукушка, пропой.
В городе мне жить или на выселках,
Камнем лежать или гореть звездой?
(«Кукушка», с. 399).

Герой спрашивает и о своей судьбе, расширяя возможности образа, а затем и в целом о будущем:

Кто пойдет по следу одинокому?
Сильные да смелые
Головы сложили в поле в бою.
Мало кто остался в *светлой памяти*,
В *трезвом уме* да с *твердой рукой* в строю,
в строю.
(«Кукушка», с. 340).

Автор сопровождает вопросы описанием уже сложившихся обстоятельств. В песне также используются и устойчивые фольклорные формулы:

Где же ты теперь, *воля вольная*?
С кем же ты сейчас
Ласковый рассвет встречаешь? Ответь.
Хорошо с тобой, да плохо без тебя,
Голову да плечи терпеливые под плеть,
под плеть.
(«Кукушка», с. 340)

Итак, фольклорный образ становится центральным элементом экспозиции, через которую поэт выходит к раскрытию основной проблемы про-

изведения – проблемы будущего. Эта проблема далее развивается в песне «Муравейник»:

*Наше будущее – туман,
В нашем прошлом - то ад, то рай,
Наша деньги не лезут в карман,
Вот и утро – вставай!*

(«Муравейник», с. 342)

Как видно в этом примере и в следующем, в текст также включены устойчивые элементы устно-поэтической традиции:

*Муравейник живет,
Кто-то лапку сломал – не в счёт,
А до свадьбы заживет,
А помрет – так помрет...*

(«Муравейник», с. 341)

В данной песне образ города, угадываемый за рядом характерных его атмосфере черт («и машины туда сюда»), также представлен через аллерию, связанную с семантикой природной сельской жизни, это – муравейник, где жители – муравьи. Муравей также является одним из традиционных фольклорных образов – это «насекомое, символика которого определяется в основном признаком множественности»⁹.

В заключительной, по первой версии альбома, песне «Следи за собой» фразеологический оборот «следи за собой» [2, с. 360] является наиболее частотным, так как повторяется в рефрене два раза:

*Следи за собой.
Будь осторожен.
Следи за собой.
(«Следи за собой», с. 342)*

Поэт иронизирует по поводу гаданий различного рода о том, что произойдёт, и в целом утверждает невозможность предусмотреть всё; надо быть «здесь и сейчас в трезвом уме и светлой памяти», а не гадать, что может или не может случиться.

Таким образом, последующее развитие творчества поэта, судя по проведённому анализу, могло бы пойти в русле фольклоризации. Поэт не просто использует готовые фольклорные формулировки или образы, но он расширяет их значение, разрушая стереотипность и стандартность семантики, наполняет изменённым смыслом, что в целом присуще концепции рок-поэзии. Использование фольклорных формул и элементов связывает тексты в единое циклическое образование. В этом плане значимо ещё одно наблюдение, о котором следует сказать, – то, что лейтмотивом в альбоме

через все песни проходит тема будущего, размышления и предположения о будущих событиях: «может, будет хоть день» («Письмо»), «и я вернусь домой со щитом, а может быть на щите, в серебре, а может быть в нищете» («Красно-жёлтые дни»), «план такой нам с тобой» («Нам с тобой») и т.д. Видимо, на последнем творческом этапе поэт разрабатывал проблематику «будущего», в то время как название «Чёрный альбом» противоречит замыслу автора в данном случае, так как обозначает трагическое посмертное издание, определяющее отсутствие будущих новых творений у умершего. В итоге фольклорная символическая семантика «чёрного цвета» расширяется, вбирает в себя новый – жизнеутверждающий – смысл после звучания альбома.

¹ *Троицкий А.* Воспоминания о группе «Кино». Электронный ресурс – ежим доступа: <http://www.kino.volga.ru/black.htm>

² *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. – СПб, 1994. – С. 39.

³ См. об этом: *Шакулина П.С.* Русский и рок и русский фольклор // Русская рок-поэзия: текст и контекст – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 38-42; *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998 и др.

⁴ *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010. – С. 16.

⁵ Здесь и далее тексты песен цитируются с указанием номеров страниц по кн.: *Цой В.* Стихи, документы, воспоминания. – СПб, 1991.

⁶ *Телия В.Н.* Что такое фразеология. – М.: Наука, 1996.

⁷ Здесь и далее все фразеологизмы, цитируются с указанием номера тома и страницы по книге: *Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под. ред. А.Н. Тихонова.* В 2 т. – М. 2004.

⁸ *Никитина А.В.* Образ кукушки в славянском фольклоре. – СПб, 2003.

⁹ *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997. – С. 510-515.

© С.А. Петрова

А.Н. ЯРКО

Севастополь

ОСОБЕННОСТИ МИКРОЦИКЛОВ В РУССКОМ РОКЕ:

«Я В КОЕМ ВЕКЕ...» И «СКАЗКА ПРО ЭЛИКСИР» ВЕНИ Д'РКИНА

Рок – искусство синтетическое, состоящее не только из музыкального и словесного, но и театрального компонента. Это не только перформативный субтекст рок-композиции, включающий в себя всё, что связано с исполнением от интонации до оформления сцены, но и драматургические тенденции рок-произведений, актуализирующиеся за счёт их непосредственного, «живого» исполнения. Именно в таком аспекте: не как элемент перформативного субтекста, рассматриваемый как периферия рок-произведения, не как драматургические тенденции собственно в тексте, а как их соединение, как театрализация всех трёх субтекстов, формирующая совершенно особый рок-театр, – элемент театральности в роке заслуживает отдельного рассмотрения. Важную роль в роке как искусстве, близком к

искусству театральному, играют сказки: «Сказка о Прыгуне и Скользящем» группы «Пилот», «Краденое солнце» группы «КС», «Свинопас» «Зимовья зверей» и др. В частности большую роль сказки играют в творчестве Вени Д'ркина: это и собственно рассказанные Веней сказки, и сказочные песни, и большая, сложная сказка «Тае зори», и метатекстуальные высказывания («Я не музыкант, я сказочник» в интервью в Воронеже), и сказочные эпиграфы-при сказки к песням. Одну из таких сказок – «Сказку об эликсире»¹ – мы и хотели бы рассмотреть. Нам удалось найти три видеозаписи сказки: на концерте 1997 г. в Воронеже и на двух концертах в Троицке: 1996 г. и 1997 г. Рассмотрим исполнения отдельно, а потом – как систему вариантов. Начнём с концерта в Воронеже как с наиболее распространённого.

Перед сказкой была исполнена песня «Я в каком веке помню Вас...» («Любовь на перше»). Между песней и сказкой звучали слова: «Ну так вот, мои выдавшие шузы под пылью тысяч городов хлебнули долушки-росы». После этого Венья положил ногу на ногу, как бы «продемонстрировав» свои «выдавшие шузы». Переход Вени к произнесению текста без гитары, долгая пауза, нарочито задумчивое выражение лица, а также то, что Венья часто исполнял сказки на концертах, подготовило аудиторию к тому, что дальше будет именно сказка – в зале раздались аплодисменты и выкрики «Сказку!». Таким образом, слова «мои выдавшие шузы под пылью тысяч городов хлебнули долушки-росы», с одной стороны, являются частью подготовки аудитории к следующему произведению, а именно, прозаической сказке, прежде всего, за счёт произнесения их без музыкального субтекста, а также за счёт размеренной повествовательной интонации, с другой же, соединяют песню и сказку, которые формируют своеобразную дилогию. Отметим также, что песня может служить своего рода эпиграфом к сказке, особенно если учесть, что эпиграфы в творчестве Д'ркина относительно других исполнителей достаточно частотны. Однако в этом случае песня будет играть вспомогательную роль по отношению к сказке. Такое прочтение вряд ли правомерно, потому что песня довольно часто исполнялась отдельно, поэтому, как представляется, более закономерно говорить именно о том, что в данном случае песня и сказка будут формировать дилогию и функционировать по принципу микроцикла, то есть отношения между ними будут строиться как диалог и / или как продолжение одного текста другим, порождающее «взаимоотражение и цитирование»².

Лирический сюжет песни «Я в каком веке...» таков: герой вспоминает о своей возлюбленной, о себе самом, и оба оказываются в самых различных ипостасях:

Я помню дамой на балу,
Как нынче – бархат на атлас –
В который раз влюбленный в Вас,
Сорил цветами по полу.

<...>

Бродячий цирк мсье Марсо,
А у Вас огромный алый бант,
А я – бродяга-музыкант,
А Вы крутили колесо.

<...>

Пастушка Вы, я – свинопас

<...>

Я ковылем по полю рос.
А у Вас потемкинская кровь.

В финале же песни выясняется, что после долгих перипетий герой нашёл возлюбленную, вследствие чего все разглагольствования оказываются ненужными:

Я Вас нашёл... не нужно слов.

Таким образом, центром песни становится рассказ о различных статусных отношениях возлюбленных: от полностью совпадающих статусов до предельно дистанцированных; заканчивается песня обретением возлюбленной и постулатом ненужности слов, соединение возлюбленных оказывается важнее их различий, перечислявшихся до этого в песне.

«Я в коем веке...» – одна из самых лиричных песен в творчестве Вени Д’ркина. Вместе с тем её можно отнести к песням, соединяющим «возвышенное» прошлое и «сниженное» настоящее: «Светлейший князь», «Коперник», «Моп амоуг...», «Матушка Игуменья» и т.д. Подобное соединение может порождать и комический эффект («Светлейший князь», «Моп амоуг...»), и трагический («Коперник», «Матушка Игуменья»). В песне «Я в коем веке...» единственное слово, говорящее о том, что действие происходит не во времена балов и бродячих цирков, – слово «шузы», появляющееся только в финале песни. Итак, на протяжении всей песни герой говорит о себе и своей возлюбленной, пребывающих в разных ипостасях, на разном расстоянии друг от друга, но всегда – в романтическом прошлом. В финале оказывается, что действие происходит приблизительно в 1970–80е гг., а то, какими были герои, оказывается неважным, как и слова вообще. Финал нивелирует и разницу между героями, и различие между эпохами. Таким образом, слово «шузы» делает отношение героя к героине не зависящим от эпохи. Безусловно, некоторый комический эффект, вызываемый соединением слова «шузы», относящегося к сниженной лексике 1970–80 гг., с реалиями XIX века и возвышенными лексикой и интонацией, остаётся, однако главное, что порождает такое соединение, – это универсальность возвышенных чувств в любую эпоху и в любой среде.

В рассматриваемом исполнении важность слова «шузы» актуализируется не только несоответствием его всей остальной лексике песни, но только относительно сильной позицией его в тексте, но и повторением его

в «связке», соединяющей песню и сказку, а также несколько раз в собственно сказке: «Он чего-то там с шузов соскрёб» и др. Интересна и перформативная часть акцентирования внимания на «шузах»: в момент произнесения «связки» исполнитель кладёт ногу на ногу так, что его «шузы» оказываются в центре внимания зрителей, то есть перформативный ряд поддерживает вербальный. Также в сказке используется словосочетание из песни, также повторённое в «связке» «под пылью тысяч городов»: «Он прошёл тысячу городов и тысячу дорог», «пройду я ещё тысячу городов и тысячу дорог». А главное – слово «шузы» и словосочетание «тысяча городов» употребляется в сильном месте сказки – в заклинании, произнесённом Господом: «Кто пройдёт тысячу городов и тысячу дорог, та пыль на шузах, она и станет эликсиром молодости». Также и в сказке, и в песне, и в «связке» используется слово «роса»: именно росу посылает Господь на Землю в первый раз людям, взмолившимся о своей несчастной жизни, в качестве эликсира молодости. Таким образом, здесь мы имеем дело с предельной формой изотопии – лексическим повтором: слова «шузы», «роса» и «тысяча городов» используются в сильных местах песни и сказки (финал песни, заклинание в сказке), а также самом важном для соединения двух произведений в единое целое месте диалогии – «связке», повторяющей именно рассматриваемые строчки песни, потом повторённые в сильном месте сказки.

Вместе с тем рассмотренным лексическим повтором изотопия в диалогии не ограничивается. Главным общим мотивом для обоих произведений оказывается мотив бродяжничества («Бродячий цирк», «Я бродяга-музыкант», «Я ковылём по полю рос» в песне, «бомжики», «бродяги» как Божьи люди, которых не надо обижать, – в сказке), в частности – мотив бродяжничества как испытания, за которое человек получает награду: роса, которой хлебнули шузы в песне, становится эликсиром молодости, которым будет наделён каждый, кто пройдёт тысячу городов и тысячу дорог, в сказке. Между тем в песне роса именуется «долюшкой»: в сказочном заклинании человек, мечтающий получить эликсир молодости, должен был только пройти тысячу городов и тысячу дорог, в рамках диалогии их прохождение ассоциируется с испытаниями и страданиями, что перекликается и с тем, что «бомжики – это Божьи люди», то есть люди, много страдавшие, но и много видевшие: странники или юродивые. Таким образом, роса на шузах становится метонимией страдания, а наградой за пройденные дороги / испытанные страдания является в сказке – молодость, в песне – любовь. Впрочем, герой сказки тоже пытается с помощью эликсира получить любовь, однако терпит фиаско. Так или иначе, общим для диалогии становится мотив бродяжничества, формирующийся повторением слов с этим значением («бродячий», «бродяга», «ходить», «проходить» и т.д.). Отличительная же особенность этого мотива заключается в том, что

бродяжничество здесь – это тяжкое испытание, за которое полагается награда.

Относительно едиными оказываются произведения и на лексическом уровне. Уже рассмотренное сочетание высокой и сниженной лексики в песне является, пожалуй, одной из наиболее характерных особенностей сказок Вени Д’ркина. Однако если в песне к сниженной лексике можно отнести только слово «шузы», тогда как остальная лексика и синтаксис могут быть определены как «высокие», то лексику сказки, по большей мере, можно определить как сниженную, а синтаксис – как средний с элементами высокого, и это сочетание вновь порождает и комический эффект, и универсальность ситуации, что вообще характерно для сказок как для жанра³. Ту же универсальность ситуации будет порождать и соединение в рамках дилогии «возвышенной» песни и «сниженной» сказки, объединённых общей темой, общей проблематикой, однако заканчивающихся не оптимистичным финалом начала любви («Я Вас нашёл, не нужно слов»), а пессимистическим разочарованием в людях («Сказка о том, как люди разочаровываются в людях»). Отметим, что фраза может быть рассмотрена и как название сказки, и как определение её тематики, однако, так или иначе, и то и другое чаще употребляется перед рассказыванием сказки, а не в её конце. Такая смена традиционной позиции актуализирует и без того сильную позицию текста (абсолютный финал дилогии) и делает мысль о разочаровании в людях основной мыслью сказки.

Вместе с тем сказка может быть воспринята как продолжение песни: в финале песни герой, прошедший тысячу городов, находит возлюбленную, в сказке же мы узнаём, что ей от него нужна только молодость. При таком прочтении финал сказки «сказка о том, как люди разочаровываются в людях» будет относиться ко всей дилогии. Сама же дилогия будет представлять собой соединение двух точек зрения: возвышенного влюблённого лирического «я» песни, готового на всё ради своей возлюбленной, и циничного повествователя⁴ в сказке, знающего, чем история закончится, и знающего цену людям.

Между тем данная дилогия может быть рассмотрена и с другой точки зрения: как два разных взгляда на одну ситуацию или даже два разных развития одной и той же ситуации. Герой песни проходит тысячу городов, чтобы найти возлюбленную. Ситуация может быть рассмотрена и не как поиск определённой девушки, а как поиск Идеальной Возлюбленной, Прекрасной Дамы, и тогда перечисление различных ипостасей героев – мечты о том, какой может оказаться Возлюбленная. Так или иначе, финал песни оказывается счастливым. Герой сказки проходит тысячу городов и тысячу дорог с определённой целью: достать эликсир молодости, сделать возлюбленную счастливой и за это жениться на ней. Возлюбленная же оказывается не достойна подвига, и герой разочаровывается в людях. Если рассматривать дилогию как продолжение песни сказкой, то в этом случае точка

зрения повествователя в сказке («Сказка о том, как люди разочаровываются в людях») «побеждает» восторженное восприятие мира лирическим «я» песни. В этом случае в диалогии будут реализованы и различные подходы к описываемой ситуации различных родов литературы: объектом изображения в песне является переживание героя в момент обретения возлюбленной; в сказке у этого момента появляется и предыстория, и продолжение, история рассказана с эпического расстояния и даже с эпическим временем и пространством («прошло сорок лет», «тысяча городов и тысяча дорог»). Если же рассматривать ситуации песни и сказки как две различные ситуации, то событийный ряд окажется напрямую связан с особенностями субъекта речи, формируемыми как различными лексикой и синтаксисом, так и различными интонациями, с которыми исполняются произведения. Песня, лирическое «я» которой романтично и возвышенно, заканчивается любовным хэппи-эндом; сказка, повествователь которой, в отличие от её героя, циничен, заканчивается разочарованием в людях. Диалогия при таком прочтении будет формировать систему из двух противоположных взглядов на мир.

Вместе с тем соединение в рамках одной диалогии лирического и эпического произведений со всеми их составляющими (лирическое «я» песни и повествователь и герои сказки; лирические и эпические сюжет и композиция и др.) формируют произведение драматического рода литературы не только за счёт непосредственного исполнения, интенционально заложенного в драматургии, но и за счёт имплицированности авторской точки зрения: автор-исполнитель отдаляется и от лирического «я» песни, и от повествователя сказки, его точка зрения становится одной из многих, представленных в диалогии, ещё одной маской. Автор «выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных»⁵. Таким образом, в рассматриваемой диалогии мы видим воплощение гегелевского тезиса о драме как соединении эпоса и лирики⁶: объединённые песня и сказка функционируют по законам драмы (интенция на исполнение, имплицированная авторская позиция, драматический герой, способный на действие, драматический конфликт и т.д.).

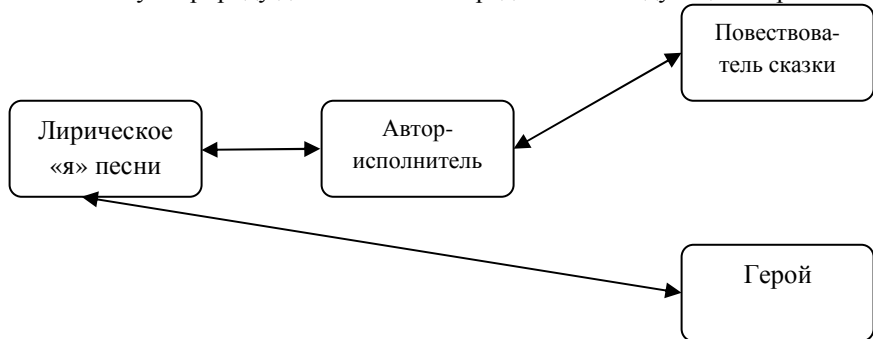
Ситуация с субъектом речи осложняется двумя факторами: тем, что в диалогии соединены произведения эпического и лирического родов литературы, и тем, что субъекты речи обоих произведений говорят голосом Вени Д'ркина. «В песенной ролевой лирике происходит неожиданное сближение *Я-автора*, *Я-исполнителя* и *Я-героя*, характеризующееся нераздельностью-неслиянностью всех *Я*»⁷. В нашей же ситуации нераздельно-неслиянны окажутся автор-исполнитель, лирическое «я» песни, рассказчик и герой сказки, объединённые исполнением Вени Д'ркина.

Лирический субъект песни «Я в коем веке...», по классификации Бройтмана⁸, – лирическое «я». Между тем, что вообще характерно для авторской песни и рок-поэзии в силу особенностей бытования (как прави-

ло, исполнения песен непосредственно автором), лирическое «я» будет сближаться с автором-исполнителем – Веней Д’ркиным. Сближать с автором героя песни будет и номинация последнего «бродягой-музыкантом». После окончания песни исполнитель переходит к прозаической речи, сокращая дистанцию между собой и слушателями интимным «ну так вот», более непосредственной позой. Слова «ну так вот» сигнализируют одновременно и о том, что дальше будет «обычный» разговор, и о том, что он будет являться продолжением исполненной песни, что также сближает автора и лирическое «я» песни. Сближает их и произнесение слов «*мои* выдавшие шузы» уже не лирическим «я» песни, а непосредственно Веней Д’ркиным, автором-исполнителем.

Повествователь сказки тоже оказывается предельно близок автору и за счёт метатекстуальных высказываний («Я не музыкант, я сказочник»), и за счёт того, что стиль и интонации Вени Д’ркина в автометапаратекстах и интервью полностью совпадают со стилем и интонациями сказочника и в этой, и в других Вениных сказках. Таким образом, мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: субъект лирического произведения оказывается дальше от автора, чем субъект речи эпического произведения (естественно, под автором понимается Вени Д’ркин, воплощённый в корпусе исполненных им текстов и ряде метатекстуальных высказываний, а не Александр Литвинов как биографическая личность). Впрочем, такой парадокс может быть воспринят и по-другому: как маска, которую Вени Д’ркин не снимает и вне исполнения сказок (отсюда и кокетство: «Я не музыкант, я сказочник» в метатекстах, «А эти... дурные песни...», «Это стёб... якобы...» в автометапаратекстах), и «подлинное» лирическое «я», которое «прорывается» только в лирических произведениях.

Вместе с тем лирическое «я» песни по ряду признаков оказывается ближе не к повествователю сказки, а к её герою: по общности ситуации, оптимистическому отношению к миру. Таким образом, сложную субъектно-объектную природу диалогии можно представить следующим образом:



Такая сложность субъектно-объектной природы формирует множественность точек зрения, носитель которых не может быть определён одно-

значно. Если задача цикла – «выразить сложное (а возможно, и противоречивое) отношение только к одной из граней бытия»⁹, а «цикл, состоящий из двух текстов, представляет собой минимальную модель циклизации. При этом контекст, создаваемый двумя текстами, оказывается более напряженным, связи более тесными»¹⁰, то рассмотренная диалогия выражает отношение к проблеме людских взаимоотношений и частной стороне этих взаимоотношений: способности пожертвовать всем ради любви и целесообразности такой жертвы. Вместе с тем сложность субъектно-объектной природы наталкивает на мысль, что объектом изображения оказывается некая-то жизненная ситуация, а сама множественность точек зрения. Невозможность же в некоторых случаях отличить лирическое «я» от героя сказки, а автора от повествователя говорят о том, что изображённые в диалогии точки зрения могут соседствовать в рамках мышления одного субъекта. И если цикл выражает отношение к одной из граней бытия, то отношение единого лирического героя диалогии к любви, доверию и жертвенности оказывается противоречивым и неоднозначным. Наиболее же интересно в рассмотренной диалогии соединение лирического и эпического, предельно усложняющее субъектно-объектную природу произведения. Впрочем, это соединение лирики и эпики как раз характерно для сказок в рок-культуре, например, повествование может прерываться ариями героев, что опять же позволяет выразить несколько точек зрения («Свинопас» «Зимовья Зверей», «Тае Зори» Вени Д'ркина и др.).

Теперь обратимся к исполнению сказки на концерте в Троицке в 1997 г.

Сначала была исполнена песня «Я в коем веке...». Потом Д'ркин произнёс следующие слова: «Я сейчас спою ещё одну песню, а потом расскажу сказку, собственно, по поводу “мои шузы под пылью тысяч городов”. Я её рассказывал, кто были, тот знает, кто не был, услышит. Сейчас, я одну песню спою, памяти друга моего погибшего, музыканта». Потом была исполнена песня «Раскалённый июль», после чего исполнитель произнёс следующие слова: «Ну ладно, я тогда блюз ещё спою». Потом была исполнена песня «Сначала было клёво, это потом было слово...» («Блюзовый дождь»), после чего уже непосредственно без перехода была рассказана сказка. Таким образом, контекст, на первый взгляд, ослабленный отсутствием непосредственной «близости» песни «Я в коем веке...» и «Сказки про эликсир», актуализируется автотекстом, напрямую соединяющим эти два произведения. Вместе с тем очевидно, что исполненные между частями диалогии песни не могут не влиять на её смысл. Автобиографический автотекст («Памяти друга моего») сближает и лирическое «я» песни, и повествователя сказки с автором-исполнителем. Трагическая интонация первой и лирическая интонация второй песен актуализируют соответствующие стороны диалогии, равно как и «неожиданное» решение спеть блюз: «Ну тогда я блюз ещё спою»: исполнитель якобы

спонтанно решает, что в ряду этих произведений будет уместен блюз. В обеих песнях также присутствует использование элементов сниженной лексики («До блевоты родных и друзей» («Раскалённый июль»), «Сначала было клёво, это потом было слово» («Блюзовый дождь»)) на фоне нормативной лексики и высоких синтаксиса и интонации исполнителя, однако если в песне «Блюзовый дождь» этот приём создаёт комический эффект, то в песне «Раскалённый июль» – трагический. Таким образом, можно сказать, что стилистически песни близки и к песне «Я в коем веке...», и к «Сказке про эликсир», в которой использование сниженной лексики, по сравнению с исполнением в Воронеже, заметно уменьшено (например, слово «бомжик» заменено словом «бродяга» и т.д.), элементы сниженной лексики остаются практически только в речи возлюбленной героя; то есть повествователь оказывается ближе и к автору-исполнителю, и к лирическим субъектам всех трёх исполненных песен, и, за счёт меньших различий в речи, к герою сказки.

Наиболее же значимым оказывается здесь финал сказки: «Так люди разочаровываются в людях. Не обманывайте друг друга». В этом исполнении у сказки появляется мораль. Повествователь не цинично рассказывает о мальчике, напрасно поверившем девочке, а грустно говорит о ещё одной трагической истории, веря, что после его сказки люди перестанут обманывать друг друга.

Несмотря на несколько ослабленный контекст, в данном случае также можно говорить о диалогии, состоящей из песни и сказки, в силу, во-первых, указания на это в автотексте, а во-вторых, троекратного (как минимум) исполнения произведений в тесном контексте. Вместе с тем песни, исполненные между частями диалогии, актуализируют её лирическое и драматургическое начала, а также приближают её героя к автору-исполнителю. Речь повествователя в этом исполнении менее стилизована, а он сам оказывается ближе к автору-исполнителю. Финал же сказки, а значит, и всей диалогии, хоть и оставляет главной темой разочарование в людях, однако придаёт диалогии оптимистическое настроение надежды на то, что люди больше не будут обманывать друг друга. И в целом герой диалогии оказывается более однороден: точки зрения лирического «я» песни, повествователя и героя сказки оказываются практически идентичными.

На концерте в Троицке в 1996 г. сначала была исполнена сказка, потом произнесена фраза «А сказка рассказана, собственно, для того, что в последнем куплете вот этой песни, там будет такая строчка, ну вы её узнаете». После этого была исполнена песня «Я в коем веке...». Исполнив строчку «Мои выдавшие шузы», Веня прервал исполнение, сказал: «Минуточку, камеру» – показал свои «шузы», акцентировав внимание на трещине в них, то есть на том, что они «выдавшие». Здесь, как и на концерте в Воронеже, перформативный субтекст коррелирует с вербальным, но в данном случае обувь исполнителя оказывается ещё ближе к обуви героя

сказки и лирического «я» песни за счёт ветхости, что и актуализирует циклические связи дилогии, и теснее сближает её «героев» с автором-исполнителем, а также придаёт «правдоподобность» рассказанной истории. Наиболее же интересен в этом исполнении изменённый порядок компонентов дилогии при минимальной вербальной вариативности по сравнению с двумя рассмотренными исполнениями. Слова же, произнесенные между сказкой и песней, делают сказку вспомогательным элементом по отношению к песне: она рассказана только ради слов «Мои выдавшие шузы по пылию тысяч городов». В таком варианте перед нами песня со сказкой, выполняющей роль преамбулы по отношению к песне, объясняющей смысл указанной исполнителем строчки. Если же рассмотреть дилогию как события, хронологически развивающиеся в последовательности «сказка-песня», то получится, что герой сказки, разочаровавшийся в возлюбленной и отправляющийся вновь «пройти тысячу городов и тысячу дорог» с мыслью больше ни с кем эликсиром не делиться, в финале песни тем не менее находит свою возлюбленную. Демонстрация «выдавших шузов» актуализирует связи между лирическим «я» песни, героем сказки и автором-исполнителем, однако центральным из них оказывается лирическое «я» песни, предельно приближенное к автору-исполнителю и герою сказки, повествователь же оказывается всего лишь маской, способом рассказать предысторию лирического «я» песни.

Если же рассматривать дилогию как систему трёх исполнений, то субъектно-объектная природа усложнится предельно: это будет система точек зрения, воплощённая в произведениях различных родов литературы, соединённых в дилогию; точек зрения, которые модифицируются от исполнения к исполнению. Множественность исполнений позволяет менять порядок частей внутри дилогии, которая оказывается не просто произведением, представляющим столь разные точки зрения, но произведением, в котором эти точки зрения могут значительно модифицироваться. Соединённость же этих точек зрения с фигурой автора-исполнителя, единого для всех героев и всех исполнений, порождает неоднозначность и нестабильность всех этих точек зрения.

Система трёх исполнений актуализирует универсальность сказки, тем самым приближая её к сказке фольклорной, а не литературной. Если, как правило, «сказка литературная, коррелируя с волшебной фольклорной сказкой, отличается от неё психологизмом, превращением персонажей из “знаков” в полнокровные “образы”»¹¹, то в рассматриваемой дилогии герои становятся именно «знаками» за счёт разных имён, используемых в трёх исполнениях сказки: Коля и Лена на концерте в Воронеже, Петя и Оля на концерте в Троицке 1996 г, Люся и Петя – на концерте 1997 г. Вариативность имён лишает героев индивидуальности, делает их не единичными, а типичными: некий мальчик, некая девочка. И именно множественность исполнений позволяет автору использовать имена героев, при

этом сделав их безликими, типичными. Подобная универсальность формируется и в песне: если на концерте в Воронеже и Троицке 1997 г. Вени поёт: «И пью лукавое вино из Ваших смелых синих глаз», то на концерте в Троицке 1996 г. – «из Ваших смелых карих глаз». То есть если рассматривать дилогию как систему трёх исполнений, то наиболее вероятным будет прочтение, при котором лирическое «ты» песни – не конкретная девушка, а Идеальная Возлюбленная, Прекрасная Дама, цвет глаз которой оказывается неважен. Подобная универсальность, «типичность» всех героев дилогии, формируемая особенностями каждого из исполнений, делает её рассказом не о единичной ситуации, а о типичной, множественность же точек зрения, варьируемых как в рамках каждого конкретного исполнения, так и от исполнения к исполнению, делают эту множественность не способом, а объектом изображения.

Лирический герой рассматриваемой дилогии играет важную роль в формировании лирического героя Вени Д'ркина, постоянно меняющего маски сказочника, шута и лирика (что актуализируется и метатекстом («Я сказочник»), и перформативным субтекстом (грим под Пьеро / Вертинского)). Характерен с этой точки зрения, например, автометапратекст после исполнения песни «Непохожая на сны». Песня может быть воспринята и как прямое признание в любви, и как ирония, чему способствует и ироничная интонация исполнения, и мажорная музыка, и несерьёзность намерений лирического субъекта («И я сегодня холостой»), и его самоирония («И я сегодня Noochi Man»), и ирония по отношению к возлюбленной («Ты по улице ты-дыц, Ты по улице идёшь, отражаясь в грязи луж», «Ты сегодня Чио Сан»), и банальность некоторых метафор («И где ступают твои лодочки, там распускаются цветы», «Давай возьмёмся за руки и полетим по радуге / В страну волшебную, где будем только я и ты»). Вместе с тем нетривиальные сравнения («Необычная, как чушь, / Очевидная, как ложь») говорят в пользу прямого прочтения песни. Такую неоднозначность актуализируют и слова, произнесённые после исполнения: «Это был стёб... Якобы...». Автор акцентирует внимание на том, что слушатель сам должен определиться с восприятием этой песни, которая позволяет столь противоречивые прочтения. Вместе с тем возлюбленная оказывается достойной и иронии, и восхищения одновременно, и грань между этими отношениями практически стирается. Подобных песен в творчестве Вени Д'ркина много, и, как представляется, они заслуживают отдельного исследования. Нам же сейчас было важно отметить один из тех случаев, когда лирический субъект обнажает противоречивое отношение к чему бы то ни было даже в рамках одного произведения. Подобное противоречие формирует и рассмотренная нами дилогия, чему способствует и соединение в ней произведений двух разных родов литературы, и то, как меняется её лирический герой от исполнения к исполнению. Эта неоднозначность взгляда, его частая смена, временами вплоть до противополож-

ных, как представляется, является одной из основных особенностей лирического героя Вени Д'ркина.

¹ Ни в одном из найденных нами исполнений название сказки не эксплицировано, однако известна сказка именно под этим названием.

² Глембоцкая Я.О. Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века. Автореф. дисс. ... канд.филол. наук. - Новосибирск, 1999. - С. 16.

³ «Универсальность сказки <...> столь же поразительна, как и её бессмертие». См.: *Пропт В.Я.* Русская сказка. - Л., 1984. - С. 26.

⁴ Определение типа субъекта в данной ситуации в силу особенностей исполнения и бытования рассматриваемой сказки является отдельной проблемой, для данного исследования несущественной, поэтому определим субъекта речи как повествователя ввиду его неэксплицированности и немаркированности речи.

⁵ *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. - М., 1984. - Т. 4. - С. 648.

⁶ См.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. - М., 1971. - Т. 3. - С. 419–420.

⁷ *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М., 2010. – С. 202.

⁸ См.: *Бройтман С.Н.* Субъектная структура лирического произведения // Теория литературы: В 2 т. - М., 2004. - Т. 1. - С. 341–347.

⁹ *Фоменко И.В.* О поэтике лирического цикла: учеб. пособие. - Калинин, 1984. - С. 12

¹⁰ *Глембоцкая Я.О.* Указ. соч. С. 11

¹¹ *Польшикова Л.Д.* Сказка литературная // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. - М., 2008. - С. 235.

© А.Н. Ярко

Е.Е. ЧЕБЫКИНА

Екатеринбург

ПРОРОЧЕСКАЯ МИССИЯ ПОЭТА АЛЕКСАНДРА НЕПОМНЯЩЕГО

...И серьёзной проблемой «последних времен» является, как донести не превратившееся в кривых зеркалах «общественных мнений» и «имиджей» в перевертыши ЖИВОЕ СЛОВО до человека.

А. Непомнящий «“Время колокольчиков” в свете церковного суда»

Эволюция взглядов Александра Непомнящего, отразившихся в текстах, – от радикально-революционных до апеллирующих к традиции, а именно к христианству, и «кричащих» о грядущем апокалипсисе – произошла достаточно быстро, в рамках и так недолгой творческой жизни поэта, ушедшего в возрасте 39 лет.

В первых альбомах преобладают лирические зарисовки («Поезд в город весны», «Вокзальная», «Одиночество») или, подчас социально заостренное, отображение современности, в которой живет автор:

Acid high life – жизнь от укола и до укола.

На Берлин идут атакой русские панки:

Джонни Роттену с Москвы нужен счет в ихнем банке.
Дело Троицких, или Конец русского рок-н-ролла.
Романтический герой в чёрном плаще покорил все сердца,
Захватил все места в хит-параде.
Но это в песнях, а в жизни у него ларёк.
К нему по вечерам подъезжает дружок
На тачке; с дружком, разумеется, бляди.
«Конец русского рок-н-ролла»¹

В «Лимоновском блюзе» изображение окружающей среды окрашено едким, резким до максимализма мнением лирического героя, который выражает враждебность «добропорядочным» гражданам («Респектабельно одетая middle-class woman, / Толстая, как свинья») и тем, кто их защищает («Моментально подняв деревянную бдительность, / Синеют при встрече менты»).

Однако уже с третьего альбома «Экстремизм» автор не просто показывает сцены из жизни «общества спектакля» («Имейте куклу Барби, / Живите на планете Рибок, / Курите сигареты “Кэмэл”, / Мойте голову “Проктер&Гембл” – / Всё равно на вас найдётся пуля. // Читайте Марининых – Шелдон, / Смотрите “Санта-Барбар”, / Играйте весь вечер в “Денди”, / Купите немного “Олби” – / Всё равно на вас найдётся пуля» («Всем, кто любит Вавилон»)), но и размышляет о причинах сложившейся исторической ситуации («В промежутках избегайте думать, / Берегите тела и вещички, / Любите свои три шестёрки» («Всем, кто любит Вавилон»)), «А где-то за окном продолжалась война... // У добрых ручки чистые. “Херня – война, / Главное – маневры. Пей бокал до дна” / Маленькая хатка на краю села» («Последний день Помпеи»)) и проводит образ скорого будущего, к которому общество летит на бешеных скоростях: «Как в замедленной съемке, валилась стена. / Очевидно, так закончилась не наша война» («Последний день Помпеи»). В этой же песне автор указывает и на выход, «свет в конце туннеля» – для Непомнящего это возвращение к традиционным ценностям православного христианства: «Молния блеснула, осветив образа, / И тут я увидел его глаза» («Последний день Помпеи»).

Страшно, что «Вавилон» – не только снаружи, но и внутри. В «Весёлой славянофильской» автор оценивает внутреннее состояние каждого:

Ох, жалко нам вишнёвый сад, да сами виноваты,
Триста лет как рухнула Берлинская стена
В каждом сердце. И вползли в нас такие гады,
Что отныне навсегда нам всем судьба одна... Война!

«Всемирное государство» – система, против которой выступает поэт – проникает в подавляющее большинство, в каждого из тех, кто готов быть послушным «во избежание ломок», ради спокойствия и благосостояния:

Оно будет тебе кормящей матерью,
Но молочко только для послушных детей.
Оно станет тебе лучшим наркотиком –
Во избежание ломок ты сделаешь всё.
Оно будет общественным мнением,
Смирительной рубахой и градом камней
Для паршивых овец и сумасшедших,
Тех, кто не принял личный номер кирпича в стене
«Всемирное государство»

«Всемирное государство» беспощадно и бесповоротно калечит души
и умы, готова приход антихриста:

И не спасет тебя вера в прошлое,
И не пощадит надежда на будущее.
Конец игре. Костёр погас. И никому не разжечь.
Вот только Свет над бездной не засыпать пеплу.
Только святые, только мученики знали
Как победить, как стать свободным, как убить в себе
Всемирное Государство.

«Всемирное государство» приведёт к закономерному концу:

Микки-маус с утра обнаружит простуду
в полдень синие пятна по телу пойдут
<...>
и лифт оборвётся, дискотека заглохнет
псы найдут горла жертв, грянет пир, будет вой,
когда захлестнет и погасит все окна
клокочущей, пенной, бездонною тьмой
«Колыбельная»

Обнажая истину, вскрывая суть настоящего и предупреждая о страшных событиях будущего, автор берёт на себя функции пророка.

Пророчество – «предвидение, предвозвещение, предсказание событий, которые совершаются в будущем»²; «предсказание, признаваемое в различных религиях за откровение богов»³.

Пророки в традиционном понимании этого слова обличали состояние современного им общества и предупреждали о неминуемом. Тематика многих текстов Непомнящего, эсхатологические и апокалиптические мотивы, изображение царства антихриста, констатация причин грядущих событий – «мы сами себе ад» – позволяет считать его поэтом-пророком.

Прихода антихриста и его правления, согласно христианскому мировоззрению, не избежать никому из тех, кто будет жить в то злосчастное время на земле. Миллионы людей своим образом мыслей и

жизни, добровольной слепотой или сном, убаюканные комфортной повседневностью, сами приготовят ему условия прихода и воцарения. «Колыбельная» иронически отражает массовую готовность к успокоению и самообману:

Фтор укрепляет зубы, Иисус любит тебя
каталог товаров, рок-андеграунд
Джа даст нам все, мир спасет красота
Иегова не съест, Интернет не обманет.
ах, гуманно на кухне с мыслями о вине
ой, давай говорить другу друг комплименты
пока не прервет командой – к стене!
Этой любви прекрасной моменты...

«Колыбельная», как ей и положено, усыпляет, а в итоге – «опять пожар, и бедный мир / Горит, пылает по вине всех тех, кто спал» («Солдат»).

Долг пророка – отодвинуть страшные сроки конца времен, с тем, чтобы предупредить максимально большее число людей об опасности, смертельной во всех смыслах, но прежде всего для души. Долг пророка – помочь людям вспомнить о Божественном даре волеизъявления, возможности свободного выбора. И этим, выполняя Божественную волю, помочь в спасении их душ, пока не стало слишком поздно что-то менять:

Ах, если б было все иначе –
Переиграть, не умирать,
Ах, если бы нашелся мальчик
За нас, гадов, воевать...

«Ад»

Слова пророка горьки и печальны:

Выше потолков бездомный плачет светлый дом наш
Тишиной. И прочтена скрижаль –
Печаль о том что мы когда-то были...
...Жизнь прошла, как не было... Не поговорили...

«Ад»

Поэт понимает, что современное общество – практически каждый – делает всё для того, чтобы приблизить чёрные времена и свести на нет возможность спасения («Какая смерть еще нам, ад / Все здесь, мы сами себе Ад!» («Ад»)). Представители общества потребления, жаждущие «хлеба и зрелищ», ярких внешних впечатлений, самоутверждения, обманывают сами себя, находя «свободу» совсем не там, где нужно её искать, уходя от спасительной истинной свободы в противоположную сторону:

Иллюзорная свобода
Сквознячком тьмы чёрных дыр
Нас встретит ласково у входа
В дивный новый, новый мир,
В аттракционы подсознания,
Добровольно в цемент зданья.
С новосельем, камень – хлебом,
И прочь уходят этажи от неба.

«Ад»

Конец времён ускоряет и бездумное отношение к насущным сторонам жизни, в числе которых культура, образование, нравственность – везде одно и то же:

Я приезжаю в город В, но он точно такой же, как и уездный город N:
Пьяные рожи, табличка УЛИЦА ЛЕНИНА и лушит семечки под нею нацмен
<...>

Мне предлагают джин-тоник, и я его пью, чтобы не нюхать, как горят мои крыла

«Автостопная 3»

А каморку папы Карло разломает экскаватор –
Чтоб построить супермаркет, где для счастья всем всё будет,
И никто не вспомнит то, что выхода отсюда нет.

«Разговор с небослужителем»

Безудержное потребление и алчность одних в соотношении с прозябанием и бесперспективностью существования других обостряют не столько экологические проблемы (загрязнение среды, истощение ресурсов), сколько социальные. Грядёт война всех против всех, всеобщая агрессия, беспросветность и невозможность ничего изменить:

История закончилась по всей Ойкумене –
Наступила чередa дней и лет.
Искали выхода из лужи наши щуплые тени –
Кто был умней, знал, что выхода нет.
<...>
Левосторонним колесом, пулеметным огнем,
Ядом и кинжалом, кастетом, кирпичом
Под флагом блядства всех и каждого во имя иллюзий
Завидуют танкам пересеханные люди.
Волчата отвыкали мамку сосать.
У «неба» и «земли» ОДНА НАУКА – УБИВАТЬ
ОДНА ДОРОГА – УБИВАТЬ...

«Матрица»

Хаос заставит взмолиться людей, уставших от бед, свалившихся «в одночасье», от тревог, неуверенности и страха. И придет некто, кто предложит обеспечить мир и порядок:

Господин Архитектор, добрый князь мира сего
Master of puppets мира сего –
И бегут фигурки. Кроме тех, кто не хочет бежать
По дороге на полку в кукольный магазин.
«Контркультурный блюз»

Это и будет началом конца, о некоторых гранях которого рассказывает поэт. В том числе и о наличии иноматериальных сущностей, которые далеко не безобидны, так как способствуют формированию и сохранению статуса, жизненно важного для них: «бесам тоже кушать нужно» («Весёлая славянофильская»), «Нонче бал здесь правят черти, а у них своя игра» («Разговор с небослужителем»), «Рогатая полиция бережёт / На смерть всем ад разъединения: / Между живыми и мёртвыми – стекло / Между живыми и любимыми – стекло, / Между сердцем и умом – стекло, / Между небом и землей – стекло...» («Стекло (Отчуждение)'). Иномирным сущностям ничего не стоит принять любую личину, ведь под флагами милосердия, гуманности, терпимости легче достичь цели:

Не спят оборотни, ведь под горку катит трамвай
Новый облик по маршруту в каждый новый рай
Свобода... Порядок... Гуманность... Террор...
Бесы знают заранее свой новый колор,
Лишь бы – алая вьюга, или – еще поподлей,
Чтоб всем красить матрёшки во славу чистых кровей
И, ловя недотыкомку под сверхрусский Гоп-Стоп,
С бессмысленным взглядом шить стога новых роб,
Свой Покой и Достаток в свой заколачивать гроб:
Мурка и Семь Сорок на всех волнах
«19:40»

Среди признаков последнего времени – плюрализм, нивелирование идей и идеологий, отсутствие нравственных стержней, – любых ориентиров, которые могли бы служить маяками на пути в противоположную бездне сторону:

Здесь есть ассортимент на любой тонкий вкус:
Есть спрос на анархистов в косухах, на любителей Джа
На попкорновых наци, сатанизм и Далай Лам а ля рус –
На полке рядом «На На» – лишь другая цена
<...>
в их игрушечный город, где все при делах:
Где панк любит помойку, а гранжер ненавидит себя,

Скин поет по-английски, толкинист – об эльфийских мечях,
Птюч собирает «альтернетив» и «марки», а кээспэшник – дрова...
«Контркультурный блюз»

Город сдали без единого выстрела
Поважнее нашлись занятия,
В кармане кончались денежки
И на днях ждали новые праздники.
«История одного города»

Поэт говорит о том, что дряхлый мир неотвратимо подошёл к своему концу:

Дряхлый мир – его улицы словно морщины –
С толпами ждущих богов из машины,
Со страстями, стадионами, прогнозами, модами,
Многолюдными как одиночество годами.
Он устал – ковёр соткан, кончается нить –
Теперь проще прочесть, увидеть, постичь
Сквозь туманы прелюдий, сквозь истории сон
Первый отблеск багровый последних времён.
«Нить»

Этот конец может быть как индивидуальным, так и коллективным:

Без границ, без слёз, без лиц, без отличий,
Без памяти, без рода, без гнева
Из колыбели в новый кирпичик
Из родной реки душой в общий невод
У рыбачков есть гуманные доводы
И секреты чудесных земных превращений
Всего живого в брусочки золота
А непокорного – просто в мишени...
«Чандала»

Нажмет Бог DELETE поутру...
«Матрица»

О своей «убежденности в неизбежном поражении Традиции в конце истории» А. Непомнящий говорил в интервью журналу «ФАНограф»⁴, объясняя название альбома «Поражение». Но знание о поражении и конце времен не отменяет, по Непомнящему, стойкого намерения идти дорогами внутренней свободы:

Земным пораженьем закончится всё, за что стоит идти...
«Поражение»

Упокоенным покоя, а живым не жить без боли,
Без ромашкового поля, к бою скрещенных мечей
И, конечно, без любви не жить нам, как земле без соли
Смерть каждая – твоя смерть – так становятся сильней
И чище утренней росы с травы, что скосят на рассвете,
И прозрачнее ручьев из стран, что снятся только детям,
Безымяннее солдата, что с последнею гранатой
Уже не ждал подмоги, просто помнил он о Боге,
<...>

Мы останемся счастливыми, останемся счастливыми,
Даже в земле счастливыми под соснами и ивами
И встретимся, мы встретимся

«Дороги свободы»

В одном из интервью Александр Непомнящий сказал: «теперь и нам самое время учиться быть свободными: свобода же не определяется ничем внешним – можно быть равно свободным и несвободным в самом либеральнейшем обществе и в тюрьме»⁵.

И останемся козлами, обломавшись на пороге
Нами преданного дома, майской мирной тишины,
Если не пойдем, не сдожим непролазные дороги
От чудовищной свободы до спасительной любви.

«Дороги свободы»

Позиция героического пессимизма Непомнящего соотносится с его видением выхода, или пути, о котором он говорит в текстах и в различных интервью: возвращение к традиции. В его поэтическом мире – это неприятие духа мира сего и противостояние, даже с оружием, всему темному, а также православное христианство.

О пророческой миссии рок-поэта А. Непомнящий сказал в статье «Время колокольчиков» в свете церковного суда: «Всё, что сделало стихийно сформировавшееся мировоззрение Русского Рока “суицидного” – вернуло Поэта от нехороших поз сибарита на диване в деревне Маниловка с пером в барской руке, эстета эротомана и несчастного существа “на приработках” в литжурнале или “союзе” каких-то там “писателей” в то место, где он и должен быть – на “Вечный Пост” ПРОРОЧЕСКОГО служения в центр мира, где отвечаешь перед Вечностью за все»⁶. Наверное, эти слова о поэте-пророке можно отнести и к самому Александру Непомнящему.

¹ Здесь и далее тексты А. Непомнящего цитируются по официальному сайту Александра Непомнящего. Режим доступа: <http://www.nepomn.ru>.

² *Вишняков В.* Библиейский словарь (историко-религиозный). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://interpretive.ru/dictionary/559/word/%EF%F0%EE%F0%EE%F7%E5%F1%F2%E2%EE>.

³ Толковый словарь русского языка Ушакова. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Толковый%20словарь%20Ушакова/Пророчество>.

⁴ *Непомнящий А.* Интервью журналу «ФАНнограф». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.filgrad.ru/texts2/nepomn2.htm>.

⁵ Там же.

⁶ *Непомнящий А.* «Время колокольчиков» в свете церковного суда. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://yanka.lenin.ru/stat/nepomn.htm>.

© Е.Е. Чебыкина, 2010

Н.М. МАТВЕЕВА

Тверь

СТИХОТВОРЕНИЯ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО В ПЕСНЕ ВЛАДИМИРА РЕКШАНА «ПАРИКМАХЕР / НАШ МАРШ»

Одним из «долгожителей» русской рок-музыки, а возможно, самым возрастным из выступающих ныне рок-исполнителей является лидер группы «Санкт-Петербург» Владимир Рекшан¹. Исполняемые песни Рекшан обычно сочиняет сам или в соавторстве с коллегами по группе, но в этом правиле есть и исключения: так, в позднем творчестве мы находим песню «Парикмахер / Наш марш», составленную из трёх стихотворений Маяковского. Прежде чем мы рассмотрим её специфику, обратимся к построенной нами на ряде примеров типологии способов перекодировки стихотворного текста в песенный.

Одной из причин того, что некоторые музыкальные исполнители в наши дни выбирают в качестве текстов для своих песен стихотворения классиков, может являться позиция исполнителя (или его продюсеров) – зачем придумывать что-то новое, если то, что мы хотим сказать, уже сказано в классической поэзии? Более того, если в случае с новым текстом реакция слушателей ещё неизвестна, то высокий уровень текста классического задан изначально. Кроме того, можно предположить узнавание текста слушателями, что сразу же даёт, к примеру, возможность подпевать на концертах.

Мы уже рассматривали случаи использования современными исполнителями стихотворений Сергея Есенина и Владимира Маяковского. Лирика Сергея Есенина, которая при поверхностном рассмотрении доступна и понятна всякому, является наиболее популярной как среди музыкантов и исполнителей, создающих песни на слова Есенина, так и среди слушателей. Например, поэзию Есенина в виде текстов песен используют столь разные исполнители как группа «Монгол Шуудан», певцы Александр Малинин, Стас Михайлов и многие другие. Заметим, что к лирике Есенина больше тяготеют шансон и эстрадная песня. А вот к поэзии Маяковского обращаются прежде всего рок-исполнители – Александр Градский, Владимир Рекшан, группы «Сансара», «Сплин» и т.д. Происходит это, на наш

взгляд, потому, что рок-музыку, также как и поэзию Маяковского, можно назвать в некотором роде «элитарной» по сравнению с поэзией Есенина.

Стихотворения Есенина, казалось бы, своим силлабо-тоническим построением, чётким ритмом и внешней простотой сами «напрощиваются» на то, чтобы их пели. Первые романсы и песни на стихи Сергея Есенина появились ещё во второй половине двадцатых годов. Поэзия же Маяковского, на первый взгляд, не подходила для того, чтобы стать текстом традиционной песни, поэтому с использованием музыкантами лирики этого поэта мы сталкиваемся только с появлением русского рока. Позволим себе предположить, что этот факт характеризует и современное состояние русского рока, и, пусть это не покажется странным, художественный мир Маяковского. Можно сказать, что Владимир Маяковский и русский рок находятся в своеобразной оппозиции по отношению и к традиционной русской песенной культуре, и к культуре поэтической.

На основе анализа изменений, происходящих при перекодировке стихотворного текста в песенный, была выведена типология способов такого рода перекодировки. Сначала такая типология была сделана нами на образцах целого ряда песен на стихи Есенина, но в ходе исследования выяснилось, что она применима и к песням на стихи Владимира Маяковского.

1. Исполнитель оставляет исходный стихотворный текст без изменений.

В случае с использованием лирики Сергея Есенина в данную группу можно отнести, например, известную песню группы «Монгол Шуудан» «Москва» на стихи «Да! Теперь решено без возврата...». Без изменений текста исполняет песню «Клён ты мой опавший...» фолк-рок группа «Седьмая вода», как бы предлагая слушателям самим размышлять о смысле песни и вкладывать в неё собственные эмоции.

В случае с использованием лирики Владимира Маяковского отнесем к данному разряду песню группы «Мата Харри» на стихотворение «Кофта фата» и песню группы «Разные люди» на стихотворение «Военно-морская любовь». Обе группы не изменяют ни текст, ни название, само исполнение не отличается чем-либо неординарным. Так как и то, и другое стихотворение небольшого объёма и при исполнении без пауз длились бы менее положенных для песни двух с половиной – трёх минут, в песнях мы наблюдаем длинные музыкальные проигрыши, призванные как увеличить время трека, так и выступить в роли разделителей между куплетами-строфами.

2. В тексте производятся незначительные изменения слов или используются повторы.

К этой группе можно отнести песню группы «Чай-Ф» на стихи Есенина «Клён ты мой опавший...». Исполнители не изменяют слова и порядок строф, но повторяют в конце песни первое двустушие, становящееся своего рода рефреном.

Также отнесём сюда песню группы «Сплин» «Маяк» на стихотворение «Лиличка! (Вместо письма)»². «Сплин» оставляет исходный текст без изменений, употребляя лишь «давай простимся сейчас» вместо «дай простимся сейчас».

Заметим, что граница между вторым и третьим (этим и следующим) способами перекодировки условна, так как сложно определить точную количественную разницу между значительными и незначительными изменениями.

3. Используется одно трансформированное стихотворение, в котором могут заменяться многие слова, переставляться и удаляться строфы; при этом содержание текста трансформируется.

К данному пункту относится наибольшее количество известных нам песен.

В случае с лирикой Есенина такой способ перекодировки представлен, например, в песне Стаса Михайлова «Жизнь – обман» (стихотворение «Жизнь обман с чарующей тоскою...») и Александра Малинина «Забава» («Мне осталась одна забава...»)³.

В случае с лирикой Маяковского этот способ встречается в песне группы «Сансара» на стихотворение «Письмо Татьяне Яковлевой». Текст подвергается изменениям, из него пропадают две строфы. На наш взгляд, изменения происходят из-за большего количества слогов в строках данных строф по сравнению с другими, а отсюда невозможностью «уложить» их в песенный ритм. Исчезновение таких выражений как «самочка», «страсти корь сойдет коростой» избавляет песню от негативных ассоциаций, которые могут возникнуть у слушателей песни. «Неуклюжих рук» заменяется на «ловких рук», что может быть объяснено как необходимостью силлаботонического построения песенного текста, так и коннотацией данных прилагательных. По тем же причинам «Сансара» убирает «когда-нибудь» из последнего предложения. Изъятие из текста неопределенного местоимения добавляет лирическому субъекту уверенности в своих силах. В манере исполнения следует отметить специфический, словно приглушенный голос певца с увулярным «р», сопровождаемый «булькающими» звуками, выделение голосом отдельных строф – «крик души» лирического субъекта; если на протяжении текста он обращается к героине (на что указывают местоимения «ты», «вы»), то эти строки как бы констатируют его внутреннее состояние. В итоге лирический субъект «Сансары» отличается от лирического субъекта Маяковского. Он более уверен в себе, приближен к современной реальности, эмоционален, в нём меньше резкости.

4. При составлении текста песни используются элементы нескольких стихотворений (от двух до четырёх), при этом в оригиналах они могут быть абсолютно не связаны общей тематикой, а после перекодировки образовывать новый, оригинальный песенный текст.

К этой группе можно отнести песню Сергея Любавина – «Пара лебедей». Он составляет её из трёх есенинских текстов – «Ты меня не любишь, не жалеешь...», «Руки милой – пара лебедей...», «Улеглась моя былая рана...». Все эти стихотворения написаны пятистопным хореем с чередованием женской и мужской клаузул; такая общность позволяет легко их объединять друг с другом. Используя строфы трёх разных стихотворений, чередуя их между собой, Любавин создает одну новую историю, один целостный текст. У этого же исполнителя мы можем услышать песню «Прощание с Айседорой», составленную из четырёх стихотворений.

Как было сказано выше, песню из нескольких стихотворений Владимира Маяковского мы смогли найти только в репертуаре Владимира Рекшана. Песню «Парикмахер / Наш марш» Владимир Рекшан составляет из трёх стихотворений Маяковского: «Ничего не понимают», «Наш марш» и двустушия «Ешь ананасы...». Трек выходит сначала под названием «Парикмахер / Наш марш» 19 июля 2008 года на втором диске проекта «Живой Маяковский», приуроченном к 115-летию поэта⁴. Эта же песня выходит 23 сентября 2009 года в альбоме Владимира Рекшана «Alcogolic's Songs» – «Песни алкоголика». Это третий диск юбилейной серии, посвящённой сорокалетию группы «Санкт-Петербург». На официальном сайте Владимира Рекшана мы нашли список треков, вошедших в альбом:⁵

Из фильма «Путешествие к заокеанским алкоголикам»

1. Serenity prayer
2. Lord's prayer
3. Will of God
4. Day of Eastern
5. My Lord

Из мюзикла «Аэлита»

6. Наша совесть
7. Бег тысячелетий

Из трибюта группе РОССИЯНЕ

8. Осень

Из мюзикла «Аллипорт»

9. Откровение

Из трибюта «Маяковский»

10. Рябчиков жуй!

Из трибюта группе САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

11. Господин президент (гр. РУССКИЙ МУЗЕЙ)
12. С самим собой (гр. ОтСтой)

Как мы видим, рассматриваемая нами песня получает здесь другое название – «Рябчиков жуй!». Заглавие может быть вариативно – это специфика бытования песни как таковой, которая в разных источниках может номинироваться по-разному: например, слушатели, не знающие, как назы-

вается песня на диске, могут называть её по первой строчке, по какому-либо ключевому слову и т.д.

В песне Рекшана в качестве первого и второго куплетов выступают части стихотворения «Ничего не понимают». Первую половину стихотворения – первый куплет – Владимир Рекшан оставляет без изменений:

Вошёл к парикмахеру, сказал – спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
лицо выгнулось, как у груши.

Из второго куплета, который, в свою очередь, является второй половиной стихотворения, Рекшан убирает определение «старая» (редиска), что может происходить как из-за большего количества слогов в данной строке по сравнению с остальными и невозможности уложить её в песенный ритм, так и из-за негативной коннотации, которую может вызвать у слушателей это прилагательное:

«Сумасшедший!
Рыжий!» -
запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка,
и долго (у Маяковского: до-о-о-о-лго)
хихикала чья-то голова,
выдергиваясь из толпы, как (старая) редиска.

В качестве третьего куплета выступает повторяемое дважды двустопное «Ешь ананасы»:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
(проигрыш)
День твой последний приходит, буржуй.
(проигрыш)
Ешь ананасы, рябчиков жуй,
(проигрыш)
День твой последний приходит, приходит, буржуй.

В качестве припева поочередно выступают вторая, четвёртая и шестая строфы стихотворения «Наш марш», содержащие меньшее количество слогов и более ритмичные, чем первая, третья и пятая, следовательно, более простые в исполнении:

2) Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан. – строфа А.

4) Зеленью ляг, луг,
выстели дно дням.
Радуга, дай дуг
лет быстролётным коням. – строфа Б.
б) Радости пей! Пой!
В жилах весна разлита.
Сердце, бей бой!
Грудь наша – медь литавр. – строфа В.

Можно заметить, что ритмичные, звонкие, исполняемые с довольно бодрой и даже весёлой интонацией припевы противостоят менее ритмичным, исполняемым с нейтральной интонацией куплетам. Припевы при восприятии вызывают скорее приятные эмоции, поскольку лексика, содержащаяся в них, в данном контексте имеет положительную окраску: сердце, барабан, радуга, литавры, быстролетные кони, весна, радость и т.п. В куплетах же лексика имеет противоположную эмоциональную окраску, способна вызывать у слушателя негативные эмоции (сумасшедший, реди-ска, ругань, хихикать, толпа, день последний приходит и т.п.). Вместе с тем, в системе персонажей наблюдается конфликт (парикмахер и посетитель, буржуи и их противники). Если у Маяковского лексика припевов связана с советским образом жизни, а лексика куплетов – с буржуазным миром, то в современной трактовке Рекшана припевы ассоциируются у слушателей со счастьем, молодостью, свободой, куплеты же – с «тёмными» полосами человеческой жизни.

Вышеописанные наблюдения подтверждает и строение песни. Припев исполняется трижды – после каждого куплета. После первого куплета исполняются строфы А и Б, после второго – В и А, после третьего – А, Б, В, А. Таким образом, припев образует кольцо, что может передавать установку на цикличность «светлых» сторон жизни, тогда как «темные» стороны реализуются в линейности куплетов.

Акцентировать внимание слушателей на припевах помогают повторы в их последних строках («сердце наш, сердце наш барабан»; «лет быстролётным, быстролётным коням») слегка нарушающие ритм. Аллитерация в этих строфах (в основном используются звонкие взрывные и сонорные согласные) при исполнении подчёркивает маршевый характер произведения. Слова звучат звонко и отрывисто, как и положено в марше.

Повторы содержатся и в конце песни – Владимир Рекшан семь раз повторяет строку «Сердце наш барабан», что вместе с музыкой позволяет плавно завершить песню. Предположим, что такое многократное монотонное повторение может ассоциироваться с боем в барабан, с биением сердца, с постепенно удаляющейся марширующей колонной.

Таким образом, Владимир Рекшан создаёт единый новый оригинальный целостный текст, сохраняя при этом присущий стихотворениям Владимира Маяковского характер. Заметим, что в отличие, например, от Сер-

гея Любавина, работающего только с перестановкой строф из есенинских стихотворений одного размера, Владимир Рекшан не только берёт для своей песни строфы из трёх совершенно разных стихотворений Маяковского, но и отводит особую роль повторам и аллитерации, усиливающим воздействие нового произведения на реципиентов, противопоставляет по производимому на слушателей впечатлению куплеты (заметим, что эти куплеты вызывают негативные эмоции, тем самым декларируя линейные представления о «тёмной» полосе жизни) и припевы, которые, напротив, вызывают приятные эмоции, и тогда получается, что всё светлое в жизни характеризуется цикличностью. Это означает, что рассмотренная нами песня Владимира Рекшана не просто относится к четвёртому случаю предложенной типологии, но и выходит за его границы, формируя, возможно, новый тип.

¹ Группа была образована осенью 1969 года. Подробнее см.: Владимир Рекшан и группа «Санкт-Петербург». Официальный сайт. История в датах. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.rekshan.ru/index.php?option=content&task=view&id=148>

² Об этом подробнее см.: *Матвеева Н.М.* Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 183–189.

³ Подробнее см.: *Матвеева Н.М.* Поэзия С. Есенина в современной песенной культуре: опыт построения типологии // *Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов.* – Тверь, 2009. – Вып. 7. – С. 37–40.

⁴ Владимир Рекшан и группа «Санкт-Петербург». Официальный сайт. Дискография. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rekshan.ru/content/view/101/34/>.

⁵ Там же.

© Н.М. Матвеева

Е.Р. АВИЛОВА

Нерюнгри

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ ЮРИЯ ШЕВЧУКА

Русский рок – явление контркультурное, определяющим свойством которого становится маргинальность. Именно отход от традиции, от любых норм и образцов традиционной культуры приводит рок-поэзию к поиску нового культурного кода, которым становится мифология. Изучение рок-поэзии в контексте мифопоэтики на сегодняшний день представлено работами С.Ю. Толоконниковой, А.В. Ярковой, В.А. Гаврикова¹. Мы же в своей работе остановимся на песенном творчестве Юрия Шевчука, так как на наш взгляд в его поэзии очевиден комплекс мотивов и образов, прочитываемый сквозь призму эсхатологических мифов.

Специфика эсхатологизма Юрия Шевчука, заключается в том, что эсхатология здесь всегда сопряжена с урбанизмом. Т.Е. Логачёва в своей работе «Тексты русской рок-поэзии и Петербургский миф» детально рассматривает специфику городских текстов рок-поэта, выделяет целый тип города – город-кладбище, который является воплощением эсхатологии².

Например, в стихотворении «Ночь» Юрий Шевчук развивает inferнальные мотивы, тесно связанные с городским текстом. Город здесь одновременно предстает в образе мифического зверя и является воплощением «очеловеченного», плотского начала. В данном случае, характерным является и то, что городское пространство-тело распадается, разлагается. Отсюда целый комплекс мотивов, связанных с мертвенностью: мотивы гниения, распада и смерти.

Горы каменных иллюзий,
Реки давленных мозгов.
В подворотнях битых люди,
Получая хрен на блюде,
Режут пьяненьких Христов.
Спите, люди всей столицы.
Вы – и звери, вы - и птицы.
Разбавляйте ложь страданием,
Но оставьте упованье!³

Подобного рода выстраивание городского пространства по принципу человеческой телесности приводит к одной распространённой архетипической формуле, где человек – воплощение всего вселенского бытия и наоборот⁴.

Таким образом, можно утверждать, что специфика эсхатологического мифа Юрия Шевчука определяется не только урбанизмом, но и категорией телесности.

С точки зрения эсхатологии телесность может трактоваться как свойство материального мира, в нашем случае города. У Юрия Шевчука телесность максимально лишается своей художественности и приближается к мифологическому натурализму. Телесные образы здесь максимально физиологичны.

Город-тело в художественном контексте – своеобразная семиотическая модель, с чётко выраженной иерархией высокого и низкого, земного – небесного и т.д. Кроме этого, семиотическая телесная система всегда основана на оппозиции души и тела. Но в поэзии Юрия Шевчука эта оппозиция снимается, поскольку в физиологическом и культурологическом аспекте лишено души. Так появляется образ мёртвого города-тела:

Мёртвый город с пустыми
Глазами со мной.
Я стрелял холостыми,
Я вчера был живой...⁵

С эсхатологическими мотивами в чистом виде мы встречаемся в песне «Крыса-весна». Здесь перед нами разворачивается картина апокалиптической катастрофы:

Люди на ветках,
люди в витринах,
Люди на людях,
дворцовых решётках,
Гибнут на паперти,
Тонут в перинах
Окон⁶.

Далее появляется ещё один ключевой эсхатологический мотив – мотив болезни, который реализуется через описание весны. Заметим, что образ весны-чумы характерен для всей поэзии Юрия Шевчука:

Плюс один, ноль, плюс два, почернела Зима
Расцветает Январь язвой неба, ха-ха!
С юга ветер приполз, неспособный на бег,
Пожирает, дохляк, пересоленный снег.
А за ним, как чума - Весна⁷.

Образ весны-чумы, напрямую соотносится с эсхатологическим мотивом: обновление мира через болезнь. Ср.:

И трудится жизнь
в сексуальном угаре,
Разлагаясь в мозгах,
казино,
тротуаре,
В машинах,
в метро,
в многоблочных коробках,
На окнах дисплеев,
в защищённых глотках,
В тебе и во мне,
в тебе и во мне
Весна⁸.

Далее, в соответствии с традиционной сюжетной схемой эсхатологических мифов, где мир гибнет от мифического животного, в тексте появляется образ крысы:

И даже чудовище
масти глиста,
С розовой гадостью
вместо хвоста,
Вылезло к солнцу
Отравленным сердцем,
Смертельной слюною,

раздавленным перцем⁹.

Образ крысы в данном эсхатологическом контексте не случаен: традиционно крыса – это символ чумы, животное, обитающее в низшем мифологическом пространстве. Появление крысы в городе – смена двух пространственных уровней. Низшее пространство заменяет срединное. Подобного рода замена символизирует наличие здесь эсхатологического мифологического комплекса:

Сумасшедшая крыса, бредовая мразь,
прорвавшийся чирей,
порочная связь¹⁰.

Другим тематически схожим в контексте мифологического эсхатологизма произведением является стихотворение «Беда». Городское пространство здесь также разрушается, через мотив наступления весны-чумы:

Матерится земля - шкура на китах!
Драные бока подставляя теплу!
Солнце ударило небу в пах,
Дерева торчат по колено в бреду!

Полным распадом мира, весна!
Салютует всем нам, что она удалась.
Чует новые запахи стерва-страна!
Всё готовится жить. Ты одна не спаслась¹¹.

Кроме этого, эсхатология в лирике Юрия Шевчука прослеживается не только через телесно-пространственную трансформацию, но и через смену традиционных пространственных моделей дома, храма, которые, говоря языком Ю.М. Лотмана, являются внутренними, космически упорядоченными пространствами, которые можно определить как «своё», «наше», «безопасное», «культурное»¹². Обжитое пространство противостоит «чужому», «враждебному», «хаотичному». В контексте эсхатологии и телесной деструкции происходит ситуация разрушения гармоничного «своего» пространства посредством замены его на чужое демоническое.

У Юрия Шевчука храм заменяется чужим, дьявольским пространством, которое также предстаёт в антропоморфическом ключе: персонализируясь, тело храма подвергается деструкции.

На холодном, хмельном, на сыром ветру
Царь стоит белокаменный,
А вокруг чёрными воронами
Старухи свет дырявят поклонами.
А вороны заморскими кенгуру

Пляшут на раскидистых лапах крестов,
А кресты золочёными девами
Кряхтят под топорами молодцов.
Царские врата пасть раззявили -
Зубы выбиты, аж кишки видны.
Иконы комями кровавыми
Благословляют проклятья войны¹³.

Телесная деструкция представлена в этом тексте в карнавално-демоническом аспекте¹⁴. Речь здесь идет о мотиве демонического оборотничества. Все диаметрально противоположные категории меняются местами: храм становится местом обитания нечистой силы, рождение оборачивается смертью, божественное начало заменяется дьявольским.

Подобное соотношение противоположных мотивов в одном семантическом поле инспирирует появление в стихотворении карнавальной ситуации «смерти – рождения»:

Вой стоит, будто бабы на земле
В этот мёртвый час вдруг рожать собрались.
Ох, святая мать, ох, святой отец,
Что ж ты делаешь, Егор! Перекрестись¹⁵!

Смерть по законам карнавальной эстетики всегда соотносится с жизнью, а божественное начало оборачивается демоническим. В исследуемом тексте становится очевидна ситуация рождения новой религии через апокалипсическое разрушение:

Ах, вы дураки, мудачьё, позор
Ваш в эту конуру не вмещается.
Верный пёс царя грозного Иосифа,
Скачет Егор в счастливую жизнь.
Старое к чёртовой сносим мы,
Новая вера рванет - ложись¹⁶.

Но если в христианской традиции апокалипсис понимается как возвращение к живому обновляющему началу, то у Юрия Шевчука апокалипсис, напротив, являет собой разрушительное, мёртвое начало. Здесь это возвращение в «злой хаос».

Таким образом, определяющим свойством эсхатологического мифа Юрия Шевчука является сопряженность названного мифа с поэтическим урбанизмом и категорией телесности. Все выше перечисленные деструктивные телесно-урбанистические образы и мотивы могут прочитываться у Юрия Шевчука в ключе эсхатологизма, где всякое творческое действие трансформирует облик мира. И примечательным с этой точки зрения является то, что деструктивная энергия в поэзии Юрия Шевчука исходит из

самой природы, а нет от авторской воли. Отсюда обилие приёмов персонификации, антропоморфизма.

¹ См.: *Толоконникова С.Ю.* Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. - Вып. 2. - С. 47-53. *Яркова А.В.* Мифопоэтика В. Цоя // Русская рок- поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. - Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. - Вып. 2. -С. 101-106. *Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. – Брянск: Ладомир, 2007.

² См.: *Логачева Т.Е.* Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://dll.botik.ru/az/lit/coll/ontolog1/21_logach.htm.

³ *Шевчук Ю.* Сольник. - М.: Новая газета, 2009. - С. 92.

⁴ *Дёринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature, 1980. - № VIII. - С. 418-419.

⁵ *Шевчук Ю.* Дискография ДДТ. [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://lib.ru/KSP/shewchuk.txt>.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ *Шевчук Ю.* Сольник. - М.: Новая газета, 2009. - С. 63.

¹⁰ Там же. С. 64.

¹¹ Там же. С. 45.

¹² См.: *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города. // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 684. - 1984. - С.30-45.

¹³ Там же. С. 110.

¹⁴ См.: *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. - М.: Аспект-Пресс, 1995.

¹⁵ *Шевчук Ю.* Сольник. С. 111.

¹⁶ Там же. С. 112.

© Е.Р. Авилова

А.В. ЧЕМАГИНА

Екатеринбург

«PANEM ET CIRCENSES!»:

ОБРАЗЫ ХЛЕБА И ЗРЕЛИЩ

В ПЕСНЕ Ю.Ю. ШЕВЧУКА «ПРАВДА НА ПРАВДУ»

Хлеб и зрелища некогда составляли для римской черни идеал счастья, и она больше ничего не требовала. Века прошли, но этот идеал мало изменился.

Г. Лебон

Узнав о событиях 3 – 4 октября 1993 года (разгон Верховного Совета Российской Федерации и так называемый «октябрьский путч»), рок-музыкант Ю.Ю. Шевчук едет в Москву, чтобы собственными глазами увидеть происходящее. Он застаёт только последствия путча: БТРы, стоящие на обочинах, танки при въезде в Москву, военные посты, низвергнутый постамент Ф.Э. Дзержинского, кровь на асфальте. Ю. Шевчук поражён увиденным, в его голове тут же рождается песня «Правда на правду»:

Страна швыряла этой ночью мутной сволочью.
И разменяв добро на зло, как деньги старые на новые,
Рванула! Асфальт, когда он на щеке, как водка с горечью,
И окна, окна были первые готовые.

И зло на заливном коне взмахнуло шашкою.
Добро, оно всегда без кулаков, трясло культяшками.
Пыталась жалость убедить, помочь опомниться,
Но всё быстрее и точней летела конница.

Аплодисменты. На манеж под звёздным куполом
Повыпускала ночь зверей и замяукало,
И заалекало, вспотело, вмиг состарилось,
И побледнело, и струхнуло, и затарилось,
Чем бог послал. А чёрт, а чёрт, а чёрт подсунил им,
А он ведь старый театрал, он любит грим.
Тела вдруг стали все огромные да полые,
И пьяница-сапожник память нам оставил пленки голыми.

Правда на правду,
Вера на икону,
А земля да на цветы,
Это я да это ты.

Страна швыряла этой, этой ночью сволочью.
Закат, когда он на щеке, как водка с горечью.
Страх покрывался матом, будто потом, страх брёл по городу.
Ночное небо было дотом, оно ещё напоминало чью-то бороду...
Провинция зевала грустно, нервно в телевизоры.
А кто-то просто шёл домой и ел яичницу,
Дышали трупы тихо, мерно под скальпелем «провизора»,
А кто-то в зеркале вертел уже своею личностью.

Страну рвало, она, согнувшись пополам, искала помощи,
А помощь танком по лоткам давила овощи.
Аплодисменты, бис, везде ревело зрелище,
Стреляло, браво, по беде – увидишь где ещё?

Страна рыдала жирной правдой, так и не поняв истины.
Реанимация визжала, выла бабой, последней пристанью.
Пенсионеры с палками рубились в городки с милицией,
А репортеры, с галками, их угощали блинами.

Судьба пила, крестясь, и б...довала с магами,
Брели беззубые старухи да с зубами-флагами.
Да повар-голод подмешал им в жидкий суп довольно пороху,
Герои крыли тут и там огнём по шороху.

И справедливость думала занять чью-либо сторону,
Потом решила, как всегда, пусть будет смерти поровну.
Да погибли эти окна, эти крыши первыми.
Все пули были здесь равны, все мысли верными.

Аплодисменты, бис, везде ревело зрелище.
Стреляло, браво, по беде – увидишь где ещё?

И лишь в гримерке-церкви пустота, в тиши да в ладане,
Где высота да простота, где баррикады-ада нет.
Она горела в вышине, без дыма пламени.
Я на колени тоже встал, коснувшись этого единственного знамени.

Страна швыряла прошлой ночью мутной сволочью.
Страна скребла лопатой утром по крови, покрытой инеем.
Да по утрам вся грязь, все лужи отражают синее.
Асфальт, когда он на щеке, как водка с горечью.

На память фото пирамид с пустыми окнами-глазницами,
Аплодисменты, чудный вид, с листом кленовым да с синицами.
А будущее, что только родилось, беззвучно плакало...
А время тикало себе, а сердце такало...¹

Ю. Шевчуком двигало желание высказать своё мнение о произошедших событиях, которые казались ему абсурдными, музыкант видел в них самую настоящую гражданскую войну, где каждый прав, и правда одних пытается заглушить правду других. Ему, как гражданину этой страны, наблюдающему за происходящими событиями, было обидно, что его родину довели до такого состояния.

В тексте песни очень широко используются образы хлеба и зрелищ, двух постоянных так называемой «римской формулы управления народными массами», которая звучит, как *«panem et circenses!»* (с лат. «хлеба и зрелищ!»).

Хлеба и зрелищ - вот что необходимо дать массам, чтобы спокойно ими управлять. А если лишить народ чего-то из этого, начинают возникать всякие «революционные ситуации».

Рассмотрим образы хлеба и зрелищ, встречающиеся в тексте песни Ю.Ю. Шевчука «Правда на правду», попытаемся понять их природу и выяснить цель их употребления в данном тексте.

Слушатели песни становятся свидетелями довольно странного представления: не то театральной постановки, не то циркового номера, не то репортажа с места события, который транслируется по телевизору. Так или иначе, перед слушателем разворачивается некое зрелище.

Театральность этому зрелищу придает активное присутствие в тексте песни театральной атрибутики: *грим, примерная, аплодисменты*, восторженные крики «*бис!*», «*браво!*»:

А он ведь (черт) старый *театрал*, он любит *грим*...
Аплодисменты, бис, везде ревели зрелище.
Стреляло, *браво*, по беде – увидишь где еще?
И лишь в *гримерке-церкви* пустота в тиши да в ладане...
Аплодисменты, чудный вид, с листом кленовым да с синицами...

Действующими лицами развернувшегося перед слушателем спектакля являются необычные персонажи, это абстрактные понятия, которые в контексте песни обретают плоть: *Зло, Добро, Жалость, пьяница-сапожник Память, Страх, Судьба, повар Голод, Справедливость, Будущее*. Они активно задействованы в происходящем наравне с более реалистичными персонажами (*старухами, пенсионерами, милицией, репортерами* и др.):

И *зло* на заливном коне взмахнуло шашкою.
Добро, оно всегда без кулаков, трясло культяшками.
Пыталась *жалость* убедить, помочь опомниться...

И *пьяница-сапожник память* нам оставил пленки голыми.

Страх покрывался матом, будто потом, *страх* брел по городу.

Судьба пила, крестясь, и б..довала с магами...

Да *повар-голод* подмешал им в жидкий суп довольно пороху...
И *справедливость* думала занять чью-либо сторону,
Потом решила, как всегда, пусть будет смерти поровну...

А *будущее*, что только родилось, беззвучно плакало...

Нередко мизансцены спектакля становятся более похожими на театр военных действий: «Но всё быстрее и точнее летела *конница*», «Ночное небо было *дотом*, оно ещё напоминало чью-то бороду», «Дышали *трупы* тихо, мерно под скальпелем провизора», «А помощь *танком* по лоткам давила овощи», «*Реанимация визжала*, выла бабой, последней пристанью», «*Герои крыли* тут и там *огнём* по шороху», «И *справедливость* думала занять чью-либо сторону, / Потом решила, как всегда, пусть будет *смерти* поровну. / Да, *погибали* эти окна, эти крыши первыми. / Все *пули* были здесь равны, все мысли – верными».

Театральная постановка и бой активно сменяют друг друга на протяжении всей песни. Образ войны делает ещё более трагичным и без того невеселое зрелище.

Трагизм развернувшихся в тексте песни событий подчеркнут и ритмико-мелодической организацией стихотворного текста.

Ритмический рисунок песни довольно сложен. Основная метрическая схема стиха - шестистопный ямб, иногда он перебивается хореем, а в некоторых строках увеличивается количество стоп (иногда до одиннадцати):

4) _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ _
_ / _ / _ _ / _ / _ / _ _
/ _ _ / / / _ / _ / _ / _ / _ / _
_ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _ / _

Таким образом, тональность стиха в целом неторопливая, растянутая. Многочисленные пиррихии придают тексту ещё большую размеренность. На создание ощущения неторопливого разговора работает и дактилическое окончание. Однако здесь стоит обратить внимание на третьи строки четвертого и восьмого четверостишия, где встречается спондей, который нарушает неторопливость тональности и придаёт стиху экспрессию. Припев, написанный дольником, также усложняет ритмический рисунок стихотворения.

В целом тональность стихотворения неторопливая, размеренная, однако за счёт неоднозначного ритмического рисунка и разнообразных типов рифмовки создаётся ощущение хаотичности, спонтанности.

Кроме того, на ритм стихотворения влияют:

- стиховой перенос (происходит сбой ритма): «И разменяв добро на зло, как деньги старые на новые, / Рванула! Асфальт, когда он на щеке, как водка с горечью...»;

- внутрострочные паузы/цезуры (они замедляют ритм): «Аплодисменты. На манеж под звездным куполом», «Аплодисменты, бис, везде ревели зрелище. / Стреляло, браво, по беде – увидишь где еще?», «Да повар-голод подмешал им в жидкий суп довольно пороху...», «Да погибали эти окна, эти крыши первыми... / Все пули были здесь равны, все мысли – верными»;

- сложные синтаксические конструкции (происходит замедление ритма): «Страх покрывался матом, будто потом, страх брёл по городу. / Ночное небо было дотом, оно ещё напоминало чью-то бороду...», «Я на колени тоже встал, коснувшись этого единственного знамени»;

- лексические повторы (здесь так же происходит замедление ритма): «И окна, окна были первые готовые», «Чем бог послал, а чёрт, а чёрт, а чёрт подсунил им...», «Страна швыряла этой, этой ночью сволочью»;

- однородные члены предложения (они делают ритм более упорядоченным): «Повыпускала ночь зверей и замяукало, / И заалекало, вспотело, вмиг состарилось, / И побледнело, и струхнуло, и затарилось...».

Таким образом, мы видим, что ритм стихотворения сбивчивый, замедленный, за счёт чего создаётся ощущение живой, спонтанной речи.

Теперь проанализируем звуковую организацию, которая позволит уловить мелодику стиха:

Страна швыр'ала этой ночью мутной сволочью.
И размен'ав добро на зло, как деньги старые на новые,
Рванула. Асфальт, когда он на щеке, как водка с горечью,
И окна, окна были первые готовые.

Среди опорных ударных звуков, на которых и держится мелодический строй стиха, преобладает гласный *о*. Слова, завершающие строки, имеют в своём составе именно этот ударный звук. Отсюда печальное, протяжное звучание стиха.

На уровне согласных звуков мы видим нарушение мелодического строя. Этому способствует обилие взрывных звуков, аффрикат и дрожащего звука *р*, которые значительно затрудняют речь:

... Чем бог послал, а чёрт, а чёрт, а чёрт подсунил им,
А он ведь старый театрал, он любит грим.
Тела вдруг стали все огромные да полые,
И пьяница сапожник-память нам оставил пленки голыми...

Страх покрывал всё матом, будто потом, страх брёл по городу.
Ночное небо было дотом, оно ещё напоминало чью-то бороду...

Между ритмическим рисунком и звуковой организацией стиха наблюдается полное соответствие: с одной стороны, напевность, мелодичность, размеренность, а с другой, некая затруднённость речи, ощущение её спонтанности. В результате создаётся интонация трагической печали и тоски, боли и возмущения, которая вполне поддерживается образами, встречающимися в тексте данной песни.

Помимо образов театра и войны в тексте можно выделить образ цирка, за счёт которого зрелище становится нелепым, абсурдным, нереальным:

*Аплодисменты. На манеж под звездным куполом
Повыпускала ночь зверей...*

И тут уж начинаются совсем непонятные события: действий очень много, а исполнителя ни одного, отсюда ощущение неразберихи, путаницы, паники. Все это очень напоминает «бестолкотню» из кэрролловской «Алисы в Стране Чудес», бег без заданных направлений, энергия без вектора, броуновское движение, хаос:

...и замаякало,
И заалекало, вспотело, вмиг состарилось,

И побледнело, и струхнуло, и затарилось,
Чем бог послал...

Зрелище принимает нереальный, ненастоящий, бутафорский вид: «Тела вдруг стали все *огромные да полые*». И совершенно неожиданно борьба становится игрой: «Пенсионеры с палками *рубилась в городки с милицией...*».

Зрелище в контексте песни «Правда на правду» приобретает полярные характеристики: 1) зрелище грандиозное, доселе невиданное: «Везде ревели зрелище, / Стреляло право по беде – увидишь где еще?»; 2) и зрелище уже всем приевшееся, привычное народу настолько, что оно вроде бы даже уже и не зрелище: «Провинция зевала грустно, нервно в телевизоры...»; зрелище, которым народ обычно пытается скрыть свой завтрак или ужин: «А кто-то просто шел домой и *ел яичницу*».

Итак, образ зрелища в тексте песни «Правда на правду» очень многогранен и неординарен, его сложно охарактеризовать одним словом, однако общее состояние, которое он производит – это полное ощущение хаоса и беспорядка, сопровождаемое трагическим звучанием.

Если образ зрелища в тексте песни очень богат и многогранен, то с образом хлеба дела обстоят иначе, он смотрится намного скромнее и проще. Все упоминания о пище в данном тексте подчёркивают её отсутствие:

Брели *беззубые* старухи да с зубами-флагами
Да, *повар-голод* подмешал им в *жидкий суп* довольно пороху...

Хлеба явно не хватает, народ страдает от голода, и чем же он сыт?
А репортеры, с галками, их *угощали блицами*.

Хлеб пытаются подменить зрелищем. Именно отсюда берет начало столь скромный образ хлеба и настолько богатый образ зрелища: «Страна рыдала *жирной правдой*, так и не поняв истины».

Жирной здесь оказывается не пища, а правда, которой страна уже пресытилась: «*Страну рвало*, она, согнувшись пополам, искала помощи».

Итак, образы зрелища и хлеба занимают в песне Ю.Ю. Шевчука неравные позиции. Зрелище преобладает над хлебом, как в количественном плане, так и в качественном. Вот и создаётся ощущение, что зрелищ много, потому что хлеба мало.

В лихие 90-е годы, когда было очень много зрелищ, но мало хлеба, создалась революционная ситуация, одним из последствий которой и оказался путч 3 – 4 октября 1993 г.

¹ Текст песни цитируется по изданию: Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачев, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машнин. – СПб.: Азбука-классика, 2005.

**И.Н. ТРОЦЕНКО
Е.П. ВОРОБЬЁВА**

Барнаул

**ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. ШЕВЧУКА (АЛЬБОМ «ЕДИНОЧЕСТВО»)**

Одной из основных форм выражения авторского сознания в лирике является лирический герой. У Ю. Шевчука лирический герой – это философствующий, страдающий и разочарованный в современной жизни интеллигент, ощущающий себя лишним человеком в современном обществе, но чувствующий тесную связь с прошлыми поколениями. Его жизненная философия во многом созвучна взглядам Ф.М. Достоевского, его теории почвенничества. Современное общество утратило связь со своими «корнями», с русской культурой, «почвой»: «Ограничены матом возможности мира, / И язык ни причем, здесь другие проблемы. / Человек в облаках – это майна и вира, / И тебе ни к чему звук на высшие темы» («Поэт»)¹. В альбоме «Единочество» описан «жизненный путь» лирического героя от рождения до зрелого возраста; Ю. Шевчук назвал свой альбом «Книгой жизни». Появление лирического героя описывается с момента рождения: «Мама, я тебе был так рад, и девять месяцев лили дожди. / И девять месяцев пела вода, а потом обратилась в лед. / И тот, кто съел пуповину и порвал провода, / Благословил наш первый полет» («180 сантиметров»).

Лирический герой – странствующий философ. Он путешествует по миру с надеждой отыскать своё предназначение, найти новый мир, в котором, по его мнению, не будет ложных ценностей. В разных ситуациях он принимает разные обличия. Иногда он повествует о себе от первого лица, не надевая каких-либо масок, чтобы показать в реальной ситуации себя и свои реальные поступки. Желание героя прорваться через современные ложные ценности, которыми живут люди, тесно сопряжено с мотивом жизни и смерти. По мнению Ю. Шевчука, перерождение должно пройти через смерть духовную, через отречения от современных ценностей. Только вернувшись в момент рождения, когда человек чист душой, можно изменить себя и свою жизнь. Именно поэтому появляется образ бабки-повитухи – смерти. Это олицетворение мудрости прошлого (бабка), рождения (повитуха) и пути к перерождению (смерть): «Вырваться за грань уютной проданной свободы, / Выбраться на волю сквозь витрины-миражи. / Лечь в траву сухую и увидеть свои роды, / Бабка-повитуха – смерть, хоть что-нибудь скажи» («Вальс»). Заключительная песня первой части альбома – «Осенняя» – является переходной между двумя альбомами. В ней лирическое, спокойное настроение. Здесь лирический герой аллегорично связан с образами лишнего и маленького человека. Этот синкретизм показывает нам состояние общества, а если быть точнее, отдельных

представителей, которые пытаются его «вразумить». В голове героя череда мыслей, которые сменяют друг друга. С одной стороны, это мысли о существовании человека в обществе, с другой – бытовые вопросы: «Небеса на коне, на осеннем параде, / Месят тесто из тех, кто представлен к награде, / А по ящику вдруг о войне <...>Этой осенью платим за свет <...>Умереть – ничего, если выпить немного» («Осенняя»). Лирический герой – основная, но не единственная форма выражения авторского сознания в песенной лирике Ю. Шевчука, так как поэтическое «я» может выступать и в других видах.

В литературоведческой науке выделяются такие формы выражения авторского сознания, как лирический персонаж, лирический повествователь, лирический адресат. Стоит уточнить, что согласно точке зрения А. Кирова о лирическом адресате, «о взглядах автора, его симпатиях и антипатиях, отношении к окружающему миру мы узнаём по тому, как он оценивает изображаемую личность»². Названные формы авторского сознания часто «пересекаются». Одного или нескольких произведений явно не достаточно, чтобы выполнить их разграничение на материале творчества конкретного автора. Данное обстоятельство заставляет обратиться к взаимосвязанным терминам «цикл», «цикл художественных произведений», «лирический роман». Авторское сознание в цикле «Единочество» проявлено в указанных выше формах. При этом в каждой песне эти формы проявляются по-разному.

В песне «Когда один», открывающей цикл «Единочество», воплощена идея единства и единения всего сущего: физического и метафизического. В связи с этим, авторское сознание, с одной стороны, проявляется внутри этого сущего. В этом случае мы можем говорить о том, что авторское сознание выражено в форме лирического персонажа: «един я с этими большими облаками, / Рябой землю, лесом, озером и мертвецами» («Когда один»). С другой стороны, сознание автора находится над всем миром, иными словами, автор изначально является всеведущим и всезнающим: «Когда на дальнем берегу огни деревни / Уныло воют в небо на дугу <...> Все павшие, убитые, слепые / Бредут, ощупывая тьму и не отпетый прах» («Когда один»). Таким образом, в этой песне мы сталкиваемся как с лирическим персонажем, так и с лирическим повествователем.

В песне «Поэт» фигурируют три формы авторского сознания: лирический повествователь, лирический персонаж и лирический адресат. Лирический повествователь здесь выступает как сторонний наблюдатель, человек со стороны: «Ограничены матам возможности мира, / И язык ни при чем, здесь другие проблемы. / Человек в небесах – это майна и вира, / И тебе ни к чему звук на высшие темы» («Поэт»). В определённый момент повествователь становится лирическим персонажем, объединяя класс людей, которых автор называет «поэтами», понимая под ними современную интеллигенцию: «Выл осторожно, слушал дыханье / Жизни железнодо-

рожного цвета. / Ты так прекрасна, а я жаждал ответа, / Сколько печали несет это знание» («Поэт»). Лирический персонаж обращается к Санкт-Петербургу – лирическому адресату, – который является культурной столицей России: «Спи мой гранит, я плейбоем накрою / Печальную песню о Блоковской даме» («Поэт»). Автор говорит о разложении современной культуры, подмене истинных ценностей ложными.

В следующей песне «Рабочий квартал» автор выступает в роли повествователя, который показывает эти изменения в «рабочем классе»: «Пьяные дети холодной страны сплевывают новый гимн, / Инвалиды бескрайней чеченской войны атакуют ночной магазин <...> В рабочем квартале зубы из стали, рабочие руки сильны, / Проедают свои трудовые медали пионеры счастливой страны» («Рабочий квартал»).

В этих двух песнях выстраивается оппозиция представителей интеллигенции и рабочего класса, которые деградируют, приняв ложные ценности.

В песне «180 сантиметров» впервые лирический герой появляется, «рождаясь физически». Тем самым, песня становится ключевым моментом цикла, так как, рождаясь, ребёнок утрачивает физическое единение с матерью и начинает путь духовного единения с Богом : «180 сантиметров назад мы были одни. / Мама, я тебе был так рад, и девять месяцев лили дожди <...> 180 сантиметров назад ты вышивала следы, / По которым пройду я и встану у Врат / Града Небесной руды» («180 сантиметров»).

Песня «Поколение» иллюстрирует «взросление» героя, его вхождение в общество. Лирический персонаж изображён как один из массы, герой своего поколения: «И мы выросли, но стены отцов зацвели плесенью, ржавым мхом / И вновь солнца не видно и в этой пыли разрушался / Отцовский дом. / И она проросла – эта сила в нас, свежая кровь перемен, / Свободу солнцу, опять получил приказ, долго дремавший ген <...> И мы рублились и падали стена за стеной» («Поколение»).

В песне «Мама, это рок-н-ролл» автор рассказывает о своей «молодости», становясь лирическим повествователем, говоря о минувшем: «Были времена и получше, были и почестней <...> Были времена и построже, а были просто – пей, ешь, да гуляй» («Мама, это рок-н-ролл»). При этом он иногда входит в роль лирического персонажа и повествует от первого лица: «Мама, это рок-н-ролл, рок – это я» («Мама, это рок-н-ролл»).

Формой выражения авторского сознания в песне «Вальс» становится лирический повествователь, показывающий обстоятельства, в которых находится лирический герой, утративший связь с духовным началом, с Богом. Вследствие этого герой теряет связь с «поэтами» (Божий дар) и терзается «муками творчества»: «Если бы хоть строчка этой ночью получилась, / День жужжал и жег бумагой белой на столе / Все, что потерял я, отлюбил, что не свершилось, / Вырастет подстрочником зеленым на золе» («Вальс»). В песне появляется лирический адресат – Бог, – к которому об-

ращается лирический повествователь с просьбой совершить чудо наоборот, чтобы люди могли понять гибельность выбранного пути: «Дай хоть на секунду испытать святую милость <...>Покажите чудо, чтобы видно было многим, / Как перевоплощается в кровь твое вино <...>Покажи им чудо, злую осень покажи» («Вальс»).

В следующей песне «Крыса», присутствует только лирический повествователь, который описывает общество, принявшее ложные ценности: «И трудится жизнь в сексуальном угаре, / Разлагаясь в мозгах, казино, тротуаре, / В машинах, метро, в многоблочных коробках, / На окнах дисплеев, в нечищенных глотках» («Крыса»). Образ крысы здесь олицетворяет «чуждых» этому обществу людей.

Песня «Рождество» объединяет в себе лирического повествователя и лирического персонажа. Лирический повествователь раскрывает связь лирического персонажа с Богом, его поиск пути к познанию Бога: «На улицу вышел и долго смотрел / На окно и свечу от порога <...> Пусть две тысячи лет / Он родился назад, / Что изменилось?» («Рождество»). Лирический персонаж, пытаясь прийти к единению с Богом, примеряет различные маски, при этом «проживая» жизни тех, чьё обличие он берёт: «Я такой же простой Вифлеемский пастух. / Я телец, скорпион да собака <...> Мои чувства – Варрава <...> Мои мысли – дикая смертная драка» («Рождество»).

Лирический персонаж и повествователь также объединены в песне «Ночная пьеса». Лирический повествователь описывает общество, которое наблюдает само себя, через призму театральной постановки, показывающей его мысли и воззрения: «Дан звонок, поплыли сцены, в зале грустная страна / Мрачно смотрит на Надежду, Веру и Любовь, она» («Ночная пьеса»). Лирический персонаж, тоже находясь в зрительном зале, «грустит», понимая гибельность современных представлений о Боге и о духовности: «Я грущу, смотрю спектакль, третьим планом в глубине» («Ночная пьеса»).

Завершающая песня первой части альбома «Единочество» («Осенняя») вновь объединяет в себе три формы выражения авторского сознания. Лирический повествователь снова показывает общество, в котором пребывает лирический персонаж, его воззрения, мысли, выбранный путь жизни: «Месяц тесто из тех, кто представлен к награде, / А по ящичку врут о войне <...> Где опасность и бред, там живые могилы. / Нас за верность и хлеб поднимают на вилы» («Осенняя»). Лирический персонаж, находясь в этом обществе, «прозревает», понимая, что он становится частью этого общества, не имея своего собственного «Я», своей индивидуальности. Итогом становится понимание того, что поиск «себя», своей индивидуальности – необходимость. Не случайно здесь появляется мотив дороги: «Я живу на весах в это качество года <...> Моя песня не спета <...> Я вчера еще помнил, что жизнь не приснилась <...> Я с бедой на плечах, доползу до доро-

ги» («Осенняя»). И вновь лирическим адресатом у Ю.Ю. Шевчука становится Бог. Наблюдая за происходящим, лирический повествователь просит у Бога милости, просит защиты и помощи, через его любовь к людям, отождествляя Бога с любовью: «Люби всех нас, Господи» («Осенняя»).

Вторая часть цикла «Единочество» имеет подзаголовок – «Живой». Это не случайно, так как теперь герой Ю. Шевчука не сливается с обществом, а начинает свой индивидуальный путь, ищет своё «Я». Во второй части «Единочества» герой пытается найти себя через любовь.

В первой песне «Облом» встречаются как лирический повествователь, так и лирический персонаж. Лирический повествователь показывает «постель» и то, что на ней происходит не с лучшей позиции, говоря тем самым, что физическая любовь – не истинный путь к познанию сущности жизни, к выражению своего «Я»: «На них облом обрушился в постели <...> И терлось что-то о вагины-трубы <...> Молчат в кровати теплым одеялом / Предметы быта – рты, тела и члены» («Облом»). Говоря о лирическом персонаже, следует отметить, что его границы слабо выражены. Повествователь лишь входит в роль персонажа, как бы вспоминая прошлое: «Мы руки сшили и связали ноги <...> Ты хороша, я тоже не подарок» («Облом»).

В песне «Любовь, подумай обо мне» авторское сознание выражается через лирического субъекта и лирического адресата. В современном словаре-справочнике по литературе приводится следующее определение термина лирический субъект: «Лирический субъект – более или менее условное лицо, “я”, сознание которого непосредственно выражается в лирике, опосредованно передавая сознание автора»³. В этой песне лирический субъект не проявлен, мы слышим только его голос, речь, которая является посланием к Богу. Форма и содержание песни строится по жанровым принципам молитвы. В энциклопедии «Религия» даётся следующее толкование слова молитва: «МОЛИТВА – произносимое вслух или мысленное обращение человека к Богу или богам. Индивидуальный или коллективный акт. Включает: признание в грехах, просьбы, благодарность, обеты»⁴. В тексте лирический субъект обращается к Богу, который вновь выступает в роли лирического адресата, с просьбой не оставлять, не забывать его. И снова образ Бога отождествляется с Любовью, которую ищет лирический герой: «Храни меня среди огня, мой светлый звук – тебе, мой друг <...> И если даже я на дне, любовь, подумай обо мне» («Любовь, подумай обо мне»).

Следующие формы авторского сознания: лирический персонаж и лирический повествователь – представлены в песне «Живой». Лирический повествователь описывает поиск любви через любовь к городу (Санкт-Петербург): «Треснувшие перемены, / Выживший каменный век. / В Питере главное – стены, / А у стенки поет человек» («Живой»). Как лирический персонаж, он говорит в песне и о любви к жизни, что отражается в самом

названии и припеве: «Я живой, / Я лечу по каналам любви <...> Я тону у тебя в руках / Город мой, живой!» («Живой»).

В песне «Кладбище» присутствует только лирический персонаж, который включён в массу, в общество, но начинает понимать безысходность, мертвенность этого общества: «Не печалься, Машенька – мы еще живые, / Хоть уже безглазые, хладные, немые» («Кладбище»).

В песне «Она» лирический повествователь приравнивается к лирическому персонажу. Но при этом герой как бы видит происходящее со стороны: «За дверями вагона последнего. / Небеса провожали пропавшего, / Целовали косой дождя летнего, / Прижимая к груди уходящее» («Она»). В то же время, он является его непосредственным участником, говорит о себе: «Не свернул я с дороги – один на пути, / В небе крылья и ноги. / Что делать? Идти» («Она»). Он оставляет все и всех, полностью рвет связи со старым миром ради того, чтобы найти «лучший, новый» мир. В связи с этим возникает мотив дороги, пути, на котором герой движется к пониманию сущности бытия.

Лирический повествователь в песне «Мне снились...» описывает свое прошлое через хтонические мотивы сновидения. Оставленный им мир неминуемо движется к гибели: «Мне снились / Идущие на дно дети, / Горящие лошади <...> Забывшие Господи» («Мне снились...»). Но в этом мировом хаосе все равно существует Бог, а вместе с ним и Любовь: «Сталь ненавидит дерево, / Дерево ненавидит землю, / Земля ненавидит воду, / Вода ненавидит небо, / А небо любит всех нас» («Мне снились...»). Песня «За высокой горой» через лирического повествователя рисует картину «желанного» мира, «рая на земле», который в традиционном русском понимании всегда находится «за высокой горой», «за бугром». В этой связи в тексте встречаются отсылки к язычеству и фольклору: «За полярной звездой, за живою водой, / Где Перун и Сварог, где Стрибог вдоль дорог / И гнедой, быстрый Орь носит всполохи зорь» («За высокой горой»).

Но в этих поисках ложного земного Рая герой приходит в итоге к мысли, высказанной еще Достоевским, о том, что «красотой мир спасется». В песне «Ларёк (Бородино)» лирический повествователь вновь соотносится с лирическим персонажем, позиционируя себя как часть происходящего: «Я – осколок электрички – / Ночь, вокзал, глаза в окно. / Я – промокшие, как спички, / Небеса в Бородино» («Ларёк (Бородино)'). Красота олицетворяет душу, которая всегда находится с человеком, но которую, зачастую, человек либо не видит, либо пытается с ней бороться: «Красота, ты здесь родная <...> Ты спасешь нас, точно знаю, / Я твой враг, твоя еда» («Ларёк (Бородино)').

В песне «Пасха» формой выражения авторского сознания является лирический персонаж, который перерождается (воскресает), преодолев часть жизненного пути. Именно поэтому автор проводит параллель с Пасхой – церковным праздником, повествующем о воскрешении Иисуса Хри-

ста, – и использует его в названии: «Думали, что все, но только началось <...> Шел дорогой в храм <...> Все, что было мной, это тоже Он» («Пасха»).

Лирический персонаж становится единственной формой выражения авторского сознания в песне «В ресторане». После воскрешения, перерождения, герой приходит к мысли, что спасение – в приобщении к культуре, традициям русского народа. Поэтому не случайно, что в этой песне фигурируют яркие представители русской культуры, как Ф.М. Достоевский, А.А. Блок, Л.Н. Толстой, О.Э. Мандельштам, М.З. Шагал. Лирический персонаж чувствует тесное единение с ними, как бы проходя их жизненные и творческие пути: «С душой Достоевского, с комплексами Блока <...> Судьбу развел как бронхит синдром льва Толстого <...> Я немного грустил, как могила Шагала <...> Я с тоской Мандельштама упал на колени» («В ресторане»).

Завершает лирический цикл «Единочество» песня «Век». Она является финальным стихотворением, подводящим итог всего альбома: «Закончился Век – такие дела» («Век»). Стоит отметить, что в этой песне сосредотачиваются темы, которые были развиты Ю. Шевчуком на протяжении всего альбома и соотносятся с этапами жизни героя и общества. Век здесь может трактоваться как отрезок времени и как жизнь человека в целом от рождения до смерти. Каждый отдельный фрагмент этой песни по содержанию соотносится с той или иной песней этого цикла, тем самым автор показывает жизнь своего героя: его прошлое, настоящее и будущее. Автор в этой песне выступает как всевидящий и всезнающий, как и в первой песне цикла «Единочество». Идея, обозначенная в первой песне, «закольцовывается» в последней, тем самым показывая то, что автор знает всё то, что происходило и будет происходить с героем и с миром, в котором тот живёт. Таким образом, автора можно соотнести с Богом, творцом, создателем, который управляет жизнью человеческой и развитием всего мира и демиургом, создающим подобную реальность в тексте. Поэтому Ю. Шевчук говорит о том, что Бог находится рядом с нами и в каждом из нас. Он вновь раскрывает образ Бога через Любовь, тем самым соглашаясь со словами апостола Иоанна о том, что «Бог есть любовь» (1Ин.4:8) и с призывом «любить Его, потому что Он прежде возлюбил нас» (1Ин.4:19).

Ю. Шевчук как автор становится творцом художественного мира, в который он помещает героя, изображая его жизненный путь от рождения («180 сантиметров») до смерти («Век»), в котором происходит поиск истины, смысла жизни. При этом автор постоянно сопровождает его, то наблюдая за ним со стороны («Вальс», «Крыса», «Пасха» и т.д.), то сливаясь и проходя этот путь вместе с ним («Мама, это рок-н-ролл», «Облом», «Она» и т.д.), то сопровождая его («Поколение», «Рождество» и т.д.). Слияние автора и персонажа происходит на ключевых моментах жизнен-

ного пути героя. В песне «Мама, это рок-н-ролл» он говорит о формировании личности своего героя, о его самоопределении, в «обломе» герой созревает физически (физиологически), в связи с чем он начинает поиск любви («постельная» любовь), которая приводит его к любви к Богу («Любовь, подумай обо мне»). Следующим этапом поиска любви становится любовь к Родине через любовь к городу – Санкт-Петербургу («Живой»), которая опять же объединяет героя и автора. А в песне «Она» автор и герой вместе отправляются на поиски лучшего, нового мира, земного Рая. Но найти этот Рай на земле им не удаётся, так как его не существует, а существует обыденная человеческая жизнь, но при этом говорится о красоте как о пути к спасению, что показано в песне «Ларёк (Бородино)». Итогом поиска становится понимание того, что истинная красота человека заключается в единении с христианской, православной культурой, о котором говорили Ф.М. Достоевский, А.А. Блок, Л.Н. Толстой («В ресторане»). Помимо этого можно говорить об общности данного цикла в содержательном плане с теорией почвенничества Ф.М. Достоевского и с «диалектикой души» Л.Н. Толстого.

¹ Здесь и далее в работе, тексты песен Ю. Шевчука цитируются по: <http://plennic.narod.ru/ddtalb.html>. В скобках после цитаты указано название песни.

² Киров А. Лирический роман в поэзии Н. Рубцова: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Вологда, 2004.

³ Словарь литературных терминов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/lirichsubjekt.htm>.

⁴ Энциклопедия «Религия» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/religion>.

© И.Н. Троценко, Е.П. Воробьева

Е.Э. НИКИТИНА

Тверь

«ВСЁ ИЗМЕНИЛОСЬ ОПЯТЬ»:

МИМОЛЁТНОСТЬ БЫТИЯ В ПЕСНЯХ ЭДМУНДА ШКЛЯРСКОГО

Попытка интерпретировать тот или иной текст иногда играет странные шутки как с простым читателем, так и с профессиональным исследователем. В зависимости от уровня образования, сферы интересов и множества других факторов мы порой видим в тексте совсем не то, что хотел передать нам автор. При этом почти каждый интерпретатор может привести массу аргументов в защиту именно своего понимания. Эта так называемая сложная ассоциативная информативность может либо завести исследователя в такие дебри, из которых потом не выбраться, либо привести к довольно любопытным результатам.

В ловушку сложной ассоциативной информативности особенно часто попадают исследователи, анализирующие картину мира того или иного автора. С одной стороны, картина мира создаётся исключительно творче-

ством; это мир глазами лирического героя произведения. В определённый момент этот мир отчуждается от автора и начинает жить своей жизнью – в первую очередь, в сознании читателя. С другой стороны, лирический герой – это не самостоятельное существо, а творение художника-личности с его собственными мировоззренческими установками. Лирический герой часто рассматривается как воплощение авторского сознания в тексте¹. И потому довольно часто делается вывод: представленная в творчестве картина мира и мировоззрение лирического героя – это и есть картина мира и мировоззрение самого автора. Однако отождествление лирического героя и автора не всегда правильно, как не всегда правильно и соотнесение увиденного нами в тексте с тем, что хотел сказать автор.

Тем не менее, в данной статье мы попытаемся описать картину мира, отражённую в поэзии «крёстного Дроссельмейера» русского рока Эдмунда Шклярского.

Мотив мимолетности, изменчивости всего сущего – один из основных мотивов поэзии Шклярского:

Зачем ты закрыла вуалью лицо,
Мне тебя и так не узнать
Все изменилось, все изменилось опять.
«Праздник»²

Сбился с круга - так это пустяк.
Мир не тот, что вчера, что минуту спустя.
Ускользая от нас, рушит стены шутя.
Он не тот, что вчера, что минуту спустя.
«Искры около рта»

Мир меняется так быстро, что даже влюблённые не могут узнать друг друга – видимо, вместе с окружающим миром меняются и сами люди. Причём все эти изменения движутся по кругу, время становится циклическим, а не линейным:

Мы вместе с тобою сделали круг
И торопимся новый начать.
Всё изменилось, всё изменилось опять.
«Праздник»

Цикличность времени и жизни вообще часто представляется в песнях Шклярского как «бег по кругу»:

Земля - приют на миг, а жизнь - чудесный вздор
<...>
И бег по кругу, да, как от удара шпор...
«Навухудоносор»

Движение по кругу быстрое настолько, что жизнь представляется мимолётной, «мигом». Всё меняется так стремительно, что человеческий разум иногда даже не успевает осознать случившиеся перемены. В какой-то момент лирический герой Шклярского перестаёт ощущать даже собственное движение. Человек словно бы находится на ленте эскалатора, жизнь сама влечёт его:

Ты уже не бежишь, но тебя не догнать
Всё изменилось, всё изменилось опять.
«Праздник»

Движение по кругу предполагает повтор одних и тех же событий, не случайно применительно к этому «круговороту жизни» в песнях «Пикника» постоянно употребляются слова «опять», «вновь» и др. При этом «обратно» возвращаются не только предметы, события и эмоции, возвращается обратно и сам человек:

Только всё опять вернётся
«Пентакль»

Всё вернётся, ты выведишь вновь
Два флага своих: печаль и любовь
Пройдет семь часов или семь веков,
Будет всё то же: печаль и любовь.
«Нет берегов»

Через десять тысяч лет
Всё опять приснится мне
<...>
Нам опять идти след в след
Через десять тысяч лет
«Через 10000 лет»

Лирический герой поэзии Шклярского чаще всего пассивен по отношению к течению жизни. Всё изменяется, всё происходит без его участия. В связи с этим появляется мотив «механизации» течения жизни, словно всё происходящее – нечто вроде музыкальной шкатулки, где персонажи движутся и существуют только потому, что кто-то завёл механизм: «А всё, что вокруг, так похоже на жизнь / Скрипи же, скрипи, крутись механизм / Крутись механизм» («И смеется грим...»), «Маятник качнётся, / Всё опять начнется» («Лакомо и ломко»).

Поскольку всё происходящее вокруг не зависит от воли человека, для лирического героя жизнь – это путь из никуда в ниоткуда:

Путь свой в никуда из ниоткуда
Так пройдем, не вспомнив ни ком,
Так и оборвется это чудо
Оборвется просто и легко...

«Цветок ненастья»

Как свободно бьется сердце
Людей родом ниоткуда.

«Интересно»

С этой точки зрения наиболее показательна песня «Существо» с альбома «Железные мантры». Мы приведем текст этой песни полностью:

И вот без причины,
Опять без причины,
Исчезнешь, на свет появившись едва,
Ведь только песчинка,
Ты только песчинка
В руке божества

Так чем же кичишься,
Что резво так празднуешь?
Ничтожно твоё торжество...
Зачем в этом мире,
Да мире неназванном,
Зачем ты живешь, существо?

Всё может случиться,
Всё может случиться
И снова весной очнётся листва.
Ведь ты как песчинка,
Лишь только песчинка
В руке божества

Ни у смерти, ни у рождения нет причин. Жизнь человека настолько коротка, что все его победы ничтожны перед лицом вечности, а потому у его существования нет смысла. Вечен только окружающий мир, живущий по законам цикла.

С идеей ничтожности, мимолетности человеческой жизни связан и мотив «исчезновения следов», «таяния» и разрушения всего, что является подтверждением факта существования человека:

Видишь как за нами рушатся мосты
Остаётся пыль на словах пустых
«Дай себя сорвать»

Ведь радуги моей так ненадежен свет.

А мне ещё идти, теряя светлый след...

«Романс»

Постой, за тебя всё сделает ветер

Он стирает следы наших ног, засыпая песком...

«Остров»

Тонкие звенья в этой цепи

Всё на мгновение, мысли легки

<...>

Видишь, как тает всё день ото дня

Белая стая подхватит меня

«Знаки в окне»

Как будто иду, всё время иду,

По этой земле, как по тонкому льду,

Так смой все следы, слова уничтожь,

Прошу тебя, да, Ещё Один Дождь.

«Ещё один дождь»

А на асфальте следы

Утренний дождь уничтожит

«Дом мой на двух ногах»

Человек, осознающий мимолетность своего существования, ощущает себя призраком. Для вселенной он почти незаметен, он словно дым. Его лицо постоянно меняется – так происходит смена поколений:

Я невидим

Наши лица как дым,

Наши лица как дым

И никто не узнает как мы победим

«Я невидим»

Как можно заметить, в песне «Я невидим» снова возникает мысль о том, что даже самые значительные победы человека ничтожны во вселенском масштабе.

Такая незначительность и призрачность собственной жизни заставляет лирического героя сомневаться даже в факте собственного бытия, в факте собственного существования:

А может быть и не было меня – молчи

И сердце без меня само стучит

И рвутся струны сами собой

Как будто обрывается свет,

А может быть и нет...

«А может быть и не было меня»

Независимость человеческой жизни от воли самого человека позволяет лирическому герою поэзии Шклярского смотреть на себя как бы со стороны. Все происходит само собой, человек – словно живая кукла, в которой само по себе стучит сердце. Тут можно вспомнить и песню «Дом мой на двух ногах», где человеческое тело описано как множество чуждых друг другу, «странных» элементов («костяные этажи», «красные реки»), которые существуют как бы сами по себе, без всякой связи друг с другом.

Любые попытки человека взять власть над собственной жизнью «в свои руки» обречены на провал. «Книга времён» уже написана, и разорвать сложившуюся ситуацию невозможно. Всё будет так, как должно быть, так, как predetermined:

Он выдумал бы новый мир, да только
Не рвётся кем-то сложенный узор
И видимо ему опять придётся
Вглядеться в зеркало и ощутить позор

Ещё чуть-чуть все на круги своя вернётся
Он вырвется опять из темноты
И зеркало над ним не рассмеётся
И непроступное окажется простым
«Карлик Нос»

Поэтому возникает равнодушие: зачем беспокоиться, чего-то ждать, пытаться что-то изменить, раз всё уже предreshено. Нужно просто идти, куда ведёт дорога, не пытаясь понять смысл пути, не задумываясь ни о собственной судьбе, ни о судьбах других людей:

Путь свой в никуда из ниоткуда
Так пройдем, не вспомнив ни ком
«Цветок ненастья»

Ты идёшь равнодушно
Свой покой не нарушив,
А куда и зачем - не понять,
И тебе нет и дела,
Что ушло, что сгорело
И какую дорогу топтать.
«Караван»

Как будто клятва дана – ничем не дорожить.
А только в этих волнах кружить.
«Смутные дни»

Зачем знать, скажи, больше большего

Зачем ждать, скажи, запредельного
Что положено и так сбудется
О другом же, да речь отдельная
«Урим Туммим»

Высоких и низких, далёких и близких
Далёких и близких иллюзий не строй
«Театр абсурда»

Мир не принадлежит человеку, и поэтому не о чем жалеть, даже покидая его. Солнце всё равно день за днем будет подниматься в небо, независимо от того, остались ли еще люди на Земле:

Ничего не украсть,
Ничего не отнять.
Под ногами земля
Ни твоя ни моя,
Как немая струна
Для чужих не поёт.
Ни твое ни моё
Снова Солнце встаёт.
«Ни твоё, ни моё»

Мир в творчестве Шклярского вообще очень часто предстает чем-то абсурдным, непонятным («Театр абсурда»), а иногда и враждебным:

Когда всё на нет сойдёт
Три дыханья будем вместе
Этот мир не ждёт гостей
И детей своих не крестит
«Этот мир не ждёт гостей»

Гости – это и есть человечество. В связи с этим можно вспомнить ещё одну песню Шклярского: «Много дивного на свете»:

С каждым днём тише нетвёрдый мой шаг,
А тело, как клетка, где птицей бьётся душа.
Вижу, как идёт навстречу кто-то в белом и с косою;
Все мы гости в этом мире, пора домой!

Но тогда возникает вопрос: где истинный дом человека, если мир – это дом чужой? Из песни «Много дивного на свете» получается, что смерть (или мир, в который человек попадает после смерти) – это и есть истинный дом человека. Требование детей к лирическому герою («Дядя, скорей, научи же нас жить!») тоже объясняется кратковременностью чело-

веческого существования в этом мире. Нужно как можно быстрее научиться жить, чтобы успеть всё, всё повидать.

Итак, какова картина, предстающая в песнях Шклярского? Мир изменчив, жизнь движется по кругу; человеческое существование слишком мимолётно, заканчивается, не успев начаться. Вроде бы всё достаточно трагично и безысходно. Но это только на первый взгляд. Творчество «Пикника» никогда не было безысходным, никогда в нём не было трагического пафоса и суицидальных устремлений. Выход из сложившейся ситуации лирический герой Шклярского видит в использовании жизни «на всю катушку». Среди текстов, в которых проявляется такая позиция героя, можно выделить песню «Настоящие дни»:

Это выстрел в висок, изменяющий бег
Это чёрный чулок на загорелой ноге
Это страх темноты, страх, что будет потом,
Это чьи-то шаги за углом, это...
<...>
Если будет день – значит, тени не в счет
Если хакаки – то кривым мечом,
Если тушат свет – значит, грех так грех,
Если минарет – значит выше всех.

Что в этой песне «настоящее»? Можно предположить, что «настоящее» - это самое лучшее, что только может быть, самое правильное, то, что максимально предопределено сложившейся ситуацией: самый высокий минарет, «самое правильное» хакаки. Настоящее – это только здесь и сейчас. И если будет новый день, значит, не стоит бояться тени, не стоит бояться темноты. Надо использовать то, что даётся человеку, использовать максимально, до самого конца. Страх темноты – это страх смерти, вызванный мимолётностью человеческого существования. Но если тушат свет, значит, надо этим воспользоваться. Секс, «грех» в данном случае становится утверждением жизни, спасением от страха смерти. При этом лирический герой песни всё, что с ним происходит, принимает как данность, как неизбежность, как должное.

Вообще, именно отсутствие страха перед смертью делает лирического героя поэзии Шклярского, да и любого человека, свободным:

Мы проходим стороной – эти игры не для нас.
Пусть в объятьях темноты бьётся кто-нибудь другой,
Мы свободны и чисты, мы проходим стороной.
«Ночь»

Жизнь – это река. Движение по этой реке, отсутствие покоя, постоянная борьба – это единственная возможность избавиться от страха смерти.

Не нужно задумываться о конечности человеческого существования, пока есть возможность петь, пока светит Солнце:

Знает сломанный корабль: жизнь - река и надо плыть,
Буйный ветер рассекать, тихий берег позабыть.
<...>

А пока у нас в груди тонкая не рвётся нить,
Можно солнцу гимны петь и о ночи позабыть.
«Ночь»

Жить только настоящим, принимать всё, что даёт судьба, не задумываясь о том, что будет дальше – этот принцип постулируется и в песне «Мы как трепетные птицы»: «Есть, как есть, а то, что будет, пусть никто не различит». Да, человек – это свеча на ветру, одно мгновение – и погаснет. Но именно поэтому не нужно искать объяснения происходящему, нужно жить настоящим, нужно жить творчеством, пока ещё есть возможность. И тогда даже смерть не будет страшна:

Бейте в бубен, рвите струны,
Кувыркайся, мой паяц
В твоём сердце дышит трудно
Драгоценная змея.

Бейте в бубен, рвите струны
Громче музыка играй,
А кто слышал эти песни,
Попадает прямо в рай.

Вообще, любые попытки предсказать будущее, заглянуть в него для лирического героя заведомо обречены на провал. Человек не может ничего для себя предсказать, даже если его судьба предопределена; это не принесёт ему ни пользы, ни радости:

Тайну тайн зачем да разгадывать
Витиеватых слов да узор плести
Хитромудрому что загадывать?
Хитромудрый жив, да без радости
«Урим Туммим»

Любые предсказания – это всё то же творчество, это суть переживания только самого человека, а не объективная реальность. Вечности не нужны никакие предсказания, в вечном мире нет ни прошлого, ни будущего:

Настрадался Нострадамус от людей
И извлёк видения на свет

<...>

Мир, что призрачный зал
Научись исчезать

Здесь вдыхая холода покой
Спит как будто времени змея
Здесь неторопливою рукой
Злые буквы не сложить в слова

«Настрадался Нострадамус от людей»

Однако творчество, умение удивляться жизни, видеть чудо в каждом, казалось бы, незначительном событии – это та самая движущая сила, которая не даёт страху смерти завладеть человеком:

Замри на мгновенье,
Ведь путь без конца.
Пусть свет изумленья
Не сходит с лица,
Пусть манит иное
Среди миражей,
Пусть ранит и ноет
Упрямо в душе.

Подожди ещё чуть-чуть:
Вспыхнет радуга во мне,
Может быть, и полечу
С облаками на заре...

«Вдалеке от городов»

Тот же самый мотив – жить здесь и сейчас, не задумываясь о мимолётности человеческого существования – так или иначе можно найти и во многих песнях Э. Шклярского: «Урим Туммим», «Лакомо и ломко», «Много дивного на свете», «Под звездою под одной» и т.д. Можно предположить, что такая позиция лирического героя обусловлена именно цикличностью времени, повторяемостью событий. Зачем бояться смерти, если всё опять повторится, всё начнется сначала: и жизнь новую сошьют («Пентакль»), и любовь снова будет («Нет берегов»). Вряд ли можно утверждать, что для лирического героя Шклярского жизнь прекрасна, но тем не менее есть в ней что-то такое, почему даже манекен из песни «Кукла с человеческим лицом» просит у неба сделать его живым, подарить «искру изначального огня».

Подведём итоги. Мир в понимании лирического героя Эдмунда Шклярского – нечто постоянно изменяющееся, причём меняется он настолько быстро, что человек даже не успевает уловить, осознать эти перемены. Его жизнь тоже мимолетна. Однако изменчивость мира движется по кругу. Всё меняется, но рано или поздно всё возвращается.

Возвращается и человек со всеми его чувствами и переживаниями. Поэтому мимолетность его жизни оборачивается почти что бессмертием. Цикличность существования мира обуславливает и предопределенность любых событий. Однако человек не в силах предугадать, предсказать будущее, любые попытки сделать это – всего лишь творчество, не имеющее ничего общего с реальной действительностью. Поэтому лирическому герою Шклярского ничего не остаётся, как просто жить, не боясь смерти (раз уж всё равно всё вернётся), не заглядывая в будущее (поскольку бесполезно), воспринимая мир как чудо.

Все, что мы описали выше – это наш вариант картины мира лирического героя поэзии лидера «Пикника». Насколько она соотносится с мировоззрением самого Эдмунда Шклярского? Про лидера «Пикника» достоверно известно только то, что из всех существующих философских течений его интересует даосизм. Однако проанализированные нами тексты Шклярского позволяют говорить о соответствии мировоззрения его лирического героя философскому учению Гераклита о мимолётности всего сущего³. Конечно, лидер «Пикника», как человек образованный, мог вполне сознательно отсылать своего слушателя к учению древнегреческого философа. Но вполне возможно, что совпадение мировоззрения лирического героя поэзии Шклярского с учением Гераклита – это только случайность. И именно это обстоятельство даёт исследователям почти бесконечную возможность предлагать свои концепции и интерпретации, и не одна из них не будет абсолютно истинной.

¹ См., например: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974.

² Тексты песен Э. Шклярского цитируются по: Официальный сайт группы «Пикник» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.piknik.info>.

³ Напомним основные постулаты философии Гераклита: изменчивость мира (самое известное высказывание: «В одну реку нельзя войти дважды»), непрерывный переход из одного состояния в другое как основа мироздания, огонь как первооснова всего сущего, Логос – основа существования мира, «устроитель мира», бог. См., например: *Бакина В.И.* Космологическое учение Гераклита Эфесского // Вестник Московского университета. – Сер.7. – Философия. – 1998. – № 4. – С.42–55.

© Е.Э. Никитина

Е.С. ВОРОБЬЕВА, А.П. СИДОРОВА

Тверь

«КОНЧАЕТСЯ ПРАЗДНИК»:

К ПРОБЛЕМЕ КАРНАВАЛЬНОГО ДЕЙСТВА

В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «ПИКНИК»

Исследователями творчества Э. Шклярского уже отмечалась карнавальная природа его творчества, самым явным образом находящая воплощение в сценических действиях (не действиях!) на концертах группы, рассматривались и отдельные черты карнавала¹ в текстах группы «Пикник».

Рассмотрение синтетического текста, каковым является рок-композиция, с этой точки зрения представляется возможным, поскольку карнавал – не только литературное явление, это «синкретическая зрелищная форма обрядового характера»², имеющая длительную культурную историю. Следовательно, под таким углом зрения можно попытаться рассмотреть не только текстовую составляющую рок-композиции, но и её другие элементы.

Обратимся к текстам группы «Пикник». В них обнаруживаются практически все черты карнавальской культуры, выделяемые М.М. Бахтиным³:

1. Снятие дистанции, фамильярный контакт между людьми. В песне «Хоровод» (альбом «Дым») танец объединяет всех, независимо от их характеристик: «Всё кружит из года в год разноцветный хоровод, / В нём мудрец и идиот, в нём красотка и урод»⁴. В песне «Миллион в мешке» (альбом «Египтянин») фамильярность зафиксирована в самой форме обращения, в разговорном «дай»: «Ты колченогая, строгая, / С лукавым перцем внутри. / Дай, твой профиль потрогаю, / Пока в ладонях угли». Эта же форма повторяется в последнем куплете: «Дай попаясничать, что ли, / Попаясничать что ли...». В финале песни «Герой» (альбом «Чужой») отношения ученика и учителя также оказываются лишёнными дистанции: «Я тетрадь изорвал, можешь ставить мне кол, / Только знай, от меня не уйдешь далеко». Прямо говорится об устранении дистанции и последующей фамильяризации контакта между героями в тексте песни «Гиперболоид» (альбом «Железные мантры»): «К чёрту все твои устои - / Побеждает недостойный, / Тот корявый и нестройный / Выпьет счастье до дна / Как какой-нибудь знакомый / Улыбается как кобра, / Улыбается как кобра / И подмигивает нам».

2. С фамильяризацией отношений оказывается связана такая категория как эксцентричность, выражение «подспудных сторон человеческой природы»⁵. В припеве в песни «Вечер» (альбом «Дым») выражается скрытое желание субъекта, становятся возможными ранее невозможные вещи: «Как мне легко! Как мне легко! / Что можно выпорхнуть в окно», «И мы ещё закажем, монет не хватит пусть, / Ведь я платить не тороплюсь». В песне «Диск-жокей» (альбом «Стекло») лирический субъект проявляет себя в высшей степени эксцентрично, появляясь «в весёлом доме» и требуя исполнить гопака. Показательна в этом плане и его реакция на отказ, приводящая к тому, что все вынуждены подчиниться заданной субъектом линии поведения: «И вступив в борьбу с толпой вел себя он как герой. / По углам швыряя пленки, / Головой крушил колонки. / Кто прихлопывал в ладоши, кто взлетал до потолка. / Так что получилось что-то вроде гопака». Одним из классических примеров эксцентричности можно увидеть в песне «Взгляд туманный пьет нирвану...» (альбом «Египтянин»): «Моя крошка на столе / Снова спляшет танец мне», в этом же альбоме открыто декларируется эта кратковременная вседозволенность: «Да, сегодня позво-

лено всё» (песня «Фиолетово-черный»). К этой категории относится и поведение лирического субъекта в песне «И всё...» (альбом «Королевство кривых»): «Сам ведь не знает на кой / Дразнит и злит все вокруг / И, что накажут, знает / Что головы не снесёт / Слова не скажет в ответ / Срам лишь покажет, и всё...».

3. Карнавальные мезальянсы, третья категория карнавализации, выделяемая М.М. Бахтиным, также широко представлена в текстах Э. Шклярского. В песне «Золушка» (альбом «Дым») это Золушка и Голубой король, в песне «Бал» (альбом «Египтянин») – Королева Ночи и Господин Никто; в этой же песне подчёркивается бутафорская, карнавальная природа этого союза: «Как много горящих очей, / Как много картонных мечей. / И я сегодня так странно одет. / Я излучаю таинственный свет». Лирический субъект песни «Из коры себе подругу выстругал...» (альбом «Королевство кривых»), поступив так, как указано в названии песни, также обрёл для себя вполне карнавальную пару. Опять же, классическим примером мезальянса можно считать союз героя с высокой духовной организацией («худосочного романтика») и блудницы (блудниц): «Худосочные феи / Вдоль обочин стоят. / Он глядит и немеет, / Ловит каждый их взгляд» («Недобитый романтик», альбом «Железные мантры»).

4. Четвёртая категория – это профанация, «карнавальное кощунства, целая система карнаваловых снижений и приземлений, карнаваловые непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнаваловые пародии на священные тексты и изречения»⁶. Она проявляется, например, в песне «Очень интересно» (альбом «Дым»), где описывается система профанирующих карнаваловых превращений: «Мне было скучно – я придумал развлечение, / И стал искать людей, похожих на зверей. / Шакалов стая на углу у гастронома / Мое внимание внезапно привлекла; / С гитарами в руках от дома к дому / По улицам бродили два осла. / И много видел я удачных превращений, / Как люди на глазах становятся смелее: / А кое-кто сильнее, а многие добрее; / А, впрочем, превращаются в свиней». Профанация в данном случае оказывается тем интереснее, что профанируется образ музыканта⁷ - «с гитарами бродили два осла». Профанируется образ феи (в широком смысле – благодетельницы, доброй помощницы), причём есть два примера, сильно отстоящие друг от друга по времени создания: «А фея сказала ей: / “О, Золушка, будь умней, / Мораль – неудобный груз / Для тех, чей карман пуст”» («Золушка», альбом «Дым»); «Худосочные феи у обочин стоят» («Недобитый романтик», альбом «Железные мантры»). Профанируется божественное начало: «Бог всемогущий над нами дышит / В своей доброте не убыл / Железным взглядом сверкает / Великий бог – Рубль» («Великий Бог – Рубль», альбом «Чужой»). Профанируются человеческие страдания: лирический субъект песни «И всё...» (альбом «Королевство Кривых») «Слова не скажет в ответ, / Срам лишь покажет, и всё...» (телесный низ), «Цокает лишь языком /

Когда все плачут навзрыд» (противопоставление телесного низа и телесного верха лица).

Рассмотрим также некоторые карнавалы действия, встречающиеся в текстах Э. Шклярского:

1. «Ведущим карнавальным действием является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля»⁸. Текст песни «Золушка» (альбом «Дым») опирается на сюжет соответствующей сказки, в которой увенчание/развенчание является одним из основных мотивов, однако здесь мотив несколько трансформируется после «увенчания» Золушки: «И грянул бал, лишь только / Солнце закатилось за бугор; / И Золушки башмак хрустальный / Произвел фурор / И были рыцари в экстазе / Готовы вылезти из лат; / И карлик весь стол излезил / Ногой уминая салат». Вместе с развенчанием Золушки («Утро ночь теснит упрямо, / Разъедает шубку моль») происходит и развенчание настоящего короля («Оказался грубым хамом / Голубой король»), при этом развенчание Золушки относится к логике сюжета сказки (в данном случае – песни), а король «развенчивается» в глазах самой Золушки. Об этом же карнавальном действе можно говорить относительно сюжета песни «А учили меня летать...» (альбом «Танец Волка»), причем доминирует здесь развенчание, а само действие подчеркнуто движением по пространственной вертикали: «Видно рано затеял я праздновать бал, / Стерegli твой покой два железных раба, / И решив меж собой будто я не в себе, / Один поднял меня, да высоко вверх, / И нацелив туда, да где самое дно, / Он швырнул меня вниз». Также оказываются отмеченными знаком превосходства над остальными «безобразные и странные персонажи»⁹ Э. Шклярского, что в ряде случаев позволяет интерпретировать их как шутовских королей, избираемых на время карнавала.

2. «Пафос смен и перемен, смерти и обновления», согласно М.М. Бахтину, «лежит в основе обрядового действия увенчания и развенчания»¹⁰. При этом соответствующие мотивы (обновления, превращения, перемен) в творчестве Э. Шклярского играют одну из ведущих ролей. Так, например, в песне «Опиумный дым» (альбом «Дым») карнавальная мена молодости (как знака жизни) и старости (как знака смерти) приводит к слиянию, неразличению живого и мертвого: «Вьется опиумный дым, / Старец станет молодым», «И не слышен стук сердец, / Кто живой, а кто мертвец». Способность к возможной обратимости «умирания» иллюстрирует пример из песни «Танцующие на свечах» (альбом «Жень-Шень»): «И пепел довольный уж тем, / Что верит в своё возрождение». Следующая песня этого альбома («Шаги короля») содержит «классический» образ карнавальной смерти («пира во время чумы»): «А живет в краю убогом / весельчак “король чума”!». Одно из самых известных превращений в творчестве группы: «Если можешь, беги, рассекая круги. / Только чувствуй себя обречённой. / Стоит солнцу зайти, вот и я / Стану вмиг фиолето-

во-чёрным» («Фиолетово-чёрный», альбом «Египтянин») – также соотносится с переходом границы между жизнью и смертью (из-за специфического цвета – «фиолетово-чёрный» и упомянутого в тексте дьявола). Возрождение и повторение жизненного цикла возникает в песне «Лакомо и ломко» (альбом «Египтянин»): «Маятник качнётся, / Всё опять начнется, / Стало быть, живи». Один из примеров карнавального преобразования пространства, переворачивания мира «с ног на голову» появляется в песне «Лихорадка» (альбом «Чужой»): «Фонарей цветных искры хлынут / Всё поднимут вверх дном / И горячую волною город улицу укроет / А потом опять краски смажутся, все окажется сном». Мена ролями в песне «Нигредо» с этого же альбома: «Тёмного накажут, мелом лоб намажут / Светлого поймают, в саже изваляют». Есть также и прямые декларации изменчивости карнавального мира: «Мы нашли себе дело на целую ночь / Город полон огней, а мы обжечься не прочь. / Зачем ты закрыла вуалью лицо, / Мне тебя и так не узнать / Всё изменилось, всё изменилось опять» («Праздник», альбом «Иероглиф»), «Сбиться с круга – так это пустяк. / Мир не тот, что вчера, что минуту спустя» («Искры около рта», альбом «Вампирские песни»).

3. «Амбивалентная природа карнавальных образов»¹¹ также находит своё воплощение в творчестве «Пикника». По М.М. Бахтину, в карнавале амбивалентен образ огня¹²: огонь как знак страсти («Ты вся из огня», альбом «Иероглиф»), совмещающий в себе созидательное и разрушительное начала: «Ты коснись рукою огненного льва / Прежде чем завянуть, дай себя сорвать» («Дай себя сорвать», альбом «Родом ниоткуда»). Огонь амбивалентен, поскольку результатом его разрушительной силы является свобода: «С тех пор, как сгорели дома, / Легко и светло им на свете» («С тех пор как сгорели дома», альбом «Харакири»); огонь – «бог живущих в тени и дарующих свет» («Немного огня», альбом «Немного огня»).

Встречаются амбивалентные образы персонажей: «Тот улиткою закручен, / А тот выстрела прямой, / Неразлучны ты и укус, / Перламутр и пырей...» («Перламутр и пырей», альбом «Египтянин»); «Ты – трепетный огонь, ты – чистая вода» («Романс», альбом «Родом ниоткуда») и др.

4. Двойничество¹³. Категория двойственности широко представлена в поэзии Э. Шклярского. Удваиваются персонажи: два великана («Два великана», альбом «Стекло»), получает независимую жизнь тень героя: «Вот и тень моя тихой змеей покидает меня / И на синем асфальте босая танцует / Как бы мне незаметно легко и шутя / Отравить на прощанье её поцелуем» («Вот и тень моя...», альбом «Тень вампира»), или его отражение: «А потерянная нить / Как петля на шее / Где, скажи, теперь ловить / Своё отраженьё» («Ветер лилипутов», альбом «Королевство Кривых»). Сама возможность и закономерность появления двойников декларируется в песне «Себе не найдя двойников» («Королевство кривых»): «И жить нам приходится снова / Себе не найдя двойников...». Удваиваются также реалии ок-

ружающего мира: «Две монеты катятся близко, / Если сбоку стрелять – то в обе, / Два блестящих на солнце диска, / А земля из под ног уходит» («Деньги», альбом «Дым»), «Случается, что иногда / Два Солнца им светят» («С тех пор как сгорели дома...», альбом «Харакири»). Есть двойственность, представленная на уровне звучания – схожесть наименований персонажей: «сургы» и «лургы» («Упругие их имена», альбом «Жень-жень»), есть двойничество на уровне текстопостроения: в альбоме «Вампирские песни» это явление представлено дилогией «Вертолет I» и «Вертолет II» - тесты песен идентичны, различаются они только манерой исполнения.

5. Карнавальный смех. «В акте карнавального смеха сочетаются смерть и возрождение, отрицание (насмешка) и утверждение (ликующий смех)»¹⁴. Именно такой амбивалентный смех представлен в художественном мире группы «Пикник». Один из наиболее ярких его образов мы находим в песне «Немного огня» (альбом «Немного огня»): «Чудеса далеки, за зеркальным окном / Нет теней и дикий полдень настоялся вином / А это только вино, что в нем грех, а? / А что хранила душа, так того не отнять / А держите, держите, держите меня / Чтобы я не лопнул от смеха». В этой песне амбивалентный, способный привести к смерти смех сопрягается с другим карнавальным образом – образом вина. В песне «Всё остальное – дым» (альбом «Родом ниоткуда») смех становится доминирующей категорией бытия: «Лишь дерево заглянет мне в окно / Оно слегка дрожит – ему смешно / Оно смеётся надо мной, а я над ним / Есть только мы и смех, всё остальное – дым...». Смех как отрицание всего и единственно возможная реакция на происходящее присутствует в песне «И всё...» (альбом «Королевство кривых»): «Ломали, били: всё зря! / Смех бедолагу трясет / Король-пьянь! / Народ – дрянь! Перестань! / Плюнь лишь три раза и всё...», смех как протест – в песне «Падший ангел – сын греха» (альбом «Мракобесие и джаз»): «Тело пьяно, ноги в пляс. / Что за дело мне до вас? / По последней лей же лей! / Вам смешно, а мне – смешней. / Не хватает малости: / Совести да жалости. / Только что ему, ха-ха, / Падший ангел – сын греха».

Таким образом, практически все выделенные М.М. Бахтиным черты карнавализации в текстах группы «Пикник» представлены, как видно из проделанного анализа, достаточно полно. При этом обращает на себя внимание, что в большинстве примеров черты карнавализации представлены в своём формульном, как бы «классическом» виде, отсылающем именно к средневековой карнавальная традиции. К тому же, хотя отдельные черты карнавала последовательно обнаруживаются во всем художественном пространстве текстов группы, далеко не всегда можно говорить о наличии их в пределах одной музыкальной композиции.

Но самое главное то, что в большинстве примеров карнавальное действие осмысливается лирическим субъектом как нечто отдельное от него. Ча-

ще всего это выражается в том, что указываются границы карнавального действия. Так, в песне «Хоровод» (альбом «Дым») герой оказывается сторонним наблюдателем затянувшегося веселья: «Вот веселья час прошёл, мы забудем рок-н-ролл; / И ушастый Микки Маус будет прыгать не для нас. / Но минуя без труда лабиринт идей и мод / Всё кружит, впадая в транс, разноцветный хоровод». То же можно сказать о песне «Здесь под желтым солнцем ламп» (альбом «Чужой»): «Всё равно ничего не останется, / Всё равно – день ли ночь на часах / С каждым днем мне милее пьяницы / С лихорадочным блеском в глазах». Песня «Вечер» (альбом «Дым») начинается размышлением о том, какой способ развлечения выбрать («И надо бы развлечься – как нам быть?»), далее прямо указывается на иллюзорность веселья («Где нам нальют стакан иллюзий»). Причиной карнавальной профанации и превращений также оказывается лирический субъект, вернее его осознание абсурдности происходящего: «Я шел по городу в ужасном настроении, / Погожий день меня не делал веселей. / Мне было скучно – я придумал развлечение, / И стал искать людей, похожих на зверей». То же самое можно сказать о песне «Опиумный дым», в первой строке которой указано, почему возможен карнавал: «Вьётся опиумный дым». Позицию стороннего наблюдателя занимает субъект и в песне «Пентакль» (альбом «Говорит и показывает»): «Бесконечного спектакля / Быть свидетелем немым / И узорами пентакля / Очарованным».

В песне «Праздник» (альбом «Иероглиф») (которая, кстати, на концертах группы часто исполняется последней) рефреном становится строка: «Кончается праздник. Играй мне ещё!».

Постоянно имеется в виду завершение карнавального действия и возвращение к реальности: «Когда сойдутся две темноты, / Начнется рассвет. / А потом...» («Бал», альбом «Египтянин»), «А танец подходит к концу / Наш танец подходит к концу / Прошу, проведи мне холодной рукой по лицу» («Стоя на этой лестнице», альбом «Родом ниоткуда»), «И горячею волною город улицу укроёт / А потом опять краски смажутся, всё окажется сном» («Лихорадка», альбом «Чужой»); «Весны безумный карнавал / Ещё вчера здесь бушевал / И все мы думали тогда / Что этот праздник навсегда» («Осень», альбом «Чужой»), «Кто они и что им надо? Пить да пить бы сладкий яд./ *До утра* (курсив в цитатах везде наш – Е.В., А.С.) обнявшись крепко / Так они и простоят» («Лишь влюбленному вампиру...», альбом «Вампирские песни»). В песне «Падший ангел – сын греха» (альбом «Мракобесие и джаз») есть некто, знающий, чем закончатся «карнавальные» бесчинства («Ох уж он доскачется»).

Ощущение конца касается не только веселья, оно распространяется вообще на все моменты жизни, подчёркивается временность всех положительных состояний: «*Ещё* мы вместе и можем творить чудеса» («Адреналиновые песни», альбом «Стекло»), «Когда всё сойдет на нет / *Три дыха-*

нья будем вместе» («Этот мир не ждёт гостей», альбом «Тень вампира») и др.

Таким образом, нарушается главное правило карнавального действия: «Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а живут в нём, живут по его законам»¹⁵.

В сценических действиях на концертах¹⁶ «Пикника» также находим черты карнавализации.

В первую очередь к карнавальной культуре отсылают необычные костюмы исполнителей (особенно солиста группы, Э. Шклярского), сюда же относится обычай выступления в тёмных очках, закрывающих глаза и, по логике карнавала, мешающих узнать выступающего. Использование «необычных» музыкальных инструментов (звук на концертах может быть извлечен из литавр, украшенных лентами; из лампочки; из циркулярной пилы; из женщины в костюме мандолины) – то есть, имеют место карнавальные превращения, смены и перемены: одни предметы (лица) становятся другими, наделяются их функциями и свойствами. На сцене, как правило, появляются персонажи в костюмах, олицетворяющих «верх» (человек на ходулях) и «низ» (например, пирамидка). На концерте в г. Мурманске человек на ходулях стоит над солистом группы и производит манипуляции с крестом для управления марионетками, копируя действия исполнителя. Таким образом, можно говорить о карнавальном развенчании – солист группы и автор песни оказывается марионеткой, подчиняющейся сценическому персонажу, принадлежащему, очевидно, к художественному пространству творчества «Пикника»¹⁷.

Итак, получается, что в сценическом действе наблюдаются не все черты карнавала, а лишь отдельные его знаки, определенные моменты, которые могут стать отсылкой к соответствующей культурной традиции или контексту творчества группы.

Подведем итоги. Лирический субъект в текстах «Пикника» по отношению к карнавальному действию занимает метапозицию. Это же предполагает и специфика рок-концерта, когда зритель неизбежно противопоставляется исполнителю, поскольку находится в зале, не может принимать участия в том, что происходит на сцене. Если карнавал – «зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей»¹⁸, то рок-концерт – нечто противоположенное карнавалу. Таким образом, модель, заявленная в текстах песен: позиция стороннего наблюдателя и ощущение конца праздника – переносится и на отношение зрителей к сценическим действиям «Пикника», возможно, становится одной из основных черт поэтики творчества группы и причиной, по которой её творчество получает такие характеристики как «мрачное», «депрессивное», «странное» и мн. др. Любопытно, что это «нарушение», разрушение карнавального мироощущения и его метаосмысление, становится в творчестве «Пикника» в определенной

степени системным, возникая в разных составляющих синтетического текста.

¹ Никитина Е.Э. «Квазимодо – урод»: безобразные и странные персонажи Эдмунда Шклярского // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 207 – 214.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1979. - С. 140.

³ О своеобразии результатов, получаемых при использовании методологии М.М. Бахтина для анализа синтетических текстов см.: Миловидов В.А. Сука ли Офелия? Или несостоявшийся опыт теории синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2005. – Вып. 7.

⁴ Здесь и далее тексты песен приводятся по материалам официального сайта группы «Пикник». Режим доступа: <http://www.piknik.info/lyrics>

⁵ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 140.

⁶ Там же. С. 142.

⁷ Здесь необходимо отметить, что альбом «Дым» - первый альбом группы, записанный в 1982 году, когда это было достаточно проблематичным, как и само выступление рок-коллектива. Скорее всего, образ человека с гитарой в то время воспринимался как отсылка ко вполне определенной субкультуре, их скитание «от дома к дому» может быть воспринято как поиск места для репетиции/выступления, и, поскольку автор текста и его реципиенты воспринимали «человека с гитарой» не просто как нечто положительное, но и как нечто особенное, запрещённое, можно говорить о «профанации сакрального» в данном случае.

⁸ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 143.

⁹ Никитина Е.Э. Указ соч.

¹⁰ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 143.

¹¹ Там же. С. 145.

¹² Этот образ в поэзии Э. Шклярского подробно описан в статье В.А. Курской (см.: Курская В.А. Образ огня в поэзии Эдмунда Шклярского // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 10 – С. 191 – 197).

¹³ См.: Бахтин М.М. Указ. соч. С. 147.

¹⁴ Там же. С. 146.

¹⁵ Бахтин М.М. Указ соч. С. 141.

¹⁶ Примеры взяты из концертов: Концерт в ленинградском спортивно-концертном комплексе им. Ленина 30 сентября 1988 года (видеозапись); концерт в г. Мурманске 1 октября 2008 г. (видеозапись), концерты в г. Твери 03.03.2006, 05.02.2007 (ОДК «Пролетарка»).

¹⁷ Огонь, появляющийся на концертах, как амбивалентный и карнавалыный может рассматриваться только с учетом контекста творчества группы.

¹⁸ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 141.

© Е.С. Воробьёва, А.П. Сидорова

В.А. КУРСКАЯ

Москва

ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ И ЛЮБОВНЫЙ КОНФЛИКТ В РОК-ПОЭЗИИ ЭДМУНДА ШКЛЯРСКОГО

Одно из центральных мест в рок-поэзии Эдмунда Шклярского занимает любовная тема. Без любви человеку трудно существовать; не случайно многие философские системы строятся на представлении о дуализме мира, то есть на разделении его на мужское и женское начала, которые

дополняют друг друга. Без женщины мужчина не только одинок, но и неполон – то же самое можно сказать и о литературных персонажах.

В первой же песне Шклярского о любви мы видим конфликт между лирическим героем и героиней:

Когда я выучил все буквы
И начал говорить, меня послушав
Ты крикнула: «Так это же «Записки сумасшедшего»,
Я их уже читала, это скучно
«А учили меня летать», альбом «Танец волка»¹

Женщина не понимает героя, его слова ей кажутся банальными, поскольку она подчёркивает, что уже читала подобное в «Записках сумасшедшего» (отметим, что герой Н.В. Гоголя сходит с ума не в последнюю очередь из-за неразделенной любви). Возможно, слова героя показались женщине банальными, поскольку, по Г. Флоберу, у любви «всегда одни и те же формы, один и тот же язык»². К тому же героя учили летать «те, кто к камням прикован цепями», а любить – «с провалившимися носами». Провалившийся нос – характерная примета больного сифилисом, болезнью, которая передается в том числе (а в сознании многих людей – главным образом) и половым путём. Героя учили любить те, кто сам потерпел неудачу в любви и навеки получил стигматы, говорящие всем и каждому о совершённых ими роковых ошибках. Учителя оказались, говоря канцелярским языком, некомпетентны в своём предмете – стоит ли удивляться, что герой, их ученик, не сумел должным образом выразить возлюбленной свои чувства?

«Я такой же как был, всё моё в кулаке, / Не хватает лишь пальца на правой руке. / Он наказан и будет с ним так до конца, / Он так долго касался чужого лица» – потерпев неудачу в любви, лирический герой тоже оказывается отмечен стигматом.

Какова же возлюбленная лирического героя? В песнях Э. Шклярского её портрет обрисован очень скупой: известно, что у героини длинные косы, которыми она играет с ветром («Великан», альбом «Танец волка», «Русы косы, ноги босы», альбом «Театр абсурда»). Она может красить лицо «краской порочной» («Лицо», альбом «Стекло»), её глаза очерчены углём («Глаза очерчены углём», альбом «Стекло»). Ей к лицу и павлин, «и лохмотьев бахрама» («Здесь под жёлтым солнцем ламп», альбом «Чужой») – она прекрасна в любом наряде. Герою дорога любая вещь, которой касалась его возлюбленная: «То сокровище для меня, / Что когда-то касалось ее» («Фетиш», альбом «Театр абсурда») – такими вещами могут быть «лёгкий браслет / И высокие каблуки / Или тонкой резьбы корсет / И перчатка с её руки».

В душе этой женщины нет страха, её «движения неловки, / Будто бы из мышеловки <...> / Только вырвалась она» («Из мышеловки», альбом

«Мракобесие и джаз») – героиня только что освободилась из плена, она шатается на ходу, и вслед ей удивлённо смотрит прохожий. С её кожи не смыта грязь – это одна из возможных примет юродивых³. В этом отношении она сродни самому лирическому герою, который по своей сути также может быть юродивым⁴.

Образ женщины в поэзии Шклярского часто связан с огнём: «Разделяла нас пара шагов, но до этого дня / Я не знал, что такое огонь и что ты из огня» («Ты вся из огня», альбом «Иероглиф»). Огонь в лирике Шклярского в любовном контексте символизирует любовную страсть⁵. Впрочем, героиня может иметь природу не только огненную, но и ледяную, то есть по сути водную: «Назову тебя льдом, / Только дело не в том, / Кто из нас холодней» («Я невидим», альбом «Родом ниоткуда»).

В героине сочетаются оба начала – и горячее, и холодное, две стихии – огонь и вода: «Ты – трепетный огонь, ты – чистая вода» («Романс», альбом «Родом ниоткуда»), ее обнимает дождь («Еще Один Дождь», альбом «Стекло»). Иногда она может сообщать свои качества и возлюбленному: «и мы замрём холодея от пламени» («Песня без слов», альбом «Женьшень»). Природа женщины противоречива: «Неразлучны ты и укус, / Перламутр и пырей» («Перламутр и пырей», альбом «Египтянин») – в ней есть что-то и от драгоценного перламутра (отметим, что перламутр и жемчуг в европейской традиции связаны с водой, морем и женским началом⁶), и от сорной травы, непокорной, не подчиняющейся общепринятым правилам и растущей где ей вздумается.

Героиня связана с колдовскими силами: она либо возлюбленная вампира («Лишь влюблённому вампиру», альбом «Вампирские песни») или загадочного фиолетово-чёрного существа, появляющегося после заката («Фиолетово-чёрный», альбом «Египтянин»), либо таинственна и неприступна: «Такие тайны за тобой / Что все заклятия мои / Тебя обходят стороной» («Глаза очерчены углём»). Она прячет в рукаве «тайну за тайной» («Оборотень», альбом «Тень вампира»). Героиня уподобляется Афродите («Афродита из пены и щёлочи», альбом «Пить электричество»), но это уже не античная богиня, а современная: щёлочь явно указывает на то, что пена, из которой родилась женщина, мыльная, а не морская, и чудо рождения богини любви происходит не на острове Кифера, а в обычной ванной. Однако современная Афродита сохранила одну примечательную черту архаичной богини: «Нелегко откликаться на все имена». Афродита Шклярского многолика, она – воплощение архетипа женщины, и каждый видит в ней ту, о которой мечтает, и зовет её на свой лад. Взгляд женщины «пьёт нирвану» («Взгляд туманный пьёт нирвану», альбом «Египтянин»), то есть способен проникать в запредельное, она дикая певица, от пения которой двери слетают с петель, трескаются стёкла и дрожат дома, – на её стороне, несомненно, неземные силы («Дикая певица», альбом «Театр абсурда»).

Отношения лирического героя Шклярского с его возлюбленной практически всегда конфликтны:

Жили тут двое – горячая кровь,
Неосторожно играли в любовь.
Что-то следов их никак не найти
Видно с живыми им не по пути.

<...>

Все мы гости в этом мире, пора домой!

«Много дивного на свете», альбом «Танец волка»

Любовный конфликт привёл героев к гибели. Впрочем, сентенция в финале песни говорит о том, что подобный конец – явление естественное. Мотив смерти не раз звучит в произведениях Шклярского в связи с любовью:

Да, наверно мы с тобой... да наверно мы с тобой
Под звездой под одной... Под звездой под одной

<...>

Между небом и землей... между небом и землей

Путь кончается любой... путь кончается любой

«Под звездой под одной», альбом «Жень-шень»

Не упрекай весь свет, что розы вянут вновь

Их в тот же яркий цвет моя раскрасит кровь,

Увидишь за окном из этих роз букет

Не торопись в мой дом – меня там больше нет

«Романс»

Сложно понять, что именно произошло с лирическим героем «Романса», но можно предположить, что он погиб, пытаясь выразить свою любовь к героине, окрасил розы своей кровью и поплатился за это жизнью.

Женщина мучает героя, «разоряет» его сны («До Содомы далеко», альбом «Говорит и показывает»), уходит прочь, не дослушав его до конца («Телефон», альбом «Иероглиф»). Она – госпожа, властвующая над мужчиной-рабом («Герр Захер Мазох», альбом «Мракобесие и джаз»), для которого «больше жизни / Тайной страсти жаркий вздох», который готов проклясть все, но его госпожа прекрасна в гневе – и он не может не любоваться ею. Без любви герой не может жить, и за стеклом витрины плачет бесполой кукла, молящая небо об огне «от искры изначальной» – о любви, с которой будет и сладко, и больно, и, может быть, придется потом каяться – но лучше так, чем жить совсем без любви («Кукла с человеческим лицом», альбом «Театр абсурда»).

Крайне редко между влюблёнными можно наблюдать полную гармонию: герои «Острова» (альбом «Иероглиф») «закрыли глаза и далёкий придумали остров / ... придумали ветер и себе имена»:

Этот остров, где всё не так,
Как когда-то казалось нам,
Этот остров, где каждый шаг
Словно колокол, рвёт небеса

Мир, в котором любовь гармонична, является воображаемым, он заведомо не существует – поэтому на волшебном острове «всё не так». «Так» – это вражда, конфликт между мужчиной и женщиной. Даже влюблённые, если вдуматься, на острове вовсе не те, что в реальной жизни – не случайно они придумывают себе имена. Это совсем другие люди, ведь имя – закодированная сущность человека. Герои придумывают свой мир и воображаемые жизни – и вместе проживают в мечтах чужие жизни, дышат чужой гармонией, не своей.

То же повторится и в «Адреналиновых песнях» (альбом «Стекло»):

Ещё мы вместе и можем творить чудеса,
<...>
А нарисуй мне птиц на белых листах,
Я научу их петь и летать
<...>
А кто-то чертит на твоей руке
А эйфории электрический свет...

В своём мире герои становятся демиургами – но затем оказывается, что всё это тоже выдуманно: светит электрический свет, действие происходит явно не на природе, под солнцем, радугой и облаками, среди цветов. А тот, кто чертит узоры на руке женщины, по нашему мнению, наверняка не лирический герой, а кто-то третий – влюблённые снова в разлуке.

«Пусть останется пара шагов / Между тем, что есть и что хотелось догнать» («Ты вся из огня», альбом «Иероглиф»). Что лучше – сблизиться с женщиной, связать свою жизнь с её жизнью или застыть в отдалении, не приближаться? Огонь при сближении обжигает либо сжигает дотла:

Да, ты можешь отдать свою душу
Оранжевым демонам страсти
И смотреть, замирая,
Как она превращается в дым
«Твоё сердце должно быть моим», альбом «Немного огня»

Иногда и лирический герой, уподобляясь своей возлюбленной, становится эгоистичным, его интересует только её взаимность, он не рассчитывает

ваит на то, что может быть отвергнут, он не допускает мысли о возможности такого поворота событий:

Я следом за тобой пойду
Меня не отличишь от тени,
А спрячешься в траву
Я притворюсь растением
Это я незаметно крадусь
В час, когда ты отходишь ко сну
Твоё сердце должно быть моим,
Твоё сердце вернет мне весну.

<...>

Что душа мне твоя?

Это лёгкий затерянный ветер

Нет, должно быть моим твоё сердце

«Твоё сердце должно быть моим», альбом «Немного огня»

Герой требует, чтобы возлюбленная клялась, ела землю, что сгорит вместе с ним, – с головой окунулась в гибельную страсть («Клянись же, ешь землю!», альбом «Говорит и показывает»). Любовь сушит его, заставляет страдать, она представляется как бесконечная пытка («Не кончается пытка», альбом «Тень вампира»).

Сближение героя с возлюбленной Шклярский почти всегда изображает как прикосновение его рукой к её лицу. Прикосновенье «бледных пальцев нервных рук» жжёт («Мы как трепетные птицы», альбом «Харакири»): «Дай твой профиль потрогаю / Пока в ладонях угли» («Миллион в мешке», альбом «Египтянин»). Если же женщина коснется лица мужчины, произойдет обратное – страсть остынет: «Наш танец подходит к концу / Прощу, проведи мне холодной рукой по лицу» («Стоя на этой лестнице (вспоминаю Led Zeppelin)», альбом «Родом ниоткуда»).

Сближение с женщиной в рок-поэзии Шклярского связано с мотивом греха и падения, что недвусмысленно указывает на плотскую любовь. В песне «Дай себя сорвать» (альбом «Родом ниоткуда») в эротическом контексте (обрыв цветка означает лишение девственности) присутствует образ *огненного льва*: «Ты коснись рукою огненного льва». По нашему мнению, эту фразу следует понимать как приглашение к интимной близости.

Отношение автора к греху неоднозначно. С одной стороны, поэт прямо называет грех грехом и падением, то есть дает ему вполне определенные (традиционные) отрицательные характеристики. Героиня красит «краской порочной лицо», уличный фонарь ловит её «красным кольцом», улицы манят её, грозя довести «до позора» («Лицо») – Шклярский недвусмысленно дает понять, что это развратная женщина, вышедшая на улицы ночного города в поисках любовных приключений. Но в то же время «Пусть в нас тычут пальцем, нагоняя страх, / Только слишком рано каять-

ся в грехах» («Дай себя сорвать»). Видимо, согласно логике поэта, всему своё время – и сближению, и греху, и раскаянию («Если тушат свет – значит, грех так грех», «Настоящие дни»), нужно просто жить сегодняшним днем и не мешкать, получая радости от жизни, ведь «Вечное цветенье нам не удержать» («Дай себя сорвать»).

Пожалуй, самая печальная из любовных песен Шклярского – «Себе не найдя двойников» (альбом «Королевство кривых»):

Ремни и упругая кожа
Чулки из слюны пауков
Резвишься в бесовской одежде
И сладко тебе и легко
А то, что мой мир уничтожен
Тебя не заботит ничуть
И, будто от яркого света
От глаз твоих скрыться хочу

Возлюбленная безразлична к лирическому герою. Ни душевной, ни физической близости между ними не будет:

И вот уже бледные тени
Заглядывают нам в окно
Как будто бы здесь преступленье
Сейчас совершиться должно
Но будет здесь нечто иное
Руки не коснется руки
И лишь ожиданием зноя
Мы будем с тобою близки

Герои остаются разобщёнными, на этот раз даже «себе не найдя двойников» – воображаемых двойников, которых они могли бы поселить на какой-нибудь остров и мысленно заставить их прожить вместе счастливую жизнь – в результате «жить нам приходится снова», жить своей, реальной жизнью.

Однако мы не можем с уверенностью сказать, что героиня не испытывает к герою никаких чувств: «Всё вернется, ты выведишь вновь / Два флага своих: печаль и любовь» («Нет берегов», альбом «Родом ниоткуда»). Её душа всё же не чужда любви, и любовь её печальна по своей сути. Не случайно любовь к людям воплощает в себе именно Женщина:

Они утоляют женьшенем
Жажду, не ведая сами,
Что любит их Чёрная Женщина
С серебряными волосами

«С тех пор, как сгорели дома», альбом «Харакири»

Даже если герои каким-то чудом благополучно сходятся, их счастье несовершенно:

Не в опере венской,
А в клубе смоленском
Друг друга нашли.
Казалось – лишь малость
До счастья осталось,
Ой ли?
<...>
А чем виноваты?
Судьбою горбатой
Встречались тайком.
А чем виноваты?
Откуда заплаты
На счастье таком?

«Не в опере венской», альбом «Театр абсурда»

Мужчина и женщина в поэзии Шклярского неразрывно соединены самой судьбой, им предначертано принадлежать друг другу, они идут по земле бок о бок («Две судьбы», альбом «Тень вампира»), однако ужиться вместе не могут. Быть счастливыми им мешает слишком большое сходство друг с другом:

Ты – Королева Ночи,
я – господин Никто
Когда сойдутся две темноты,
Настанет рассвет,
А потом...

«Ты – Королева Ночи / Бал», альбом «Египтянин»

В любви по-настоящему счастлив, пожалуй, лишь герой песни «Из коры себе подругу выстругал» (альбом «Королевство кривых») – он может мысленно наделять свою подругу такими качествами, какими пожелает, и потому живёт с ней в согласии. Интересно, что этот Пигмалион в отличие от античного прообраза вовсе не жаждет оживления своей Галатеи – в таком случае она станет жить своей жизнью и, наверное, приобретёт все черты живой женщины, страстной, но своенравной полуколдуньи-полуюродивой.

Лирический герой Шклярского так и остается лишенным счастья – благополучное сближение с любимой женщиной, способной его дополнить, оказывается невозможным. Герой обречён на вечное одиночество, которое осложняется также и мукой любви, из-за которой он несчастлив и рядом со своей возлюбленной, и вдали от неё.

¹ Здесь и далее тексты песен Э. Шклярского даны в соответствии с официальным сайтом группы «Пикник». Режим доступа: <http://www.piknik.info>.

² Флобер Г. Госпожа Бовари / Пер. с фр. А. Ромма. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – С. 195.

³ Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства / Рос. академия наук. Ин-т славяноведения. – М.: Языки славянских культур, 2005. – С. 48.

⁴ Никитина Е.Э. «Квазимодо – урод»: безобразные и странные персонажи Эдмунда Шклярского // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 208.

⁵ Курская В.А. Образ огня в поэзии Эдмунда Шклярского // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 191-197.

⁶ Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, АСТ, 1996. – С. 367.

© В.А. Курская, 2010

Е.А. СЕЛЕЗОВА

Тверь

АЛЬБОМ «РАЗЛУКА» (1986) «NAUTILUS-POMPILIUS»: ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ОБРАЗ ИСПОЛНИТЕЛЯ

В русском роке 80-х гг. группа «Nautilus-Pompilius» периода сотрудничества с И. Кормильцевым – уникальное явление. В противоположность творчеству в строгом смысле *авторов-исполнителей* – В. Цоя, Ю. Шевчука, К. Кинчева и других, «Nautilus-Pompilius» представляет собой, прежде всего, *тандем автора* текстов песен и *исполнителя* песен. И эта специфическая ситуация – когда песня исполняется не автором её текста – порождает вопрос о взаимоотношениях, возникающих между лирическим субъектом автора текста и образом исполнителя. Сложность такого рода взаимоотношений приводит, как правило, к наложению сценического образа исполнителя на лирического субъекта текста песни (к примеру, творчество группы «Ария», творчество А.Н. Вертинского и др.). С этим столкнулась и группа «Nautilus-Pompilius»: зачастую представление о И. Кормильцеве как об авторе текстов песен испытывает влияние имиджа исполнителя песен – В. Бутусова. Вот слова поэта Всеволода Емелина о том, какое впечатление произвел на него И. Кормильцев: «Я ещё не знал его как деятеля экстремистской культурной политики, помнил только по текстам «Наутилуса» и представлял себе *трагического человека с ввалившимися щеками* (курсив мой – Е.С.), а вышел энергичный дяденька, прыгающий как мячик»¹. В чём-то схоже с приведенным суждение В. Голышева: «Я в свое время почему-то думал, что Кормильцев – *мрачный мизантроп* («дитя андеграунда» типа). Полное развенчание состоялось примерно полгода назад <...> И вместо рафинированного «интеллекта» <...> я обнаружил настоящего уральца...»².

Вячеслав Бутусов – ядро и даже «боеголовка баллистической ракеты»³ «Nautilus-Pompilius», по выражению А.П. Хоменко (клавишника группы в 1986 – 1988 гг.). Леонид Порохня в книге «Nautilus-Pompilius»:

введение в наутилосоведение» неоднократно отмечает: «...с кем Слава останется, тот и будет «Наутилусом» (с. 81). И сам И. Кормильцев признает, что «...песня состоит не только из слов»: «...она состоит, во-первых, из музыки, во-вторых, из личности исполнителя»⁴.

Но и исполнитель не свободен в своих действиях – он в свою очередь работает на образ. Эта же «маска» подчиняет себе и автора: «...был создан некий образ Славы (В. Бутусова – Е.С.) – эдакий Бурмилцев. Это была такая точка пересечения или компромисс чувства, эмоция, позиция, эстетика, которая была одинаково для нас обоих приемлема и интересна <...> этот образ постепенно превратился в некую независимую синтетическую личность, начавшую самостоятельное существование <...> мы сами попали под влияние этого лирического героя»⁵. Присутствует в описанной ситуации момент сознательности установки, и это важно. Тем не менее, «Бурмилцев» – не искусственный образ, а «точка пересечения» состояний души «я» исполнителя В. Бутусова и лирического героя И. Кормильцева.

С тем, чтобы свести к минимуму возможное наложение образа В. Бутусова на лирического субъекта текстов Кормильцева, попробуем охарактеризовать автора текстов «*Nautilus Pompilius*» (Кормильцева) и исполнителя этих песен (Бутусова) как некие образы личности, используя материалы многочисленных интервью с И. Кормильцевым и В. Бутусовым, а также мнения разных людей о И. Кормильцеве и В. Бутусове.

Кормильцев – яркий общественный деятель, он чувствовал себя участником борьбы, конечная цель которой – свобода, и резко критиковал власть за ограничения этой свободы. Был он и издателем: его «Ультра. Культура» «выпускала труды самых острых и противоречивых западных авторов – Уильяма Берруоза, Мелвина Берджеса, Вирджини Депант и др. <...> а также российских радикалов – Эдуарда Лимонова, Гейдара Джемалю, Александра Проханова, Бориса Кагарлицкого»⁶ и др. В. Бутусов, наоборот, отрешен от какой бы то ни было общественной деятельности, он стремится уйти от практической стороны действительности, от конкретных решений, как неоднократно отмечали и участники «*Nautilus Pompilius*», и он сам. Однако существуют и моменты, объединяющие этих людей. К примеру, роль автора текста видится Кормильцеву как роль пассивная, заключающаяся лишь в приёме и фиксации некоего послания свыше. И этот факт открывает поразительную схожесть между творчеством Кормильцева и творчеством Бутусова. Если первый пишет тексты как автор-транслятор, то второй воспринимается на сцене похожим образом: «...он шаманит на сцене, и все, и «*Nautilus-Pompilius*» народ поддается этому шаманству»⁷ (по словам Хоменко).

Удивительно подходят к этому образу «Мальчика Зимы», «Князя Тишины» загадочные тексты Кормильцева, полные недомолвок, тайн, умолчаний, символов. В одном из интервью В. Бутусов признался: «Меня уст-

раивает такой вид поэзии, текстов, где мало конкретности. Создается настроение, которое рождает эмоции, ассоциации. В этом каждый находит что-то своё»⁸. Не исключено, что именно поэтому, несмотря на уговоры друзей и знакомых не приглашать Кормильцева в группу, Бутусов от своего решения не отступился, ведь стихи Кормильцева в большей степени рассчитаны при восприятии именно на ассоциации.

Полнее прояснить взаимоотношения лирического субъекта автора текстов песен и образа исполнителя может помочь характеристика представленных в текстах И. Кормильцева лирических субъектов на материале одного из альбомов «Nautilus-Pompilius» - альбома «Разлука» (1986).

Этот альбом был выбран нами неслучайно. Дело в том, что с появлением «Разлуки» начинается новая эпоха в жизни группы, которая теперь выступала в ином, «серьёзном» образе, да и тексты свидетельствовали об окончательном взрослении «Nautilus-Pompilius». И возможно, определяющим моментом в этом случае стало то, что автор большей части текстов «Разлуки» - Илья Кормильцев. Это был первый альбом «Nautilus-Pompilius», в котором Кормильцев выступал как полноправный участник группы.

Альбом «Разлука» включает в себя одиннадцать композиций. Тексты семи из них принадлежат И. Кормильцеву: «Эта музыка будет вечной», «Казанова», «Взгляд с экрана», «Наша семья», «Рвать ткань», «Всего лишь быть», «Скованные одной цепью», остальные тексты, кроме «эпиграфа» «Разлука», обозначенного как «народная песня», написаны В. Бутусовым («Праздник общей беды», «Хлоп-хлоп», «Шар цвета хаки»). На основе некоторых песен на стихи И. Кормильцева нами была предпринята попытка охарактеризовать один из представленных в этих произведениях типов лирического субъекта – «собственно автора», который, согласно классификации С.Н. Бройтмана⁹, выражен грамматически, но не является «объектом для себя»: в центре внимания не он сам, а какое-либо событие, явление и т.д. Этот тип лирического субъекта и является доминирующим в песнях на стихи И. Кормильцева, включенных в альбом «Разлука».

Итак, в альбоме за горестно-эмоционально, надрывно, в традициях городского романса исполненным «эпиграфом» «Разлука» - своеобразной переработкой народной песни – следует композиция «Эта музыка будет вечной», в которой обыгрывается стертый смысл заглавия и рефрена-штампа («Эта музыка будет вечной»). Первоначально возвышенное выражение низводится до бытового, сугубо материалистичного объяснения: «если я заменю батарейки»¹⁰. Лирический субъект в этом произведении выражен грамматически (местоимением первого лица): «Радиола стоит на столе, / Я смотрю на тень на стене. / Тень ко мне повернулась спиной, / Тень уже не танцует со мной». Взгляд лирического «я» сконцентрирован на себе, что даже формально выражено частым использованием в тексте личного местоимения «я» в разных падежных формах (22 раза). Это «я»

выступает активным участником происходящего, но в строго терминологическом смысле субъекта нельзя отнести к лирическому «я», так как его переживания вызваны внешними причинами. «Собственно автор» в этом произведении одинок, вокруг не осталось ни одного живого существа, только тень на стене, и та «повернулась спиной». Несмотря на то, что пространство действительности ограничено комнатой с радиолой на столе, замкнуто, в воображении героя есть и другой мир: «я видел луну у причала / она уплывала туда / где теряет свой серп / но вскоре она возместит свой ущерб». Кроме того из радиолы звучит музыка, подлинный источник которой находится где-то далеко. Эта музыка оживает в мыслях и ощущениях: «какие-то скрипки где-то впились / в чьи-то узкие плечи». Так расширяется пространство комнаты, но качественно это пространство не изменяется, оставаясь таким же холодным, серым, размытым.

В разных плоскостях в рассматриваемом тексте реализуется одна и та же формула: чтобы существовать вечно, нужно «заменить батарейки», что-то изменить. Это касается радиолы и музыки («эта музыка будет вечной / если я заменю батарейки»), отношений с женщиной («податливый гипс простыни / сохранил твою форму тепла / но старый градусник лопнул / как прекрасно что ты ушла / ведь музыка будет вечной / если я замени батарейки»), луны («но вскоре она возместит свой ущерб, когда батарейки заменят»). Что-то неизбежно утрачивается, и чтобы существовать дальше, необходимо это «что-то» заменить чем-то другим, будь это батарейки для радиолы, новая женщина для мужчины, «новая» ночь для луны. «Я должен начать всё сначала», - говорит «собственно автор», то есть должен найти новую цель в жизни, стать другим, измениться. Возможно, эта «замена батареек» создает ощущение новой жизни, только это всего лишь батарейки, ничто не изменится качественно, в корне, и рано или поздно и эти батарейки сядут, и будут нужны новые, и так течет жизнь: «я испытывал время собой / время стерлось и стало другим». Вероятно, и у времени сели батарейки, но пока их ещё можно заменить, а значит – можно существовать вечно. Только неизвестно, есть ли смысл в такой жизни, наверно, поэтому «я должен начать всё сначала», а не *хочу начать всё с начала*. Всё подчинено общему механизму, ход жизни цикличен.

Следующая композиция альбома, текст которой принадлежит Кормильцеву – «Наша семья». В основе песни – в некоторой степени ироничное осмысление представления о семье как о «ячейке общества», части общего механизма, но опять же, нельзя связывать эту схему с конкретным случаем – отношениями героя с его семьей. Это именно схема, схема, которая реализуется в любой ситуации, где есть отношения включенности человека или общности людей в систему, в иерархию. Лирический субъект в этом художественном мире, по классификации С.Н. Бройтмана, ближе всего стоит к «собственно автору», так как выражен грамматически (местоимением «я» в разных падежных формах и соответствующими глаголь-

ными и именными формами), но в центре его внимания не собственный внутренний мир, а мир, внешний по отношению к нему. «Собственно автора» пугает его «втянутость» в этот порядок, определённый раз и навсегда кем-то безликим, кто руководствуется, по-видимому, не самыми гуманными целями: «такое ощущение словно мы собираем / машину которая всех нас раздавит». Слова «собственно автора» «в нашей семье каждый делает что-то / но никто не знает что же делают рядом» можно было бы отнести как к горизонтальным отношениям в системе: элементы системы нужны для выполнения определенных функций, чем эти «элементы» и заняты, и им совсем не обязательно знать, что и для чего они делают, - так и к вертикальным отношениям: как поется в песне «Скованные одной цепью», «здесь первые на последних похожи / не меньше последних устали быть может / быть скованными одной цепью».

Единственное и самое страстное желание героя – вырваться из замкнутого круга, пусть даже ценой разрушения собственного дома: «я просто хочу быть свободным и точка / но это означает расстаться с семьей». И он готов к этому разрыву. Свое решение субъект пытается объяснить семье на ее же языке, он будто смотрит на себя их глазами: для окружающих, и для «родственников» в том числе, он «почти Герострат». Так включается в произведение античная легенда о молодом жителе Эфеса, сжегшем храм Артемиды для того, чтобы прославиться. Так как «собственно автор» сравнивает себя с этой фигурой, необходимо осветить некоторые моменты этой истории об эфесском юноше. С точки зрения подчиненных системе, которые не понимают смысл поступка, задуманного «собственно автором», герой сродни Герострату, человеку, желающему обрести известность любым путем: иначе они не смогли бы объяснить этот «поджог». Кроме того, по легенде, Герострату удался его замысел, он оставил о себе славу, пусть даже недобрую. Это же ожидает и нового Герострата: его «нелепый огонь» рассеется огонькам свечек в руках тех, кто останется после него: «что с вас взять? Сын дочь зять... / смотрите на меня я почти Герострат / со свечкой и босиком / вы выйдете впервые на проспект за углом / хотя бы для того / чтобы взглянуть / как пылает ваш дом». Указание на то, что герои выйдут на улицу босиком, сближает каждого из них с образом философа. Эта мысль подтверждается возможностью двойного прочтения приведенного отрывка: 1) «смотрите на меня я почти Герострат / со свечкой и босиком», 2) «со свечкой и босиком / вы выйдете впервые на проспект за углом». То есть в тексте песни актуализируются оба значения.

На месте сожжённого Геростратом храма жители города построили новый храм Артемиды Эфесской, который стал одним из чудес света. Поэтому в рассматриваемом контексте произведения Кормильцева поступок нового Герострата воспринимается не просто как акт разрушения, протеста, а как акт созидания: нужно разрушить изживший себя порядок, чтобы на его месте построить что-то новое, другое, более совершенное.

Само появление в иерархичном мире такого человека – «белой овцы среди чёрных овец / белой галки среди серых ворон» - свидетельствует о грядущем разрушении установленного порядка и выхода на иной уровень. Если белая овца отличается от чёрных только внешне, то белая галка от серых ворон отличается еще и качественно. Кроме того, белая галка – явление исключительное, невероятное. Таким образом, прослеживается в некотором роде восходящая градация: сначала новое проявляется внешне, затем перерастает в качественные отличия, причем такие, какие немислимы в обыденном мире. И это не оценивается «собственно автором» как нечто плохое или нечто хорошее, это закономерность: «она (белая овца или белая галка) не лучше других она просто даёт / представление о том что нас ждёт за углом». На проспекте за этим углом и выйдет «семья» героя и шире – все те, к кому обращается «собственно автор», включая и слушателей («вы»). В этом смысле реализуется еще и мифологема огня Прометей, то есть «собственно автор» становится своего рода культурным героем: он один из первых, кто решился пошатнуть устои и совершить попытку изменить существующий порядок.

В тех песнях альбома «Разлука», тексты для которых были написаны И. Кормильцевым («Эта музыка будет вечной», «Казанова», «Взгляд с экрана», «Наша семья», «Рвать ткань», «Всего лишь быть», «Скованные одной цепью») представлены разные типы лирического субъекта: лирическое «я», собственно автор, автор-повествователь. «Собственно автора» можно назвать доминирующим типом лирического субъекта для рассматриваемой части альбома «Разлука». Даже лирическое «я», рефлексивное, обращённое в себя, волей-неволей приходит к размышлению над законами действительности, выходит за рамки своего внутреннего мира. Так происходит в песне «Всего лишь быть», в которой лирическое «я» выступает против ярлыков «мужчина», «поэт» и соответствующих этим ярлыкам набора функций. В тексте песни перечислены все те атрибуты, которые свойственны каждой из ролей: для мужчины как кавалера – мускулы, вина (причем вина «женские»: рислинг, токай), новые пластинки, магнитофон (77-й «АКА»), для поэта – эрудиция, эстампы, мягкие подушки, интимная лампа, два листа прозы. Очерчен и круг действий, которые свойственны лирическому «я» как мужчине («я могу взять тебя / быть с тобой / танцевать с тобой») фактически означают разные типы отношений между мужчиной и женщиной – соответственно «использовать, встречаться, флиртовать») и как поэту («я могу спеть тебе / о тебе про тебя / воспеть тебе / сострадать тебе и себе»; «маски позы»). Но эти роли слишком изучены, слишком стерты и просты: «твой мускус мой мускул / это так просто до утра вместе», «это так просто сочинять песни». Они превращают личность в тип, и лирическое «я» видит выход в том, что просто быть, не наклеивая на свою жизнь тот или иной ярлык: «но я уже не хочу быть мужчиной / но я уже не хочу / это так просто / я хочу быть / всего лишь», «но я уже не

хочу быть поэтом / но я уже не хочу / это так просто / я хочу быть / всего лишь». Всего лишь быть значит «пить / слыть бить выть / петь брать драть / жрать вить взять» тогда, когда есть желание, а не потому, что ты мужчина, не потому, что ты поэт. Таким образом, протест лирического «я» вызван, скорее, не внутренними, а внешними обстоятельствами.

Доминирующего в текстах И. Кормильцева «собственно автора» можно охарактеризовать как героя, обращённого вовне, размышляющего о законах действительности, которая находится под контролем некой системы и которая построена на жесткой иерархии. Все это тяготит человека, требует от него выполнения определённых функций. Вопрос о возможности преодоления установленных ограничений остается для героя открытым. Иногда герой представляется способным, хоть и в несколько ироническом свете, на активный протест («Наша семья»), иногда герою представляется возможным только критиковать существующие порядки, констатируя их порочность («Всего лишь быть», «Скованные одной цепью»), еще чаще происходящее воспринимается как данность («Эта музыка будет вечной», «Казанова», «Взгляд с экрана», «Рвать ткань»). В последнем случае герой смотрит на действительность холодно, абстрагировано. В любом случае лирический герой И. Кормильцева в альбоме «Разлука» не приемлет жесткости бессмысленных правил, равнодушия в отношениях между людьми, не принимает мира, загнанного в свыше установленные рамки, обречённого на повторяемость, охваченного страхами и ожиданием конца.

И эти черты лирического героя Кормильцева в конечном счете стали одной из граней «Бурмильцева» - той гранью, в которой «ощущается» именно «образ личности» И. Кормильцева. Для «образа» В. Бутусова не характерно, например, такое внимание к бытовой реальности, склонность к анализу законов действительности и протесту против них или, как минимум, критике существующих порядков. Эти черты лирического героя Кормильцева придают всему альбому острую социальную (иногда и политическую) направленность. Доминирование в рассмотренных песнях «собственно автора» указывает на то, что лирический герой Кормильцева открыт действительности, в то время как «образ» Бутусова более ассоциируется с погруженностью в свой внутренний мир, замкнутостью, отстраненностью от окружающих событий. Бутусов не создавал впечатление человека, собирающегося переустроить мир, чего нельзя сказать о Кормильцеве, которого тяготит однообразная цикличность жизни, подчинённость некому механизму, предназначенному для того, чтобы наклеивать на людей ярлыки и определять функции каждой своей «шестеренки». Некоторым текстам Кормильцева свойственна ирония («Наша семья», «Казанова»), иногда даже сарказм («Взгляд с экрана»). Впрочем, всё это редуцируется, когда песня исполняется Бутусовым. Таким образом, «острый» текст И. Кормильцева, интерпретируемый исполнителем-Бутусовым в эмоционально-трагическом плане, трансформируется в нечто третье, в слияние

двух противоположных начал – в нечто трагикомическое (самый здесь показательный пример – «Взгляд с экрана»).

В итоге образ, возникающий в процессе взаимодействия лирического субъекта автора песни с образом исполнителя, – не просто «Бурмилцев», т.е. не просто сумма из двух образов – поэта и певца, а некий принципиально иной, отличный как от лирического субъекта, так и от имиджа исполнителя, но и вобравший многие их черты образ. Проследить, как формируется этот уникальный образ – задача нашего дальнейшего исследования совместного творчества двух участников группы «Nautilus Pompilius» – В. Бутусова и И. Кормильцева.

¹ Илья Кормильцев. 1959–2007. – Rolling Stone – 2007. – № 33 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.rollingstone.ru/articles/756>

² Гольшев В. Жив как я и ты [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.apn.ru/opinions/article11344.htm>.

³ Цит. по: Порохня Л., Кушир А., Кормильцев И., Бутусов В., Сурова О., Пинич В. NAUTILUS POMPILIUS: Введение в наутилосоведение. – М., 1997. – С. 68. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

⁴ Цит. по: «Акулы пера» (1997) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1315>.

⁵ Там же.

⁶ Умер поэт Илья Кормильцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://forum.novotroitsk.info/topic.php?forum=11&topic=158>

⁷ Порохня Л.и др. Указ. соч. С. 68.

⁸ Цит. по: Интервью А. Житинского с Вячеславом Бутусовым (1988) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1320>.

⁹ См.: Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие. – М., 1999.

¹⁰ Все цитаты из текстов песен приводятся по изданию: Порохня Л. и др. Указ соч. С. 191–316.

© Е.А. Селезова

Е.В. ИСАЕВА

Елец

«Я ХОЧУ БЫТЬ...»: АПОЛОГИЯ СМЕРТИ? АПОЛОГИЯ ЛЮБВИ? В ТЕКСТЕ ГРУППЫ «NAUTILUS-POMPILIUS»

Пожалуй, один из самых известных текстов популярной в недавнем прошлом группы «Nautilus-pompilius» – это текст песни «Я хочу быть с тобой». О значимости этой композиции в концепции мировидения коллектива свидетельствует включение её в несколько альбомов: впервые в «Ни Кому Ни Кабельность» (Диск 2 «Столицы», 8 позиция из 10, 1987-1988 гг.); затем в «Князь тишины» (1988 г., 6 позиция из 9); «Отчёт» (1983-1993 гг.). В последнем альбоме песня занимает значимое первое место – сильную позицию и ещё двенадцатое – предпоследняя позиция. Вероятно, таким своеобразным кольцом группа стремилась подчеркнуть важность данной композиции. Произведение создано И. Кормильцевым и

В. Бутусовым, но мы уже неоднократно отмечали, что рассматриваем композицию как единый текст «Наутилуса».

В заглавие вынесено предложение, отражающее сокровенное желание лирического героя «быть с тобой». Причём, это стремление, конечно же, метафорично: это и признание в любви (ведь первая строка – констатация попыток освободиться от чувства: «я пытался уйти от любви»), и выражение желания смерти: из контекста ясно, что адресат речи героя мёртв. Данная композиция альбома «Ни Кому Ни Кабельность» эксплицирует заявленную уже в названии всего цикла тему одиночества, разъединённости, которая вообще свойственна творчеству «Наутилуса». Стремление «уйти от любви» оборачивается движением к смерти: в первой строфе (куплете) описываются попытки самоубийства, вызванные желанием «быть с тобой».

В произведении несколько аллегорий смерти: «твое имя давно стало другим»; «глаза навсегда потеряли свой цвет»; «пьяный врач мне сказал, тебя больше нет»; «пожарный выдал мне справку, что дом твой сгорел». Да и само стремление укрыться в подвале свидетельствует о стремлении вниз, к смерти.

Первая строфа является описанием реакции лирического субъекта на утрату любимого человека:

я пытался уйти от любви
я брал острую бритву и правил себя
я укрылся в подвале я резал
кожаные ремни, стянувшие слабую грудь.

По сути, это метафорическое стремление освободиться, изменить нечто в самом себе и одновременно – попытка суицида. Состояние «без тебя» – это несвобода: герой стремится уничтожить некие метафорические пути, «стянувшие слабую грудь».

В первой и третьей строфах предмет рефлексии лирического героя он сам, во второй – «ты», адресат речи и причина страданий лирического субъекта.

Во втором куплете усиливается танатологический мотив, важно, что констатация смерти имеет иносказательную форму: нет ни одного прямого утверждения – везде перифразы, словно субъект речи не может или боится вербализовать этот факт. Слово «смерть» имплицитно в тексте. И именно после второго куплета появляется важный противительный союз «но».

Трагический монолог лирического героя можно воспринимать и как апологию смерти, ведь обращен он к мёртвому «ты», поэтому припев «Я хочу быть с тобой» и рефрен «и я буду с тобой» можно трактовать как призыв и прославление смерти, снимающей любую боль, возвращающей

субъекту чувство гармонии, которой он лишается с утратой возлюбленной и невозможностью реализовать себя в жизни.

Хотя припев в песне обычно является неизменной частью, в данном тексте он имеет разные варианты по мере развития лирического сюжета. Это связано как раз с изменением субъекта рефлексии: ведь в первой строфе герой сообщает о своих поступках и о желании «быть с тобой»; во второй – дается объяснение его желаний, проясняется ситуация: смерть, разговор с врачом, общение с пожарным. После этого в припеве появляется противительный союз «но», который обычно используется при противопоставлении, противоречивости. Таким образом, происходит усиление темы любви и смерти одновременно: несмотря на то, что объект чувства уже мертв, лирический субъект жаждет быть с ним.

Присутствует в тексте и мотив саморазрушения, боли, наказания, и самому себе лирический герой не может простить отсутствия любимой:

я ломал стекло как шоколад в руке
я резал эти пальцы за то что они
не могут прикоснуться к тебе.

Тема смерти реализуется и в мотиве противостояния миру, нежелании быть в нем:

я смотрел в эти лица и не мог им простить
того что у них нет тебя и они могут жить.

В тексте имплицитно представлен шекспировский мотив, точнее – аллюзия на трагедию о молодых веронских супругах Ромео и Джульетте: лирический герой текста тоже оказывается в ситуации, когда жизнь лишается смысла и только смерть дает надежду на соединение с возлюбленной.

Если просмотреть глагольный ряд, характеризующий действия лирического субъекта, в куплетах («пытался уйти», «брал», «правил», «укрылся», «резал», «ломал», «резал», «не могут прикоснуться к тебе», «смотрел», «не мог им простить»), то видна некая закономерность: большая часть глаголов стоит в прошедшем времени, и многие имеют значение незавершенного действия. Кроме того явно выделяются глаголы насилия: «правил», «резал», «ломал», причем, слово «резал» использовано дважды. В припевах, наоборот, дан повторяющийся глагол настоящего времени («хочу быть»), и глагольная форма будущего времени: «и я буду с тобой». То есть состояние лирического субъекта в прошлом – это отчаяние, в настоящем – твердая убежденность в своих желаниях и уверенность в их осуществлении.

Субъектно-объектные отношения в рассматриваемой рок-композиции выражаются с помощью личных местоимений: «я» и «ты». Частотность их употребления в тексте следующая: «я» - 22 раза, «ты» - 19 раз. Для лирического героя, таким образом, приоритетными являются именно личные

отношения. Хотя во многих текстах «Нау» присутствует мотив войны, противостояния лирического субъекта и женщины-адресата: «я» и «они» или «она» («ты»), в рассматриваемой композиции эта разъединённость становится причиной потери и себя самого. Ещё один объект рефлексии лирического субъекта – они «эти лица», персонифицированные в двух образах равнодушного мира: «пьяный врач» и «пожарный». В композиции предстает характерная для рок-текстов антиномичная картина мира, воплощённая в контрастных образах: комната с белым потолком – подвал, жизнь – смерть, любящий герой – равнодушные «они».

Монолог героя изобилует повторами, текст кажется наивным, напоминает заезженную пластинку, но уникальность данной композиции в том, что в ней воплощена концепция любви «Наутилуса». В 80-е годы в программе «Взгляд» именно данное произведение звучало как презентация группы, поклонники распевали его в общежитиях и на студенческих вечеринках.

Вячеслав Бутусов через лирическую мелодию дал совершенно особенную трактовку произведению. Действительно, музыкальная составляющая, как уже неоднократно отмечалось исследователями рока, не может быть оставлена без внимания: «Дело в том, что музыка – это катализатор, она обладает заразительным эффектом, что делает вербальный компонент субтекста более доступным для понимания»¹. Пожалуй, интересная особенность восприятия этой композиции – соотнесение реципиентами лирического героя с образом В. Бутусова – автора музыки, а не с И. Кормильцевым, создавшим текст. Здесь, конечно же, помимо музыкального начала, сыграли свою роль и другие элементы субтекста: имидж вокалиста, манера исполнения, в том числе особые интонации. На CD «Ни Кому Ни Кабельность» (Диск 2 «Столицы») первый куплет звучит достаточно сдержанно, трагично. Начало второго куплета «Твоё имя давно...» исполняется Бутусовым с неким надрывом, это уже похоже на крик, хотя и сдержанный. Вероятно, именно эта пафосность закрепила в сознании слушателей представление о лидере группы как носителе переживания и участнике трагедии.

В центре внимания – субъект речи, о чем свидетельствует анафора «я». Примечательно, что начало каждой строки припева – местоимение «я», конец – местоимение «(с) тобой». Это подчёркивает специфику мира лирического субъекта, в котором замкнуты всего две ценности: «я» и «ты».

Вероятно, именно эта особенность позволила Т.Г. Ивлевой утверждать: «“Ты” в данном случае – это не имя, маркирующее место человека в социуме, не физическая его оболочка, не внешнее его окружение, но нечто, реализующее себя и осознающее себя только в момент любви, то есть причастности к вечности»².

Текст данной композиции являет собой некое смысловое кольцо: начало – сообщение о попытках «уйти от любви» (ключевая сема – «лю-

бовь»), финал – последняя строка – «я буду с тобой / с верою в любовь». Нужно отметить, что аспект восприятия смерти в данной композиции не укладывается в рамки, очерченные А.В. Лексиной в статье «Танатология в русском роке»: «Смерть как смысл жизни... Смерть как рок, неизбежность, подразумевающая возмездие... Смерть как красота»³. Здесь нет трактовки Танатоса как красоты, смерть не становится для героя смыслом жизни, скорее она предстает как явление, противоположное жизни, но способствующее выражению любви.

В тексте актуализированы не только важные для концепции «Наутилуса» семы «любовь» и «смерть», но и семы «вера», «надежда». Их значимость подчёркивается неоднократными повторами в припеве:

в комнате с белым потолком
с правом на *надежду*
в комнате с видом на огни
с *верою в любовь*

Использование этих мотивов в рамках припева привносит в текст некое гармонизирующее начало: лирический герой – это не отчаявшийся самоубийца, а человек, сохранивший в себе право на надежду и веру в любовь. В сильных позициях текста имплицитно воплощается именно эта сема, наряду с семами «вера» и «надежда». И мы рассматриваем этот текст именно как апологию любви.

¹ *Иванов Д.И.* Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Екатеринбург; Тверь, 2000. - Вып. 11. - С. 21.

² *Ивлева Т.Г.* Анализ одного рок-стихотворения: Вячеслав Бутусов «Чистый бес» (альбом «Чужая земля») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: Твер. гос. Ун-т, 2000. - Вып. 3. - С.181.

³ *Лексина А.В.* Танатология в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: Лилия Принт, 2003. - Вып. 7. - С.187.

© Е.В. Исаева

А.В. ЛЕКСИНА

Коломна

«ШАГ НА КАЛИНОВ МОСТ»:

**ЭВОЛЮЦИЯ ПРИНЦИПА НАРОДНОСТИ
В ПОЭЗИИ ДМИТРИЯ РЕВЯКИНА**

Находя в языке много глубокого философского ума, истинно поэтического чувства, изящного, поразительно верного вкуса, следы труда сильно сосредоточенной мысли, бездну необыкновенной чуткости к тончайшим переливам в явлениях природы, много наблюдательности, много самой строгой логики, много высоких духовных порывов и зачатки идей, до ко-

торых с трудом добирается потом великий поэт и глубоко-мысленный философ, - мы почти отказываемся верить, что всё это создала грубая серая масса народа, по-видимому, столь чуждая и философии, и искусству, и поэзии, не выдающаяся ничем изящного в своих вкусах, ничего высокого и художественного в своих стремлениях. Но в ответ на рождающееся в нас сомнение из этой же самой – серой, невежественной, грубой – массы льётся чудная народная песнь, из которой почерпают своё вдохновение и поэт, и художник, и музыкант; слышится меткое, глубокое слово, в которое с помощью науки и сильно развитой мысли вдумываются филолог и философ и приходят в изумление от глубины и истины этого слова, несущего из самых отдалённых, самых диких, невежественных времён.

К.Д. Ушинский

Так уж исторически сложилось, что кросскультурное местоположение России предопределило и культурно-исторический жребий воссоединения традиций многих народов, что неоднократно порождало полемику деятелей, неравнодушных к культурной миссии нашей страны. В творчестве группы «Калинов мост», в поэзии Дмитрия Ревякина, это синтетическое единство разноплановых генетических аспектов подчинено ведущему принципу, сформулированному ещё во второй половине XIX века К.Д. Ушинским, – принципу народности.

Ушинский данный принцип обозначал как элемент системы воспитания народа, отмечая, впрочем, и эстетический потенциал богатейших средств народной педагогики. В поэзии Дмитрия Ревякина, которую относят к «почвенническому» направлению сибирской школы русского рока¹, можно отметить три ведущих аспекта, в которых проявляет себя принцип народности.

1. Педагогический аспект

В программных песнях альбома «Мелодии голых ветвей» (1986) («Отец работал», «С боевыми глазами», «Пока ты молод») явственно слышны призывы к самосовершенствованию, саморазвитию:

Нами движет не страх:
Мы хотим прикоснуться к истокам
Сухими губами.

«С боевыми глазами»²

Принцип народности здесь заключён в призыве к развитию, национальному росту, который в первую очередь должен быть обращён к молодому поколению, которому необходимо стремиться к самовоспитанию.

Интересно, что в этом же альбоме, в песне «Кто нас воспитал?» на стихи В. Мокшина, представлен и антивоспитательный образец:

Я стою на пыльном перекрёстке,
Я жую заморскую резинку.
Узнаю знакомые причёски
Для понта я расстегнул ширинку
<...>
Выпьем пива, вздрогнем – и вперёд,
По проспекту шупать клеевых дев.
Нам всё можно – мы ведь есть народ.
О-о-о, кто нас воспитал?

Финальный риторический вопрос подчёркивает неприятие изображённого «культурного героя» – воспитательный идеал, представленный группой «Калинов мост», основан на честности и долге, неприятии фальши и мошенничества.

В песне «Отец работал» отец воспитывает сына так, чтобы тот «на чужое добро был не падкий», знал, что «труд – основа всего». Мать развивает умственные способности сына: «читай больше, сынок». Именно эта песня мотивирует и выбор названия группы – «Калинов мост». Это не просто фольклорный образ, отсылающий нас к традициям русского народа, но и некая миссия, программа действий:

Один вопрос не даёт мне спать:
Что нам поют?..
Я сделал шаг на Калинов мост...
Я бросил вызов стандартам эфира, –
Пусть содрогнётся имя кумира!

Именно с этого императивного заявления начинается героико-социальный период песенного творчества Ревякина и группы «Калинов мост», находящий отражение в следующем аспекте.

2. Социальный аспект

Если обратиться к авторитетному мнению таких глубочайших специалистов в области русского рока, как И. Кормильцев, О. Сурова, знающих эту контркультурную стихию изнутри, можно констатировать следующее: Ревякин приходит в социально-критическое направление русского рока после знакомства с творчеством Башлачёва и других поэтов уральского рока.³ Тексты самого И. Кормильцева пронизаны острым социально-ироническим, а порой и трагическим пафосом.

Не остался в стороне от этого и Ревякин: уже в альбоме «Мелодии голых ветвей» эта линия проявляет себя в песне «Пока ты молод»:

Пока ты молод, твой сырой ум
Вливают в удобные формы.
Где гарантии, что новый бум

Не выдаст тебе униформы?...
Как выбрать славную роль?

Показательно, что в последнем вопросе всё ещё содержится надежда на педагогический потенциал песен группы. Но, уже начиная со следующего альбома «Надо было...» (1987), острая критика существующих порядков захлёстывает поэзию Ревякина:

А в эфире засели пройдохи-враги, –
Это мне не по нутру.
Как понимать текущий момент,
Куда же смотрит начальство?
Целенаправленно мозги заправляют,
Это больше, чем наше нахальство...
Я – честный парень,
Таких миллионы,
Мы гордимся своим Отечеством.
Но чувствуем кожей,
Как нас отравляют,
Едва расстались с младенчеством
<...>
Я потихоньку сдвигаюсь.
Нужен отпор на культурный террор...
Понесу в горле ком
Поутру в исполком –
Нет больше мочи терпеть.
Пусть объяснят,
До каких это пор
Будут нагло каргавить экраны?
Что мне читать, что мне глотать?..
Нужен отпор на культурный террор,
Хватит мозги заправлять!
«Дудки»

В этой песне, написанной Ревякиным в самый разгар перестройки проявляется гениальная интуиция поэта, видящего реальное зло под маской мнимого добра. Ситуация, описываемая здесь поэтом, получит логическое объяснение только в конце 90-х⁴: современникам данных событий, даже маститым учёным – социологам, политологам, – было трудно сразу осмыслить истинную природу реформ. Поэт Ревякин «почувствовал кожей» губительность преобразований в стране и их опасность для её будущего.

Теперь принцип народности в поэтическом творчестве Ревякина предостерегающе гудит, как набатный колокол:

Сиди дома – не гуляй,

Девка красная.
Хмарь на улице стоит,
Хмарь заразная.
«Девка красная»

В противовес чуждым иностранным ценностям стиль и ритмический строй произведений Ревякина стремятся вернуться к истокам устной народной речи, песенно-фольклорной, спасительной традиции.

Это стремление ещё заметнее в следующем альбоме группы – «Вольница» (1988-1989). В одноимённой с названием альбома песне слышится горечь и сожаление о прежней народной свободе духа:

Наша Вольница бьёт поклоны лбом,
Колья рабские вбиты молотом,
Крылья дерзкие срезаны серпом,
Горло стянуто тесным воротом.
Наша Вольница зарешечена,
Меченых аркан в темноте настиг,
Кость щербатая, кнут – пощёчина,
Стражи верные безмятежности.
Нашу Вольницу ливень выхлестал,
Отрезвила хмарь тёплой водкою,
Выщвели шелка хором выкрестов,
Вежи топлены липкой рвотою.
Чох!

Так, в песне «Вымыты дождём», звучит неприкрытая горечь и отчаяние:

Видно, суждено моей земле страдать,
Дурью задыхаться,
Пот и слёзы глотать,
Косы заплетать мором да гладом,
Язвы прикрывать
Москвой – Ленинградом.
Княжеским холоуям ставить сытые хоромы,
Черни выпекать коренные переломы.
С мясом вырывать языки храбрецам,
Ордена цеплять великим подлецам.
Видно, суждено моей земле страдать,
И что с ней будет –
Можно лишь гадать.

Многие интонации этой песни созвучны поэтическим манифестам Башлачёва и это не случайно, – «песня написана ко дню рождения Алек-

сандра Башлачёва, в июне в Питере спета. СашБаш оттащал автора за волосы». ⁵

Однако настоящим поэтическим манифестом группы «Калинов мост» стала песня «Сибирский марш», где намечается и происходит новый эволюционный виток развития принципа народности в поэзии Ревякина. Поэт уже понимает, что метать бисер перед свиньями, лаять на ветер – дело пустое, саморазрушительное. От социальной критики, насыщенной духом уныния и пессимизма, он переходит к своей «самовитой» борьбе – сохранению народного достояния сибиряков, их уникального языка, природной красоты, нравственного богатства. И борьба эта – активная, действенная, звонкая, как марш:

Шпоры впились в бока,
Слышны крики: «В галоп!»
Закусив удила,
Под бичи ставим лоб.
Горб растёт с каждым днём,
На лице след ярма.
Разглядел бы надежду в глазах
Легендарный Ермак...
Связки стянуты в узел,
От бессилия пьём.
Но сомнения – стоит ли жить? –
Не колеблясь, убьём.
Наша мать – Сибирь,
А Урал нам отец.
Здесь зубами скрипят,
Когда мёдом льёт лъстец...
Мы пытаемся встать,
Не мешайте нам встать
Вы сосали из нас столько лет,
Пришло время – отдать.

Переосмысление ценностей повлияло и на изменение всей образной поэтической системы группы «Калинов мост». Знаковым символом этого духовного переворота стал образ Солнца, путеводной звезды сибирских странников:

Время – через тьму пронести
Нашу к Солнцу тягу!
(«Ранним утром (колыбельная сыну)»)

Ещё явственней этот мотив проявляется в песне «Пойдём со мной»:

Я с вьюгами прощаюсь,
Я с Солнцем обнимаюсь –

Пойдём со мной!
Я выбираю
Дорогу к маю
Среди холодных дней.
Пусть снег блестит,
Во мне звенит ручей.
Дышу весной, пойдём со мной
Скорей...
Я слышу птиц, я вижу птиц
Нам – к ним!

Отныне социально-критическое противостояние, а с ним и принцип народности, переходят в подтекст поэзии Ревякина. Бороться со злом и несправедливостью жизни он теперь начинает художественными средствами, позволяющими увековечить Красоту, которую стремятся разрушить выюги исторической и социальной несправедливости.

3. Эстетический аспект.

Начиная с альбома «Выворотень» (1990), поэзия Дмитрия Ревякина приобретает гармоническое единство содержания и формы: природные образы сочетаются с певучестью языка, и даже экспериментальное словотворчество, многими критикуемое, на самом деле оказывается охранной грамотой народных сибирских окраин. Неслучайно частое обращение Ревякина в песнях к образу казачей Запорожской Сечи, Вольницы: теперь он – богатырь на заставе, встречающий безликое чудовище глобализации яркими красками сибирской неповторимости.⁶

Хранить Красоту родной земли, воспевать её, воевать за неё и набираться сил для борьбы в «укромах» – вот главная задача того, кто вышел на Калинов мост:

Снова я загадочный пострел,
Ветер весельчак меня не свалит.
Я возвращаюсь налегке
С запасом стрел
Назад в подвалы.

Примечательно, что через аспект эстетический поэтический мир Дмитрия Ревякина прорастает в мир духовный, религиозный (словно по пророчеству Достоевского: «Красота спасёт мир»). И уже не о борьбе поёт «Калинов мост», а о победе, потому что иначе и быть не может там, где:

Младенец криком пропел
Жизни зарево...

¹ *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 1998 – Вып. 1. – С. 23.

² Здесь и далее тексты группы цитирую по изданию: Калинов мост. – М, 2001. – 638 с.

³ В вышеназванной статье И. Кормильцева и О. Суровой высказывается следующее суждение: «Думается, что в случае с такими поэтами, как Башлачёв, Ревякин, Кинчев, можно говорить о школе – слишком очевидно их взаимодействие и не случайно глубинное сходство поэтических систем». См.: *Кормильцев И., Сурова О.* Указ. соч.

⁴ В данной песне идёт речь о таком общественном явлении, как манипуляция сознанием, описываемом С.Г. Кара-Мурзой в его обстоятельном труде «Манипуляция сознанием». Ср.: «Наше внимание привлекают не состояния покоя, не торчащий в доске гвоздь и не мирная гора песка, а ситуации слома стабильной системы, смены («перестройки») ее структуры – ситуации катастроф. Нас поражает, что маленький, даже по капельке, ручеек может размывать огромную плотину. И этого ручейка нельзя допускать ни в коем случае, ибо он «запускает» цепной, самоускоряющийся процесс. (Потому что то, что с нами сделали, называется скучным термином: манипуляция общественным сознанием. По своим масштабам, затратам, продолжительности и результатам эта программа манипуляции не имеет аналогов в истории). <...> Поговорим о той огромной технологии, которую используют согласно своим служебным обязанностям и за небольшую зарплату сотни тысяч профессиональных работников – независимо от их личной нравственности, идеологии и художественных вкусов. Это – та технология, которая проникает в каждый дом и от которой человек в принципе не может укрыться».

⁵ Калинов мост. – М, 2001. – С. 93.

⁶ В данном контексте очень интересна работа Константина Николаевича Леонтьева (1831-1891) «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения», где автор отмечает тенденцию ко «всеобщему смесительному европейскому упрощению», благодаря которому весь мир превратится в серую единообразную массу, грозящую России потерей лица, оригинальности и неповторимости: «...внешние формы быта, одежды, обряды, обычаи, моды, все эти различия и оттенки общественной эстетики *живой* ...суть неизбежные последствия, органически вытекающие из перемен в нашем внутреннем мире, это неизбежные *пластические символы идеалов*, внутри нас созревших или готовых созреть...». См.: *Леонтьев К.Н.* Избранное. – М., 1993. – С. 168.

© А.В. Лексина

Д.В. КАЛУЖЕНИНА

Саратов

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ ЖИЛИЩА

В ЛИРИКЕ Д. РЕВЯКИНА

Концептуальные исследования художественного текста концентрируются на изучении этнических концептов, рассмотрении их интерпретации в творчестве поэтов и писателей, выявлении индивидуально-авторских концептов и средств их репрезентации.

Анализ художественного концепта как элемента поэтической картины мира автора, отражённого в тексте в образной форме в соответствии с определёнными интенциями создателя¹, проводится с учётом его основных свойств. К таковым относятся обязательная лексическая репрезентированность, этнокультурная маркированность, субъективность (выражения авторской позиции: мировоззрения, идеологии), эстетическая природа, динамичность и изменчивость в сочетании с устойчивостью (выявляемых при анализе корпуса текстов).

При изучении художественного концепта учитываются достижения разных областей лингвистики (стилистики, когнитивной лингвистики, психо- и социолингвистики и т.д.), а специфика материала обуславливает комплексный подход к концепту. Поэтому в рамках исследований такого рода наиболее результативными мы считаем семантический и стилистический анализ, лингвокультурологическое комментирование.

Внимание к рок-поэзии как к объекту литературоведческого и лингвистического исследования² во многом обусловлено тем, что «рок-поэзия как вербальный компонент рока оформляется в самостоятельный феномен» в 1970-80-е гг.³, существует в русле национальной культуры, ориентируясь на весь ее массив от фольклора до начала XX в., и являет собой новый этап в развитии русской словесности⁴. По нашему мнению, именно при анализе вербального компонента рок-текста можно составить представления о мировоззрении рок-поэтов и об авторских концептах, выявить особенности концептуализации действительности представителями рок-культуры.

Анализ лирики Д. Ревякина показывает, что тесная взаимосвязь лирического героя с природой и почти непреодолимая несовместимость с ГОРОДОМ обуславливают распределение оценочных компонентов в значимой для рок-поэзии концептуальной оппозиции ГОРОД – ПРОСТРАНСТВО вне ГОРОДА.

Во-первых, в ГОРОДЕ лирический герой чувствует себя чужим, плохо ориентируется и поэтому *мечется*, ощущает свою потерянность («А место встречи угадать не в силах»)⁵:

Уже шесть дней
Я в этом городе мечусь,
А место встречи угадать не в силах.
Скорей всего
Разорвана невидимая нить,
Которая сердца соединяла.
Бывало раньше,
Волны её плеска сотрясали воздух –
Эхо хоронилось за Онон
И серебрило гладь Оби. (С. 232)

Для лирического героя ориентирами в пространстве являются РЕКИ (*Онон, Обь*), а также невидимая *нить*, которая формирует взаимосвязанные звуковые и визуальные ассоциации с РЕКОЙ. Метафора волны её плеска передает характер звучания – звук плещущейся воды надвигался волнами и *сотрясал* воздух, порождая воздушную волну (стертая метафора), отсюда возникает ассоциация «невидимая нить – вода». Кроме того, при взгляде с большой высоты (или на карте) сходство рек с нитями становится очевидным.

Потерянность в городе актуализирована также в строчках: «Я метаюсь в потёмках дневных / Среди стен городских» («Грустная песня»). Здесь необходимо отметить грамматически неверную форму глагола *метаться*, которая приобретает в данном контексте собственную смысловую нагрузку – передаёт ощущение дезориентированности; этой же цели служит оксюморонное сочетание *в потёмках дневных*.

Во-вторых, лирический герой сравнивается и даже отождествляется с птицами или животными, вследствие чего пространство города становится неестественной для него средой обитания и угрожает гибелью: «Я как загнанный зверь, / Вереница дверей / Разевает глубокую пасть. / В небе клекот орла, / В небе трепет пера / Не дают мне бесследно пропасть («Кто я»).

Для Д. Ревякина актуально представление о ДВЕРИ как о медиативном пространстве, объединяющем два мира по ту и эту сторону. В приведённом выше контексте данное представление приобретает особый смысл. Метафора «Вереница дверей / Разевает глубокую пасть» основана на уподоблении ДВЕРИ хищнику, поэтому перспектива *бесследно пропасть* означает не только исчезновение лирического героя из поля зрения за одной из ДВЕРЕЙ, но и гибель. Кроме того, сравнение с загнанным зверем актуализирует ассоциацию с охотой и насильственной СМЕРТЬЮ. Нельзя не вспомнить полную форму устойчивого выражения *мечется как загнанный зверь*, которое передаёт ощущение безвыходности ситуации, растерянности накануне гибели.

В творчестве разных рок-поэтов прочитываются похожие сценарии суицида: встать (ступить) на КАРНИЗ – совершить самоубийство (например, у К. Кинчева: «Полночь – / Бесстрастный судья / Тех, кто встал на карниз»; у Д. Ревякина: «Птенец подрос, ступил на карниз, / Взмахнул крылами и бросился вниз» (С. 141)). Это обуславливает взаимосвязь концептов ГОРОД и СМЕРТЬ и восприятие ГОРОДА как враждебного участка пространства.

В-третьих, в лирике Д. Ревякина за счёт семантики предикативных единиц передаётся ощущение чужеродности явлений природы в ГОРОДЕ, например: «А однажды забредёт в город снег» (С. 133). Оригинальное словоупотребление *забредёт в город снег* представляет собой расширение узуального значения глагола (забрести – бредя, зайти куда-нибудь; брести – идти с трудом или тихо), которое оживляет и развивает стёртую метафору «снег идёт». Значение глагола *забредёт* содержит сему 'случайность', которая актуализируется в контексте обстоятельства *однажды*, указывающего на неопределённое время, факультативность события.

В другом тексте действия сил природы (ветра и дождя) во многом напоминают поведение непрощенных и нежеланных гостей:

Ветер швырял пожелтевшие листья,
Дождь становился наглей.

Снег укрывал побледневший асфальт –
Город встречал снегорей (С. 137).

Ассоциацию «явления природы – гости» в некоторой степени поддерживает употребление глагола *встречать*: «Город встречал снегорей».

Основными структурными элементами ГОРОДА в лирике Д. Ревякина являются СТЕНА, ДВЕРЬ, КАРНИЗ. Характерное для рок-поэта представление о ГОРОДЕ как о неупорядоченном нагромождении СТЕН обуславливает наличие отрицательного оценочного компонента в структуре концепта ГОРОД. Здесь показателен фрагмент, в котором за счёт синтаксического параллелизма *стена* и *беда* становятся контекстными синонимами, создавая ощущение тесноты и психологической напряжённости: «За стеною – стена, / За бедою – беда» (С. 155).

Негативное отношение лирического героя к СТЕНАМ обусловлено восприятием их не как средства защиты, а как преграды, из-за которой невозможно видеть и слышать происходящее вокруг: «Видеть далеко, забыть глухие стены» (С. 167); «Глухой тупик и сплетен паутина» (С. 127).

Это придаёт особую значимость эпитету *глухая*, так как в лирике Д. Ревякина в словосочетании *глухая стена* актуализируется прямое значение прилагательного, послужившее основой для метафорического переноса: *глухая* – «о стене без окон, через которые можно было бы видеть и слышать происходящее снаружи».

Негативные ассоциации, связанные с ГОРОДОМ и СТЕНАМИ, обуславливают неоднозначное отношение Д. Ревякина к помещениям вообще и к жилищам в частности. В лирике рок-поэта помещения можно распределить на три группы на основании общих концептуальных признаков (тех оснований, на которых происходит уподобление, сравнение или отождествление явлений мира⁶): 1) ДОМ, 2) БЕРЛОГА, НОРА, ЗАГОН, 3) ПОДВАЛ, ПОГРЕБ, ТЕМНИЦА.

Общей для них является функция отправной точки в путешествии лирического героя. На этом сходство заканчивается, и проявляются концептуальные различия.

1. ДОМ – жилище человека, неразрывно связанное с такими важными явлениями, как семья, уют, трапеза и т.п.: «Я ищу тебя ночью и солнечным днём, / Я гляжу встречным феям в глаза. / Я готов пригласить из них каждую в дом, / Но никто не похож на тебя. / А моет ты в синем лесу живёшь, / В доме, сплетённом из лоз?» (С. 124).

Вследствие такого представления, близкого к общезыковому, концепт ДОМ в лирике Д. Ревякина обладает положительной или нейтральной оценкой, а возвращение домой является радостным событием и одним из импульсов для творчества: «Моя песня – стая журавлиная, / Она домой торопится-летит» (С. 139).

Соответственно, обязательный для лирического героя-странника уход из ДОМА представляет собой, прежде всего, расставание с тем, что ему

дорого, а не бегство от опостылевшего быта: «Ты на хрустальном коне / Отправишься в путь. / Ужин в покинутом доме / Будет грустным и поздним» (С. 135); «Не плачьте, милая мама, / Сон – словно тонкая нить. / Рассвет крадется упрямо, / И жалко сына будить. / Его ждуг синие горы / И бесконечный простор» («Не плачьте, мама»).

Нельзя не отметить большую частотность в лирике Д. Ревякина значительно текстов, описывающих расставание с ДОМОМ, а не возвращение. Так, стихотворение «Времена, когда мы уходили из дома» проникнуто ощущением необратимости происходящего, что реализуется за счёт синтаксического параллелизма строк и отбора лексических средств, в частности, упоминания походного быта: «Волос пахнет *костром*, / Ветви стали *шатром*. / Волос пахнет костром, / Небо греет шатром. / Это было тогда, / Когда мы уходили из дома. / Времена, / Когда мы навсегда уходили из дома» (С. 159). Происходит «нагнетание» семантики расставания – дважды повторяется слово *разлука* в сочетании с отглагольными существительными *ожиданье* и *обещанье*, которые создают динамику повествования, подтверждают вероятность разлуки: «Теплота твоих рук / В ожиданье разлук. / Теплота твоих рук / Обещанье разлук» (С. 159). В синтаксически параллельных обращениях к матери также усиливается акцент на общий семантический компонент используемых лексем: слово *ушёл* оставляет надежду на возвращение, слово *пропал* почти рассеивает её, а многократное повторение слова *навсегда* не оставляет никакой надежды, особенно в сочетании с императивами *не ищи*, *прости*: «Не ищи меня, мать, – / Ушёл день обнимать. / Ты прости меня, мать, / Пропал ночь обнимать» (С. 159). Однако следует обратить внимание на время года, когда лирический герой уходит из ДОМА – это весна, период начала новой взрослой жизни, независимости и самостоятельности: «Это было весной, / Когда мы уходили из дома; Чья беда, что мы все навсегда уходили из дома».

Оценочный компонент концепта нередко является амбивалентным, сочетает в разных пропорциях положительные и отрицательные коннотации. В лирике Д. Ревякина амбивалентная оценка ДОМА связана с глобальной оппозицией «движение – статика», в рамках которой статичность (покой, сон, размеренность жизни) в пределах определённого участка ПРОСТРАНСТВА (ГОРОДА и ДОМА) оцениваются отрицательно: «Покоем обмануты ставни – / Эй, не зевай, сны стреножь» («Горе-витязь»).

Вследствие этого уют ДОМА представляется силой, сковывающей лирического героя, получает и негативную оценку (*плен-уют*). Поэтому освобождение требует от лирического героя кардинальных мер по отношению к самому себе, серьёзной «встряски» (*сам себя розгами выторю*), а также по отношению к дому. В приведённых ниже контекстах представляется своего рода радикальное понимание выражения «сжечь все мосты» – лирический герой не просто лишает себя путей, чтобы вернуться домой, он лишает себя *места*, куда можно возвратиться: «Я сам себя розгами выпо-

рю... / Костром запалю плен-уют» («Сам»); «Пеплом поминаю / Брошенный уют, / Загодя готовлю вожжи» (С. 171).

Причина такого отношения к ДОМУ, возможно, кроется в том, что уход лирического героя от типичных «городских» реалий в сторону неизвестности рассматривается как лучший из возможных способов существования, так как главное для человека – жизнь в движении. Это подтверждается метонимическим переносом «воздух – дорога» в строке «Наполни лёгкие дорогой»: человек не может прожить без воздуха, а перед началом чего-то важного (в том числе, путешествия) люди глубоко вздыхают полной грудью. Кроме того, в путешествии лирического героя ожидается воздух лесов, полей и конечно же свободы: «Забудь докучные уроки, / Забудь, уставу вопреки. / Шепни магические строки, / Проси совета у реки. / Наполни легкие дорогой, / Губами тронь пыли настой, / Зажми в руке щепу порога, / Теперь вперед лети – не стой! / У-у, мама, я уйду в никуда...» («Я уйду в никуда»).

В данном контексте фраза «я уйду в никуда» приобретает возможность множественной интерпретации. Лирический герой Д. Ревякина уходит, чтобы не вернуться, поэтому его уход для близких равнозначен исчезновению. Особенно важно, что он отправляется путешествовать не с какой-то конкретной целью, а ради движения, перемещения как такового в противовес статичности (ср.: *устав* – нечто неизменное, незыблемое, *неподвижное*). В «бедной» на первый взгляд рифме *настой – не стой* актуализируется внутренняя форма слова *настой*, концептуально значимая в общем контексте не только этого стихотворения, но и, пожалуй, всего творчества Д. Ревякина: *настой* – это то, что долгое время остается *неподвижным*. Этот компонент значения выходит на первый план в метафоре *пыли настой*, которая называет концентрат пыли, образующийся от статичности бытовой обстановки ДОМА и человека в нём. Данная метафора не обладает ярко выраженной отрицательной коннотацией, так как, прощаясь с ДОМОМ, лирический герой должен «тронуть губами» *пыли настой* (поцеловать) и унести на память кусочек этого мира (*щепу порога*).

На таком фоне усиливается значимость всех императивов стихотворения: *забудь* всё, чему тебя учили, «шепни магические строки, спроси совета у реки» – говори на ином «языке», «наполни лёгкие дорогой» – дыши не застоявшимся воздухом жилища, а воздухом открытых пространств. Особенно важна фраза: «Теперь верёд лети – не стой!» – призыв к началу совершенно иной жизни, где отличается всё, вплоть до способов передвижения (ср. противопоставленность экспрессивной и нейтральной лексем *лети – не стой*, а также их первые лексические значения).

Таким образом, концепт ДОМ в лирике Д. Ревякина обладает амбивалентной оценкой, в которой преобладающим можно считать положительный компонент.

2. Общим для концептов БЕРЛОГА, НОРА, ЗАГОН является концептуальный признак «предназначенный для животных». В современном русском языке лексемы *берлога* и *нора* в переносном значении являются стилистически маркированными, экспрессивными (передают отрицательное отношение), когда используются для номинации тёмного, неблагоустроенного, преимущественно уединённого жилища человека. В лирике Д. Ревякина БЕРЛОГА, НОРА, ЗАГОН обладают такими общими концептуальными признаками, как «теснота» и «рукотворное строение, артефакт» («кто нам строил берлоги?» (С. 146)). Последний концептуальный признак позволяет рассматривать БЕРЛОГУ, НОРУ и ЗАГОН как составные части ГОРОДА в одном ряду с другими артефактами, конституирующими эту часть пространства.

На лексическом уровне наличие концептуального признака «теснота» проявляется в устойчивом употреблении определения *тесный* с именами концептов ЗАГОН, НОРА: «Дождями умыты дороги, / Посеяны вечности сроки, / А нас занесло сгоряча / В тесный загон» (С. 259); «Но яростно / Нора тесна, / Глазастый / Точит заступ» (С. 197).

На тесноту БЕРЛОГИ указывают глаголы, которые обозначают действия находящегося в ней человека, например: *ютиться* – иметь пристанище в тесном небольшом помещении: «Остатки полков боевых / Ютятся в берлогах, / Стареют» (С. 234).

Лирические герои Д. Ревякина испытывают боль, с трудом выбираясь из БЕРЛОГИ («Раздирали бока, раны сыпали пеплом»; «Мы пробудились от долгого сна: / Слух режут звуки тревоги» (С. 146)), при описании которой активно употребляется лексика с семантикой закрытости: «Благородным порывом загорались юнцы: / Разбивались *замки*, раскрывались *ларцы*, – / Испарялись последние капли / Дурмана-похмеля»; «Кто *охранял* наш покой, / Кто нам строил *берлоги*?» (С. 146).

Воздух в БЕРЛОГЕ является застоявшимся, так как в этом тесном пространстве человек, подобно медведю, проводит длительное время («Проклинали угрюмые годы / Тупого безделья» (С. 146)) и приходит в себя после пребывания в бессознательном состоянии (опьянение, затем похмелье) или продолжительного сна, похожего на зимнюю спячку: «Ранним утром я отправлюсь / В дальнюю дорогу. / Ранним утром я оставлю / Душную берлогу» (С. 151); «Гнев лишает сна / Затхлых берлог» (С. 155).

Наличие отрицательного оценочного компонента у концептов ЗАГОН, НОРА и БЕРЛОГА обуславливают их теснота, длительность пребывания в них, бездействие, резкое пробуждение из-за внешних раздражителей (*звуки тревоги*), сильные негативные эмоции (*гнев*), неприятные физические ощущения (*похмелье*), боль.

3. Концепты ПОДВАЛ, ПОГРЕБ, ТЕМНИЦА в лирике Ревякина обладают общими концептуальными признаками «неуютность», «темнота»,

«опасность» и тесно связаны с концептом СМЕРТЬ.: «В глухих подвалах брещи, пророком ворон брещет: / Кто смел - лети!» («Тяжёлые медали»).

Нахождение в этих помещениях угрожает медленной смертью в результате старения, болезни или пыток. Доминирующими являются концептуальные признаки «сырой, мокрый», «холодный»: «Он за год постарел на десять лет, / Он Солнце застудил в сырых погребках» (С. 157); «Паутины в сырых углах / Обещают скорую гибель» (С. 216); «Под знамена соберу / Ясные зеницы, / Тех, кого клещами жгли / Мокрые темницы» (С. 151).

Всё это обуславливает резко отрицательную оценочность концептов ПОДВАЛ, ПОГРЕБ, ТЕМНИЦА.

Статичность и сонность человека, стеснённого жилищем, отсутствие солнечного света в НОРЕ, БЕРЛОГЕ, ПОДВАЛЕ, ПОГРЕБЕ, ТЕМНИЦЕ делают реальной перспективу бесславной и бессмысленной СМЕРТИ. Поэтому лирический герой Д. Ревякина предпочитает покинуть такое «жилище» и погибнуть в пути, в бою. Решимость выбрать свободу и героическую смерть способствует постепенному повышению температуры тела, накалу эмоций: «Пеной ковыльной в бой закипало пламя / В погребках» («Пережить зиму»).

Соответственно, жизнь и смерть обозначаются через метафору огня, который не может разгореться в сыром и затхлом помещении, но вспыхивает в полную силу на открытом воздухе и потом остывает: «Гнев лишает сна / Затхлых берлог, – / Мы точим штыки / Нам пресытило тлеть. / Затрещали горбы. / Мы готовы гореть. / Скулы сводит: “В дыбы!”» (С. 155-156); «Умойся росами степными, / Укройся травами в ночи, / Завидуй, кто в пути остынет, / Жалей тех, кто судьбу влачил» («Я ухожу в никуда»).

Анализ показывает, что механизм концептуализации жилища в лирике Д. Ревякина базируется на двух взаимосвязанных бинарных оппозициях. Оппозиция ГОРОД – ПРОСТРАНСТВО вне ГОРОДА реализует идею неоднородности пространства, диктует лирическому герою выбор поведения, образа жизни и способа перемещения, что актуализирует оппозицию «движение – статика», которая является одной из основ мировоззренческой концепции рок-поэзии.

¹ Болотнова Н.С. Типы концептуальных структур поэтических текстов // *Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл.* - Томск, 2006. - С. 241.

² См., например: *Гончар И.А.* О статусе рок-поэзии как литературного текста // *Русская литература в формировании современной языковой личности. Литература в формировании языковой личности: этапы и варианты: В 2 ч. Ч. I.* - СПб., 2007; *Никитина О.Э.* Биографический миф как литературоведческая проблема (на материале русского рока): автореф. ... канд. филол. наук. - Тверь, 2006; *Солодова М.А.* Текст и метатекст молодёжной субкультуры в лингвокультурном аспекте (на материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них): автореф. ... канд. филол. наук. - Томск, 2002; *Чебыкина Е.Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный подход: автореф. ... канд. филол. наук. - Екатеринбург, 2007; *Шинкаренкова М.Б.* Метафизическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: автореф. ... канд. филол. наук. - Екатеринбург, 2005.

³ *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 1998. - С. 5.

⁴ *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока. - Тверь, 2000; *Доманский Ю.В.* О культурном статусе русского рока // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 2000. - Вып. 3; *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 1999.

⁵ При цитировании в круглых скобках указываются номера страниц по изданию: Поэты русского рока: Е. Летов, Д. Ревякин, Я. Дягилева, К. Рябинов, В. Кузьмин, Н. Кунцевич. - СПб, 2005; названия текстов, опубликованных на официальном сайте группы «Калинов мост», и не вошедших в указанное издание.

⁶ *Пименова М.В.* Концепт Надежда в русской языковой картине мира // *Человек и его язык (к 75-летию проф. В.П. Недялкова).* - Кемерово, 2003.

© Д.В. Калуженина

О.Р. ТЕМИРШИНА

Москва

МЕТАФОРА КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА (НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА О. АРЕФЬЕВОЙ «КОЛОКОЛЬЧИКИ»)

Вопрос о художественном пространстве всегда сопряжён с вопросом о его смысловой наполненности. После работ Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова, посвящённым этой проблеме, утверждение о связи смысла и его пространственного воплощения стало общим местом. Тем не менее, до сих пор не ясны сами способы и механизмы этой связи: такие категории, как *верх – низ, центр – периферия, правое – левое* в художественных текстах, несомненно, оказываются ценностно нагруженными. Однако дальше постулата о «значимости» пространства и выявления этих первичных значений исследователи не идут. В связи с этим в данной статье нас интересуют конкретные способы воплощения поэтической семантики в пространственных структурах.

Предваряя анализ, необходимо сделать несколько общих теоретических замечаний-предположений:

1. Центральное понятие статьи – это понятие метафорической модели. *Метафорическая модель (или метафорический концепт, в терминах когнитивной лингвистики) – это инвариантная метафора, которая служит семантической базой для той или иной метафорической парадигмы.* Предположим, метафорический концепт «спор – это война» порождает такие частные метафоры, как «побеждать в споре», «замечания бьют в цель», «разбил аргументы»¹ и проч.

2. Мы исходим из идеи о том, что некоторые базовые метафорические модели напрямую связаны с организацией семантического пространства². Главная гипотеза статьи заключается в том, что *структура пространства через базовые метафорические модели обуславливает появление некото-*

рых типов метафор (прежде всего метафор, наполненных «спациальной» семантикой).

3. В свою очередь, *метафорическая модель соотносит разные структурные уровни пространства друг с другом*. Метафора здесь предстаёт не просто как троп, но как *средство связи между разными уровнями бытия*³. Здесь можно сказать, что структура модели мира автора обуславливает структуру его метафорики, которая оказывается семантическим отражением модели мира. В этом смысле стиль и модель мира могут быть связаны куда глубже, чем об этом принято думать⁴.

В основе ключевой базовой метафоры альбома О. Арёфьевой «Колокольчики»⁵ лежит метафорическое соотнесение «человек (тело и дух) - природа». Метафорическая модель предполагает, что одна смысловая область интерпретируется в терминах другой смысловой области; в данном случае это означает, что на сферу «душа - тело» метафорически проецируется семантическая область природы. Именно к этому базовому сопоставлению восходят, например, некоторые метафоры в песне «Она сделала шаг»: «душа – трава», «волосы – волны».

Душа, как трава, развевалась ветрами,
И волосы волнами бились о сети...⁶

Базовая метафора «человек – природа» связана с представлением об особенном, мифологическом пространстве, где человеческая телесность не отделяется от природного пространства мира. Думается, что такое древнейшее соотношение и мотивирует данную *базовую* метафору и *конкретные* метафоры, восходящие к этому метафорическому концепту.

Базовый метафорический концепт может порождать сложные метафоры, характерные для текстов символистского типа. Эти комплексные метафоры по своей структуре часто напоминают катахрезу, когда между планами содержания и выражения тропа нет явной семантической согласованности, что вызвано отсутствием общего признака между означаемым и означающим метафорического знака. Хороший пример такой рассогласованной метафоры находим в песне «Лесорубы зари».

Метафору «лесорубы зари» трудно назвать «традиционной». Тем не менее, несмотря на ее внешнюю «странность», она может быть возведена к тому же базовому метафорическому концепту: лесорубы – область человеческого опыта; заря – область природы; пересечение этих областей порождает метафору. Однако ясно, что «объяснить» метафору с позиции логики (через нахождение общего признака между лесорубами и зарей) представляется делом трудным. Объяснения могут таиться в сфере мифа, однако кажется, что этот метафорический образ исключает рационализацию и оказывается образом суггестивным без видимой логической мотивации. Эта суггестия усиливается ещё и тем, что в песне возникает целая пара-

дигма таких необычных метафор, которые также возводятся к базовому метафорическому соотношению:

По зеленым мхам безупречности,
По колючим травам беспечности...

Очевидно, что каждая из приведенных метафор двучленна: один компонент принадлежит миру природы, другой – миру человека. При этом традиционная оппозиция между ними снимается, поскольку метафора – это семантический механизм объединения разных планов бытия. В этом смысле метафора выполняет ту же медиальную функцию, какую, по мнению Леви-Строса, выполняет миф: снятие бинарных противопоставлений⁷. И недаром смысловым каркасом песни оказывается лирический сюжет, напоминающий маленький авторский миф: «лесорубы зари» проходят по лесу, чтобы разбудить солнце. В сюжетах такого рода особенно ясной становится связь между мифом и метафорой, которая является его осколком. Возможно, что сюжет о лесорубах зари типологически может восходить к солярным мифам о восходе и заходе солнца, при этом семиотический сценарий работы с традиционными мифологемами обусловлен исходной метафорической моделью. Солярный миф здесь является «схемой» авторского мифа, костяком, а метафорическая модель – даёт материал для его означающих, то есть обуславливает появление конкретных мотивов и образов (лесорубы зари и проч.).

С наибольшей полнотой базовая метафора «человек – природа» реализуется в песне «Папоротник», весь текст которой представляет собой развёртывание исходного метафорического концепта. Более того, это тот случай, когда метафора превращается в миф. Это значит, что между двумя базовыми планами исчезает семантическая раздельность, и героиня не просто соплагается с миром природы, но превращается в некое «синкретическое» фантастическое существо, сочетающее в себе черты разных животных и человека:

На руках моих древесная кора,
На ногах - рыба чешуя,
За плечами двух серебряных крыльев размах,
Так кто же я?
О, я хотела бы плыть в воде
И в небе лететь,
Я б хотела расти в лесу зелёной сосной
<...>
Мои волосы - лесные цветы и трава,
Глаза - два ручья,
Моё тело – песок, и земля - голова,
Так кто же я?
О, мне бы в зной медоносной пчелой

Над полем звенеть,
Через камни струиться водой ледяной...

Мифологичность этой песни состоит в том, что «чудится» превращается в «есть», а союз «как», соединяющий два разнородных уровня реальности и два семантических плана – природный и человеческий – исчезает. Думается, что в этом-то и заключается переход от метафоры к мифу. Образ героини как будто бы взят из средневековых бестиариев, где фантастическое сочетание нескольких признаков было основным способом создания образов животных. Строго говоря, такое сочетание метонимично по существу (часть через целое), однако все эти метонимии покоятся на базовом метафорическом сопоставлении природы и человека, когда мир человеческий воплощается в образах природной сферы.

Превращение человеческого тела в тело природное связано с трансформациями пространства. Это вполне закономерно, поскольку сама категория телесности есть категория пространственная, и её изменение системно предполагает изменение общей модели пространства.

Слияние двух семантических универсумов у Арефьевой соотносится с исчезновением пространственных границ: как видно из приведенных выше отрывков героине становятся подвластны все пределы (воздух, вода, земля). Иначе говоря, для неё не существует проблемы перехода из одного состояния в другое, что *на пространственном уровне* обозначает потерю границ собственной телесности, которая соотносится с бескачественным «безграничным» пространством⁸.

На семантическом уровне такое «неструктурированное» пространство означает отсутствие традиционного («циклического») сюжета, связанного с мотивом перехода границы. Тем не менее, *внутренний лирический сюжет* здесь есть, он связан с разными метафорическими обозначениями героини. Иначе говоря, основой этого сюжета является не движение героя, но ряд внутренних трансформаций его образа, «инкарнации» образа в разных метафорах. Этот внутренний сюжет по своей сути есть сюжет «смены форм имени героя», он является древним кумулятивным сюжетом, основанным на сочинительном присоединении элементов⁹.

Таким образом, *отсутствие границ в пространстве в данном случае коррелирует с отсутствием семантических границ между двумя планами базовой метафоры*. В результате синкретическое «слитое» пространство мотивирует появление мифологического образа, который, в отличие от простой метафоры, не предполагает аналитического разделения означаемого и означаемого.

Здесь уместно вспомнить идеи О. Фрейденберг, предполагавшей, что на ранних стадиях возникновения образа семантическое тождество ещё не предполагает различия. Так, исследуя закономерности развития понятия из метафоры, она отмечает, что древний синкретизм мифологического мышления не предполагал разделения двух метафорических планов: Зевс не

сравнивался с тучей, Зевс и *был* тучей, при этом все метафоры одного и того же образа семантически повторяли друг друга¹⁰. Думается, что такое семантическое повторение базировались на более общих основаниях, связанных с тем, что мир в сознании человека является как синкретическая слитая целостность, где еще нет разделения на страты и уровни.

Мифологическое слияние двух пространственных сфер приводит к тому, что некоторые метафоры песни «Папоротник» могут быть интерпретированы в контексте мифологических сюжетных и образных архетипов, в них присутствует «архаический остаток». К числу таких метафор принадлежат следующие семантические соотношения:

Мои волосы - лесные цветы и трава,
Глаза - два ручья,
Мое тело - песок, и земля – голова

Метафорическое сравнение «волосы – трава» является традиционным (ср. мифологический мотив «трава – волосы земли»). Оно базируется на общей для двух элементов метафоры растительной семантике, призванной обозначать мощь, энергию и жизненную силу¹¹. Связь волос и аграрных обрядов, касающихся плодородия известна. Так, например, в славянской традиции поляки в сочельник ворошили волосы и говорили: «Вяжись, жито, вяжись»; полешуки приглашали сеять лён и коноплю сеятеля с густыми волосами; на Смоленщине женщины в поле срывали друг у друга платки с головы и дергали за волосы, чтобы жито у хозяина было густое¹².

Таким же традиционным является соотношение «земля (песок) – тело (голова)». Метафора же «глаза – ручьи» может восходить к древнему мифологическому соответствию «око – вода», которое отражается и на лингвистическом уровне. Так, в хеттском и русском языках названия ока и источника (источника воды) передаются словами одного корня (ср. в русском: водный глазок в болоте, трактуемый как око в иной мир¹³). Это соответствие является своеобразной мифологической универсалией, исследователи указывают на целый ряд типологических параллелей в балтийских, южно-американских и других языках¹⁴.

В других песнях альбома обнаруживается множество подобных метафор, восходящих к базовому метафорическому концепту. Например, в песне «Ночь в октябре»:

На мокром стекле,
Струюсь в водосточной трубе,
Горю
Неоновой искрою
В фонаре
<...>
Ночь желтых огней -
Я уже в ней

Растворилась как соль,
Звучу
Тонкой струной...

Как видим, принцип рядоположения метафор в этой песне такой же, как и в «Папоротнике»: метафоры komponуются по кумулятивному принципу нанизывания и, иносказательно воплощая героиню в разных природных субстанциях, формируют внутренний лирический сюжет песни. Примечательно, что пространство песни «Ночь в октябре» (как и песни «Папоротник») характеризуется отсутствием внутренних границ, что делает его «аномальным», непривычным. В этом пространстве традиционные бинарные оппозиции разрушаются, и становятся возможными разного рода пространственные «перверсии»:

По той самой цене, что за небо у птиц,
За мир без границ,
Кто-то падает вверх и взлетает вниз,
Поднимаясь ниц...

Исходя из сходства принципов построения метафор и пространства, можно предположить, что две эти песни восходят к единой инвариантной структуре, которая характеризуется, во-первых, «синкретическим» пространством; во-вторых, мифологическими образами-метафорами, не предполагающими разделения между планом выражения и планом содержания; в третьих, наличием внутреннего лирического сюжета, основанного на смене метафорических имен лирической героини. Представляется, что первые две характеристики могут быть связаны причинно-следственной связью: синкретическое пространство мотивирует семантику (мифологические метафоры) и синтактику (принцип кумуляции) песни.

Подобные метафоры находятся «в полной зависимости от мифологической семантики образа»¹⁵, это значит, что для их интерпретации необходим более широкий мифологический контекст. Здесь возникает вопрос: о каком мифе может идти речь? Специфика семантики этих метафор и их структура свидетельствуют о том, что миф, лежащий в основе этой метафорической парадигмы, может восходить к архаической вегетативной мифологии.

Естественно предположить, что связь между метафорами Арефьевой и древним растительным мифом, скорее, типологическая, нежели генетическая. Возможно, что первостепенную роль в наличии этого типологического сходства играет художественное пространство. Пространственный синкретизм, характерный для вегетативного мифа, как бы «вызывает» его к жизни в песнях Арефьевой. Так, ключевые мотивы вегетативного мифологического сюжета предполагают слияние земли и вегетативного божества-героя.

В реконструкции О. Фрейденберг вегетативный сюжет выглядит следующим образом: исчезновение (растение или бог растительности умирает, засыхает, срывается, уходит в чрево земли); страдание (уйдя в землю растение-бог становится жертвой и претерпевает страдания); поиск (другой герой отправляется на поиск умершего); обретение (вегетативное божество найдено и выходит на поверхность земли)¹⁶.

Многие из этих элементов-мотивов обнаруживаются в песнях альбома. Большинство указанных метафорических соотношений может быть связано с архетипами вегетативной мифологии. В частности, метафоры «волосы – трава», «глаза – ручьи», «тело – земля» имеют свои истоки в мифологической растительно-аграрной образности. Однако предположение о наличии *сюжета* (а не просто отдельных образов) должно быть подкреплено более существенными примерами, связанными непосредственно с сюжетным построением текста. Эти примеры обнаруживаются в двух других песнях альбома – «Весенние дни» и «Ночь-ловушка» - где, на наш взгляд, наиболее ярко реализовался этот вегетативный сюжет. Примечательно, что он сопровождается образами, структурно схожими с вышеуказанными метафорами (что свидетельствует о семантической включенности этого типа метафор в контекст аграрно-растительного мифа).

В песне «Ночь-ловушка» возникают традиционно вегетативные мотивы слияния героини с землей, ее смерти и «произрастания». В последнем случае появляется метафора тела, пускающего корни, которая структурно родственна другим растительным метафорам:

Снег на моём лице не тает, я пускаю корни в почву,
Меня не боятся птицы и звери, на мне прорастают травы.

Я украдена этой ночью, я пускаю корни в почву,
На мне прорастают травы, я уже не хочу обратно.
Меня не боятся птицы, я улыбаюсь от счастья.

Семантическая ситуация этого отрывка – воссоединение героини со стихией земли; она-то и мотивирует появление как синкретического пространства, так и вегетативную символику песни.

Этот же вегетативный мифологический сюжет возникает в песне «Весенние дни», название которой уже может быть включено в область растительной семантики:

Придёт ко мне веселье,
Взойдут мои растенья,
Найдёт меня спасенье,
Придут мои Весенние Дни.

Когда сорвут печати,
Произнесут заклятья,

Когда начнут распяты,
Тогда умрут Весенние Дни.

Я жгу себя напрасно,
Я жну посевы страсти,
Я жму из зёрен масло,
Я жду свои Весенние Дни.

Песок в моих карманах,
Трава в моих стаканах,
В краях, водою пьяных,
Ищу свои Весенние Дни.

Здесь следует сделать несколько замечаний. Во-первых, в песне нет сложных метафор, зато сам лирический сюжет лаконичен и семантически насыщен: наступление Весенних Дней – появление растений – распяты – смерть Весенних Дней – ожидание-поиск Весенних Дней. Во-вторых, мотив распяты является семантическим дублером «вегетативной смерти» - недаром Христос может соотноситься с умирающими и воскресающими богами, образы которых имеют отчетливую аграрную семантику. В этом плане появление мотива распяты как бы «поддерживает» вегетативную символику «Весенних дней». В-третьих, последний компонент мифа (обретение растительного божества) отсутствует, и все заканчивается ожиданием-поиском Весны.

Возможно, что отзвуки этого растительного мифа слышны в подтексте песни «Чёрная флейта», где возникает растительная символика («Я вырезала из чёрного дерева тонкую флейту») вкупе с мотивом страдания и жертвы («Я тихо и нежно разрежу чистую флейту на стружки, / Ни в чем не повинную флейту с одним звуком»). Мотив говорящей флейты может также восходить и к иному мифологическому сюжету – мифу о говорящей дудочке, сделанной из тростника, который вырос на месте убийства¹⁷. Однако и этот мифологический сюжет имеет отчетливую вегетативную семантику и является одним из вариантов основного вегетативного сюжета.

Выявление метафорической структуры альбома позволяет увидеть некоторые закономерности художественного сознания автора: в этом и заключается цель когнитивного подхода к художественной метафоре. Особый интерес могут представлять частотные метафоры, поскольку они указывают на некие мировоззренческие константы. Одна из частотных метафор творчества Арефьевой – это метафора «тело – вода». Вспомним, например, уже указанные метафоры «глаза – ручки», «струюсь в водосточной трубе», «через камни струиться водой ледяной», а также метафору в песне «А и Б»: «Я струюсь по венам / Через ночь и чуму / По теченью воды в трубе».

Эта же метафора реализуется в песне «Площадь Ногина»: «Она была в плену своего тепла, / И сквозь её пелену вода не текла». В песне «Ками-

кадзе любви» существует также «обратная метафора», где вода уподобляется телу: «Он взошёл на ночную тропу безмолвной охоты / Перемазавшись кровью убитой воды». Примечательно, что в песне Е. Летова «Офелия», которую исполняет О. Арёфьева¹⁸, есть эта же метафора:

Нарядная Офелия текла через край
Змеиный мёд, малиновый яд.

В дальнейшем развёртывании песни Летова (уже с опорой на классический сюжет) возникает ряд «водных» лейтмотив («Влюблённая Офелия плыла себе вдаль», «Послушная Офелия плыла на восток»), при этом в целом пространство песни характеризуется синкретической слитостью и «неопределенностью». Может быть, именно эта частотная метафора, восходящая к одному из базовых для Арёфьевой метафорических концептов, и стала «семантическим» основанием для выбора именно этой песни.

Таким образом, базовый метафорический концепт альбома «Колокольчики» частично обуславливает его поэтическую семантику: множество метафор альбома восходят к этому инвариантному сопоставлению. При этом нельзя сказать, что два плана базовой метафоры (человеческий и природный) соотносятся друг с другом по принципу «означающее и означаемое». Очевидно, что у Арёфьевой природа *не всегда* выступает как означающее для человека. Так, например, не только человеческое тело уподобляется воде, но и вода уподобляется человеческому телу (ср. вышеуказанный пример из песни «Камикадзе любви»).

Думается, что элементы базовой метафоры «природа – человек» семантически «взаимообратимы». Означаемое и означающее все время меняются местами, и образы, принадлежащие к разным рядам, могут «пояснять» друг друга: природные феномены могут уподобиться человеческому телу, а человеческое тело может включать в себя природные феномены (например, в песне «Сделай что-нибудь» появляются «собаки, похожие на людей» и «серые птицы с человеческими лицами»).

Семантическая однонаправленность предполагала бы, что мы имеем дело либо с аллегорией, либо с обыкновенной поэтической метафорой; семантическая же взаимобратимость означаемого и означающего указывает на то, что перед нами метафора, ещё помнящая своё мифологическое прошлое, когда абсолютная тождественность двух планов возводилась в формирующий принцип. При этом синкретичность метафорических образов, в которых героиня сливается с природной стихией, коррелирует с образом однородного мифологического пространства, пока ещё не знающего четких границ. Отсутствие границ, в свою очередь, соотносится со спецификой лирического сюжета некоторых песен альбома: выстроенный по кумулятивному принципу, он являет собой смену форм имени героини

(в противовес стандартному циклическому сюжету, который основывается на переходе границы).

¹ См.: *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - С. 26.

² Связь между метафорами и моделью пространства была выявлена Дж. Лакоффом, который показал, как многие из языковых метафор порождаются представлениями о пространстве. См.: *Лакофф Дж., Джонсон М.* Указ. соч., а также: *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. - М.: Языки славянской культуры, 2004.

³ Так, Т.В. Цивьян полагает, что в модели мира при переходе с одного семиотического кода на другой велика роль тропов. См.: *Цивьян Т.В.* Модель мира и её лингвистические основы. - М.: Едиториал УРСС, 2006. - С. 6-7.

⁴ Интересно, что эта связь была выявлена еще А. Белым в его книге о Гоголе: Белый полагал, что стиль Гоголя есть производная его картины мира. См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. - М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934.

⁵ Альбом «Колокольчики» был выпущен в 1994 г., переиздан в 1999 г. В последней версии был изменен порядок песен, а также добавлены новые композиции. В статье мы обращаемся ко второй версии альбома.

⁶ Все тексты цитируются по mp3 файлам альбома.

⁷ См. об этом: *Леви-Строс К.* Структура мифов // *Леви Строс К.* Структурная антропология. - М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. - С. 183-208.

⁸ Это пространство есть пространство смерти, отсюда и лейтмотив песни «Господин мой смерть». О теме смерти в лирике О. Арефьевой см.: *Александрова А.* Панихида по апрелю: тема смерти в творчестве О. Арефьевой. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ark.ru/ins/articles/alexandrova.html>

⁹ См.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. - С. 74. Об анализе мифологического имени с точки зрения его сюжетообразующей функции см. также: *Топоров В.Н.* От имени к тексту. - М.: Языки славянских культур, 2007. - С. 15-28.

¹⁰ См. об этом принципе: *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. - М.: «Восточная литература» РАН, 1998. - С. 232 – 262.

¹¹ *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 51.

¹² Славянские древности: Этнолингвистический словарь. - М.: Международные отношения, 1995. - Т. 1. - С. 420. О связи волос и плодородия см. также: *Голан А.* Миф и символ. - М.: Руслит, 1993. - С. 8; *Пропт В.Я.* Волшебное дерево на могиле // *Пропт В.Я.* Сказка. Эпос. Песня. - М.: Лабиринт, 2001. - С. 22.

¹³ *Топоров В.Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. - М.: Наука, 1984. - С. 174-175.

¹⁴ *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. - М.: Языки русской культуры, 2000. - С. 83-85.

¹⁵ *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 59.

¹⁶ *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997. - С. 224-226.

¹⁷ См. об этом подробнее: *Пропт В.Я.* Указ. соч. С. 6-33.

¹⁸ Гражданская Оборона. Трибьют. Часть 2. 2003 г.

© О.Р. Темиршина

Н.Н. СИМАНОВСКАЯ

Москва

МЕТРИКО-РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕСЕННЫХ ТЕКСТОВ ГРУППЫ «ЗИМОВЬЕ ЗВЕРЕЙ»

В данной статье мы продолжаем исследование метрико-ритмического репертуара авторов, которые начинали работать уже в девяностые, и объектом этого исследования стала песенная поэзия Константина Арбенина, лидера Санкт-Петербургской группы «Зимовье зверей». Ещё до начала подсчётов мы можем выдвинуть два предположения, противоречащих друг другу: с одной стороны, принцип аранжировки песен без использования ритм-секции (не только ударных, но и бас-гитары), предполагает преобладание силлабо-тонической системы стихосложения в его песнях, с другой стороны, принадлежность к Ленинградской рок-культуре предполагает более широкое использование тонической системы стихосложения (напомним, что у авторов-Ленинградцев восьмидесятых годов тоническая система была доминирующей: 78% всех текстов В. Цоя и 88% текстов Майка написаны тоническим стихом).

Нами было исследовано 90 текстов, представленных в книге «Транзитная пуля»¹, включающей в себя материал девяти альбомов, выпущенных с 1995 по 2001 годы. При подсчете выяснилось, что основной системой стихосложения для песенных текстов Арбенина является силлабо-тоническая. Приведем данные в сравнении с данными по русской рок-поэзии восьмидесятых годов (данные приводятся в процентах от общего числа текстов):

| | Я | Х | Д | Ам | Ан | Лог | Всего текстов |
|-------------------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|----------------------|
| Рок-поэзия 1980-х | 18,3 % | 10,2 % | 1,5 % | 5,8 % | 8,6 % | 2,3 % | 394 |
| Арбенин | 24,4 % | 5,6 % | - | 2,2 % | 5,6 % | 1,1 % | 90 |
| | 5сл | ПА | ПК | Дк | Т | Акц | |
| Рок-поэзия 1980-х | 0,3 % | 7,3 % | 0,5 % | 26,4 % | 18 % | 0,8 % | 394 |
| Арбенин | 1,1 % | 3,3 % | 31,1 % | 17,8 % | 6,7 % | 1,1 % | 90 |

Мы видим, что тоническая система стихосложения, хоть и составляет значительную часть метрического репертуара песен Арбенина (всего 25,6%), не является для него основной, как это было в случае с авторами-Ленинградцами восьмидесятых. Подобное соотношение тоники и силлабо-

тоники наблюдается в поэзии Башлачёва (24,1% тонического стиха), который не только является одним из любимых авторов Арбенина («И вижу тени – Башлачёв и Пушкин / Ждут третьего на меченом снегу / То был не я...» – «Контрабандист»), но и исполнял свои песни в сопровождении одной гитары, то есть без ритм-секции.

Единственный пример акцентного стиха – исполняемая без музыкального сопровождения песня «Билль о правах», где ритм чётки имитируется быстрым проговариванием длинных слов:

Не трогай скатерть – эти пятна лишь гриль
Из полусонных толчёных тел.
Нет, это не паперть, здесь так танцуют кадрили,
Здесь Билль о правах превыше всех дел...

Соотношение ямбов и хореев у Арбенина традиционно для авторской песни и рок-поэзии, где основным двусложным метром является ямб, и противопоставлено фольклорной песне, русской литературной песне XIX века и советской массовой песне, где преобладает хорей. Распределение трехсложников находится в русле русской поэзии в целом. Обращение к метрам с переменной анакрусой, редкое в русской поэзии, также находится в русле рок-традиции, хотя процент этих метров у Арбенина невелик. Интересной чертой является обращение к таким метрам, как логаяд и пятисложник. Песенные логаяды, широко представленные в советской массовой песне, нашли своё место и в авторской песне, и в рок-поэзии, причем у авторов, в большей степени ориентированных на литературную традицию, нежели на западную рок-музыку. При этом единственный логаяд в исследуемом материале – песня «Дворники» – представляет собой застывшую форму тактовика с неравным урегулированным количеством иктов (44422) и посвящен именно рок-движению:

Гитары в руки, мётлы в зубы – и в путь! (1.1-3-2)
Подземным ходом от морозов к весне. (1.1-3-2)
Мети, метель, пока креплёная ртуть (1.1-3-2)
Стекает на дно (1.2)
И тает на дне. (1.2)
Мети, Метель, сдувай золу со столов, (1.1-3-2)
Гляди, рассвет уже, как порох, трещит, (1.1-3-2)
И в тишине уже звучит Слово Слов, (1.1-3-2)
И солнечный шар – (1.2)
Как солнечный щит. (1.2)

Литературный пятисложник, чаще всего использующийся как имитация «народного» метра, у Арбенина не несёт «фольклорной» нагрузки, Впрочем, в самом тексте довольно велик процент отступлений от схемы

стиха и перераспределений внутри двояного стиха, возможно, сам автор не воспринимал его как метр с дополнительной смысловой нагрузкой:

Я свернул, как будто бы невзначай,
 В дом, где стены – пыль, потолок в дыму;
 В этом доме был мне обещан чай –
 Много лет тому, много лет тому...

Основной же особенностью метрического репертуара песен Константина Арбенина является необычайно высокий процент полиметрических композиций, то есть текстов, в которых использовано более одного метра, причём припевы, то есть повторяющиеся одинаковые строфы, не учитывались как признак полиметрии. В данном случае минимальными отрезками чередующихся метров являлись строфы, что в большинстве случаев сопровождалось и сменой музыки. Учитывая, что процент полиметрических композиций действительно велик, мы рассмотрели, из каких метров составляются эти композиции (всего было рассмотрено 79 отдельных фрагментов песен). Распределение метров совпало с распределением метров в песнях в целом, но обнаружили и некоторые расхождения.

| | Я | Х | Д | Ам | Ан | Лог | Всего текстов |
|-------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|----------------------|
| Всего | 24,4, % | 5,6 % | - | 2,2 % | 5,6 % | 1,1 % | 90 |
| В ПК | 17,7 % | 8,9 % | 10,1 % | 13,9 | 10,1 % | 5,1 % | 79 |
| | Бсл | ПА | ПК | Дк | Т | Акц | |
| Всего | 1,1 % | 3,3 % | 31,1 % | 17,8% | 6,7 % | 1,1 % | 90 |
| В ПК | - | 1,3 | - | 24,1 % | 3,8 % | - | 79 |

Мы видим, что уменьшается разрыв между процентом ямбов и хореев, то есть песенность, присущая хорее, все-таки оказывается востребованной (снова заметим, что из авторов восьмидесятых этот разрыв был невелик у Башлачёва и Янки, самых «акустических» авторов). Появляется значительное количество дактилей, не отмеченных в изолированном виде, что отчасти может объясняться его удобством в вальсовом ритме или просто при трехдольном музыкальном размере (песни «Не вальс», «Конец цитаты», «Плюс минус блюз»). Увеличивается количество логоздов, а «менее аккуратные» метры с переменной анакрусой убывают. Так же меняется и соотношение дольников и тактовиков: более упорядоченный дольник в составе полиметрической композиции предпочтительней более свободного тактовика. Собственно, метрическое разнообразие внутри по-

лиметрических композиций оказывается более традиционным, схожим с литературной песней, хотя и не освобождается от черт, свойственных рок поэзии.

Сочетания метров в пределах одной песни возможны самые разнообразные: рядом могут оказаться ямб и хорей («Средневековый город»: Я4443 и Х5553), несколько разновидностей ямба («Снова в космос»: Я6, Я5, Я8) или хорей («Ход дождем»: Х24, Х4, ХВ), сочетание всех трехсложных метров в одном тексте («Не вальс»: Ам4, Ан332, Д4). Возможны сочетания двусложных метров с трёхсложными («Выпадая из окна»: Ам4 и Х3, «Самолёт»: Х4 и Ан4), и силлабо-тонических размеров с тоникой («Лестница, полночь, зима»: Ан3 и Дк2323, «По дантевским местам»: Я6665 и Дк 2323), и разной тоники в одном тексте («Пых-пых»: Дк43 и Дк 3, «Ночь накануне столетней войны»: ТВ и Т5). В ряде случаев сочетание метров несёт очевидную смысловую функцию, например, в песне «Когда ты станешь маленьким» нелепое будущее изображено короткими нерифмованными строками ЯЗ с дактилическими и мужскими окончаниями, вызывающими ассоциацию с поэмой «Кому на Руси жить хорошо», а спокойное настоящее – задумчивыми длинными Ан4:

А пока ты весом и довольно хитер,
Ты уже отсидел, ты уже отлежал,
Добросовестный зять, щедрый брат двух сестёр, –
И персидский ковер, и черкесский кинжал.
Но вот как станешь маленьким,
Но вот как станешь крошечным,
Как будто бы игрушечным,
Как будто бы никем...

А все кругом огромные,
Такие, что не высказать,
Такие, что не выказать,
А главное – не взять (ать!)

Ещё одна характерная особенность поэзии Арбенина – обращение к неравносложным урегулированным метрам, причем в большинстве случаев это не просто чередование разносложных строк (4343), но и довольно причудливые комбинации. Например, в песне «Солидный медляк» чередуются строфы амфибрахия, состоящие из двусложных и односложных стихов, со строфами, состоящими из повторения двух четырёхсложных, двух двусложных и одного односложного стиха (при том, что формулировка звучит громоздко и устрашающе, на практике это мелодично и изящно):

Вчерашний покой, (2)
Стучащий, как гной, (2)
Исчез. (1)

И жуткая ночь (2)
Слезает, как скотч, (2)
С небес. (1)
Но ты уже спишь и не видишь Луны, (4)
Тебе уже снятся свободные сны, (4)
В которых нет той, (2)
Что разбила святой (2, увеличенная анакруса)
Союз, (1)
Той, ради которой ты был взперти, (4)
Которую тщетно пытался найти, (4)
А после – спастись, (2)
Ей посвятив (2, уменьшенная анакруса)
Свой блюз. (1)

Эта особенность, как и обилие полиметрических композиций, свидетельствует о том, что тексты песен находятся в тонком взаимодействии с музыкой, а также свидетельствует о высоком мастерстве Константина Арбенина. Смена ритма несколько раз за одну песню – один из секретов «плотности информации – арбенинского концентрата», о котором писал в послесловии к «Транзитной пуле» Кирилл Комаров.

Мы видим, что в песнях «Зимовья зверей» не сохраняется тенденция преобладания тонического стиха, как это было у авторов-ленинградцев восьмидесятых годов, что может быть объяснено как способом музыкального оформления песен, то есть отказом от ритм-секции, так и ориентированностью на другие образцы, в первую очередь, на авторскую песню.

¹ Арбенин К.Ю. Транзитная пуля. Тексты песен группы «Зимовье зверей» – СПб., 2001.

© Н.Н. Симановская, 2010

Н.Ю. ЛЁТИН

Троицк

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОЭЗИИ ЕГОРА ЛЕТОВА

Егор Летов, пожалуй, одна из самых противоречивых фигур в отечественной рок-культуре. Анализ и интерпретация его текстов зачастую вызывает затруднение. Большинство текстов Летова входят в состав его песен, являющихся сложными семиотическими образованиями. Анализируя песенную поэзию, помним, что «примат должен оставаться за классической литературной художественностью»¹. Поэтому в качестве объекта исследования мы выделим те поэтические произведения Егора Летова, в которых литературная составляющая ярко выражена.

Если отвлечься на секунду от такой проблемы литературоведения как границы поэтического текста и исследовать только «текст произведения»², как выразился И.В. Фоменко, то в случае с поэзией Летова вопросов

меньше не станет. Её логика и образная система очень далеки от реалистической традиции, поэтические тексты Егора Летова можно назвать «тёмными», «трудными»³. «Полно и точно определить авторское значение нам не удастся. Причина тому – ментальный контекст»⁴. Для того, чтобы понять, как анализировать тексты Егора Летова, мы должны понять, что же конкретно мы анализируем. В книге Ю.М. Лотмана «Анализ поэтического текста» есть замечание: «...язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации»⁵. Язык – это способ кодировки информации. Автор, создавая произведение, использует огромную палитру приёмов, чтобы передать то, что называется «идеей», не обязательно, что это будет абсолютно осознанно. Опираясь на высказывания М.М. Бахтина, мы будем рассматривать поэтические тексты, как авторские высказывания о жизни, для дальнейшего анализа которых необходимо хотя бы приблизительно восстановить авторскую картину мира. В статье М.Л. Гаспарова «“Снова тучи надо мною...”» Методика анализа» есть следующее размышление: «Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение – “трудное”, “тёмное”, общее понимание текста “на уровне здравого смысла” не получается, т.е. приходится предполагать, что слова в нём имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то ещё. <...> Чтобы понять это, мы должны выйти за пределы имманентного анализа: охватить зрением не одно отдельное стихотворение, а всю совокупность стихов Иванова или Сологуба (“контекст”) и даже всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной (“подтекст”)»⁶. В статье «Анализ поэтического текста Ю.М. Лотмана» М.Л. Гаспаров высказывает несколько едких замечаний по поводу попыток постструктуралистов анализировать не авторское высказывание, а собственное ощущение от него. Относительно же интерпретации текста М.Л. Гаспаров высказывается категорично и лаконично: «Научная точка зрения на это может быть только одна – историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог»⁷. Наша задача – попытаться отделить «зёрна от плевел»: «филологическое» восприятие от «читательского».

Что же принять за контекст поэзии Летова? Следуя за М.Л. Гаспаровым, мы, конечно же, возьмем в качестве составляющих контекста «всю совокупность стихов» Летова и «всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной»⁸. Немаловажной деталью будет тот факт, что Егор Летов занимался активным жизнетворчеством. В отношении Егора Летова это довольно легко доказуемо. В интервью, которые давал он сам и его близкие, при некоторых противоречиях в описании отдельных фактов есть достаточно чёткие указания на то, что Игорь Фёдорович Летов (настоящее имя музыканта) был крайне озабочен своим образом в сознании публики. Так его брат Сергей Летов, известный джазо-

вый музыкант говорил следующее: «Его интересовало признание масс, и он стал играть молодёжную музыку. А меня не раз “прорабатывал” за элитарность»⁹. Самим Егором неоднократно высказывалась мысль о его «непонятости»: «Я, вообще, считаю – есть люди творцы, и есть – приземлители. <...> Именно они-то и предпримут всё возможное, чтобы накрепко и основательно “убить пересмешника”, приземлить всё сделанное нами»¹⁰. Нельзя не обратить внимания на характерное противопоставление поэта толпе, присущее его репликам. Возможно, на него оказали влияние характерные для футуризма эпатаж и вызов толпе: «...Ей богу, человека ДОЛЖНО БИТЬ! БИТЬ ЩЕДРО И ОТЧАЯННО!»¹¹.

Строить самую жизнь по законам художественного произведения не ново. Ю.М. Тынянов писал об Александре Блоке: «Блок – самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа ещё новой, нарождённой (или неосознанной) формации»¹². Ещё один красноречивый пример – Владимир Маяковский. Его литературное творчество тесно связано с его политической деятельностью, поэтому не удивительно, что его творчество многие воспринимают лишь сквозь призму его отношений с коммунистической партией. Сам он в определённой степени способствовал такому отождествлению. В художественной автобиографии «Я сам» он сознательно избирает в качестве ключевых событий своей жизни те, которые сформировали его коммунистические убеждения. Таким образом, и сама жизнь поэтов и прозаиков часто служила художественным целям, приобретая форму своеобразного «романа новой формации», став материалом для рождения автобиографического мифа. Но как можно включить в контекст такое явление, как миф? А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа» говорит, что «миф не есть поэтическое произведение»¹³, ведь, если поэзия как художественное произведение воспринимается отстраненно, то миф является «живой и совершенно буквальной реальностью».

Обратимся к определению. По Д.М. Магомедовой автобиографический миф – это «исходная сюжетная модель, получившая в сознании автора онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве»¹⁴. Автобиографический миф функционирует в условиях медиапространства, то есть резонируется посредством средств массовой коммуникации (СМК). Обратимся к другой работе, посвященной мифу – статье Р. Барта «Миф сегодня». В самом начале автор даёт следующее определение: «Что такое миф в наше время? Для начала я отвечу на этот вопрос очень просто и в полном соответствии с этимологией: миф – это слово, высказывание»¹⁵. «Мифическое слово есть сообщение»¹⁶, – также утверждает он, а «фундаментальным свойством мифологического концепта является его предназначенность»¹⁷. Иными словами миф адресован опреде-

лѐнной группе людей, объединѐнных какими-либо общими признаками или объединившимися ради какой-либо цели или задачи.

«Всякая живая личность, так или иначе, миф. <...> Это, конечно, главным образом, миф в широком смысле, <...> личность есть миф не потому, что она – личность, но потому, что она осмыслена и оформлена с точки зрения мифического сознания»¹⁸, – пишет А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа». В обыденной жизни мифологизация личности – это не что иное, как слухи, так или иначе существующие вокруг любого из нас. Р. Барт говорит, что «отношение между концептом и смыслом в мифе есть по существу отношение деформации»¹⁹. Автобиографический миф – это сознательное художественное искажение биографии, придание ей «идеального» характера, не в значении «лучшего из возможных», а «наиболее соответствующего замыслу автора».

Миф существует в сознании большого количества людей и, следовательно, не имеет непосредственного материального носителя. Мы можем лишь восстановить его инвариант. Автобиографический миф в этом смысле мало отличаются от мифа архаического. Эксплицируется же автобиографический миф в репликах автора о себе в СМИ, его текстах (художественных и публицистических), а также в эстетически значимых поступках, вызвавших широкий общественный резонанс. «По аналогии с образом автора, который складывается из основных черт творчества поэта, можно говорить и об образе автора, который складывается из основных черт его творческого поведения. Этот образ творится поэтом не в идеальном измерении искусства, а в реальности»²⁰ – пишет об этом О.Э. Никитина.

Таким образом, мы будем рассматривать автобиографический миф как авторское высказывание, обращѐнное к реципиенту с целью повышения популярности его героя или создания эстетического образа оною, не выраженное материально в форме отдельного авторского текста, но эксплицированное в высказываниях автора о себе в СМИ, непосредственно творчестве автора и эстетически значимых элементах биографии, имевших широкий общественный резонанс. Отношения между поэтическим текстом и «текстом жизни» будут в этом случае носить характер диалога текстов.

Чем подобные знания могут помочь на практике? При анализе лирических текстов одним из ключевых моментов является лирический субъект. В случае с рок-поэзией частотны случаи имманентного совпадения героя «текста жизни» и «героем-повествователем» или «лирическим героем». Таким образом, при анализе «трудных» произведений реконструкция инварианта автобиографического мифа позволяет восстановить и облик лирического субъекта, а выделение ключевых сем мифа может быть полезным при исследовании мотивов и ключевых концептов поэтики автора.

Автобиографический миф Егора Летова мы назовѐм «Радикальный философ». Этот миф имеет сложную структуру, его элементы неоднозначны, ему, если так можно выразиться, присущи черты «полифонического

романа», поэтому ему, в отличие от биографического мифа, нельзя назвать только словом «Радикал». Наименование «Радикальный философ» является родовым по отношению к основным элементам мифа, таким как «Панк-рокер», «Анархист», «Коммунист», «Борец с системой», «Наркоман», «Психонавт», «Основатель НБП».

Взаимодействие автобиографического и биографического мифа, если принять их за высказывания, носит характер диалога. Это следует из отношений автора и аудитории. Автор ведёт полемику с «приземлителями», не понимающими и упрощающими его «текст жизни». Биографический миф Егора Летова мы назовём словом «Радикал», исключив из названия автобиографического мифа философскую категорию. Р. Барт так описывает особенность массового сознания: «Мелкий буржуа – это такой человек, который не в состоянии вообразить себе Другого. Если перед ним возникает другой, буржуа словно слепнет, не замечает или отрицает его или же уподобляет его себе»²¹. У Е.М. Мелетинского есть описание похожего явления в отношении культурного героя архаического мифа. В ряде героических мифов возникает фигура трикстера, отрицательного двойника героя, «легальной отдушины, известного “противоядия” мелочной регламентированности в родо-племенном обществе, шаманскому спиритуализму и др.»²². На схожесть биографического мифа поэта и героического мифа о культурном герое указывает, в частности, О.Э. Никитина: «Типологически биографический миф представляет собой возродившийся, а по существу, всегда бытовавший в сфере массового сознания, вариант традиционного мифа о герое»²³. Таким образом, автобиографический миф по сути представляет собой редуцированный биографический.

Противостояние поэта и толпы, можно сказать, является лейтмотивом творчества Летова. Толпу олицетворяют обыватели, мещане, отрицательное отношение к которым выражено в специфических средствах: инвективная лексика, специфическая тематика текстов: «Я люблю голубые ладони, / И железный занавес на красном фоне, / Сырые губы под вороньём, / И тела, изъеденные червём»²⁴ («Некрофилия»).

Разберём подробнее элементы автобиографического мифа Егора Летова. Для удобства мы разделим их на несколько групп, параллельно показывая их трансформацию в биографическом мифе.

1. Фашизм, как приём

Говоря об отношении Летова к политике и государству, нельзя не вспомнить двух литераторов, также активно занимавшихся жизнетворчеством. Это Владимир Маяковский, поставивший свой талант на служение молодой Советской республике и Филиппо Маринетти, до конца жизни оставшийся верен «своему главному принципу – “с вершины мира бросать вызов звёздам”». Провозгласив войну единственной «гигиеной мира», он и погиб, в 1942 году под Сталинградом. Сражался он, разумеется, не на советской стороне, поскольку был убеждённым фашистом. Политический

эпатаж был свойственен и Егору Летову, только носил он иной характер. Семьи «анархист», «коммунист» по сути можно рассмотреть как различные варианты маски политического антипода. Для сравнения приведу два высказывания советского и постсоветского периода творчества поэта: «...анархия – это такое мироустройство, которое лишь на одного. Двое – это уже слишком, безобразно много. Анархия – лишь на одного». И второе: «Раньше я называл свой идеал “анархией”, сейчас думаю, что его лучше всего назвать “коммунизмом”. Ещё в 1988 году на фестивале в Новосибирске мы заявили со сцены о том, что мы – настоящие коммунисты, которых, к сожалению, мало». В глаза бросается, что слова «анархист» и «коммунист» употреблены в широком, философском, «метафизическом» смысле. Приведём ещё одну характерную цитату: «Безусловно, моё занятие политикой не только не противоречит, но чем дальше, тем больше помогает метафизической стороне моих поисков. Я понял, что сам отход от реальности можно уподобить одному из путей реализации в буддизме. Там есть путь личного спасения и есть путь спасения коллективного. Мне нужно было в течение нескольких лет идти по пути личного спасения и во многом пройти его, чтобы понять, что это – не мой путь».

Всё, что, так или иначе, связано с политикой, в творчестве Летова имеет широкое значение: «государство», «тоталитаризм», «фашизм» приобретают в его текстах и выступлениях в СМК значение злой силы, подавляющей волю человека. Например, «Я убил в себе государство» или «Красный сигнал, / Условный рефлекс / Тоталитаризм, / Тоталитаризм». Высказывание о «коллективном спасении» комментирует не что иное, как участие Летова вместе с Дугиным и Лимоновым в создании Национал-большевистской партии. Этот акт можно рассматривать скорее как эстетический.

Вступление Летова в ряды НБП стало возможным поводом для возникновения семьи «фашист» биографического мифа поэта. Приведём одно высказывание: «Приходится констатировать, что сегодня повсеместно наблюдается даже не рождение, а тотальное, агрессивное наступление ФАШИЗМА – не цветасто-отвлеченно-героического, но самого натурального, крысиного, насекомого». Отношение поэта к фашизму двойное. Существует «цветасто-отвлеченно-героический» фашизм, под которым, возможно, подразумевается итальянский, связанный с деятельностью футуристов и «натуральный, крысиный, насекомый», то есть «тоталитаризм». Справедливости ради отметим, что «фашизм» и «нацизм» не совсем синонимы. Вот что пишет про фашизм и нацизм Армин Мёлер в статье «Фашистский стиль», посвященной эстетике фашизма: «Само это слово уже не таит в себе нечто определённое. <...> Ярлыки типа “фашизм”, “фашист”, “фашистский” пытаются прилепить к различным лицам, организациям, ситуациям, в результате чего сами эти слова утрачивают своё конкретное значение». Далее он рассуждает на тему многозначия слова «фашизм», подроб-

нее раскрывая эстетическую сторону явления. «Большой юридический словарь» трактует фашизм как «социально-политические движения, идеологии и государственные режимы тоталитарного типа. В точном смысле Ф. – феномен политической жизни Италии 20 – 40-х гг. XX в». В биографическом мифе Летова слово «*фашизм*» употребляется в значении «*нацизм*».

Сема «*предатель*» биографического мифа Егора Летова рождалась на почве «метаний» поэта. Заявляя о своей причастности к той или иной социальной или политической группе, Летов автоматически накладывал на себя некоторые обязательства, поэтому изменение взглядов в дальнейшем трактовалось как предательство. С филологической точки зрения это явление раскрыл Ролан Барт, дав ему название «присвоение языка». «Миф способен легко в него (в язык – Н.Л.) проникнуть и разрастись там, происходит присвоение смысла посредством колонизации. <...> Если смысл оказывается слишком плотным и миф не может в него проникнуть, тогда он обходит его с тыла и присваивает целиком». Поэтому и получается, что имя Летова, никогда, по сути, не занимавшегося политикой, ассоциируется с той или иной политической группировкой. Если для самого поэта подобные скачки, скорее, проявление духовных исканий, то для многих они соотносятся с предательством. «Понимаю это как обыкновенное предательство», – комментирует уход поэта из НБП Э. Лимонов.

2. *Russian punk. Pain and anger (Русский панк. Боль и ярость)*

Летова весьма сложно назвать панком в общепринятом значении этого слова. Сравнивая две культовые для отечественного панк-рока фигуры: Егора Летова и Свиню (Андрея Панова), – нельзя не заметить ряда существенных отличий. Традиционные семы панковского мифа («*говно, мусор, моча, блевотина*»²⁵) ни в мифотворчестве, ни в биографическом мифе Летова не прослеживаются. Летов так определяет своё отношение к Свиню: «Очень плохое. Это как раз типичный представитель “человека”. Рок – это когда всё до конца: живёт – так живёт, нет – так нет. А Свинья – наоборот: вроде бы живёт, а вроде бы и нет...»²⁶. Можно предположить, что отношение Летова к культуре панка и её целям рознится с отношением Свина. Если Андрей Панов – «клоун, петрушка», то Егор Летов – «демон», обрушивший на «систему» силу безумия. Эстетика панка, особенно в раннем творчестве Летова, носит ярко выраженный футуристический оттенок с характерными элементами политического протеста: «Когда мы начинали играть, эпатаж носил характер чисто футуристический»²⁷. С эстетикой панка связано и возникновение псевдонима поэта: «Когда мы с Кузьмой собрали Гражданскую Оборону (конец 84-го года), мы были настоящие панки во всех проявлениях, <...> мы сами придумали себе нарочито дурацкие, кондовые имена – Егор Дохлый, а Костя – Кузьма УО (УО, если кто не знает, <...> означает «умственно отсталый»)».²⁸

Летов, говоря его же словами, «метафизический» панк-рокер. То, что он делал в искусстве сложно соотносить напрямую с канонами какого либо направления или субкультуры. Можно проследить влияние тех или иных традиций, о чём говорилось вначале: «Я считаю, что то, что мы делаем, панк – это именно то, что называют «панк», «хардкор» <...> Это в общем-то, не музыка и не искусство, есть определённая ритмическая структура, есть определённая гармония и определённый текст, который идёт как мантра»²⁹. Его музыка не панк и даже не рок, а нечто «нечеловеческое», «языческое». Панк-рок в творчестве – это лишь форма, как и специфическое надрывное исполнение. «Панк-рокер» как сема его автобиографического мифа – лишь одна из масок. «Творческое поведение»³⁰ Летова как составляющая его биографического мифа далеко не соответствует стереотипам поведения «настоящего» панка. Летов вёл довольно замкнутый образ жизни (фаната к себе в дом «не пустил бы, и дверь бы постарался не открывать») и был вовсе не равнодушен к деньгам. В разделе «Ответы посетителя» официального сайта группы есть, например, такое высказывание: «Мы все рабочие люди, делаем какое-то своё дело, вкладываем в это силы, эмоции, здоровье, средства, наконец, у многих из нас семьи и дети. <...> Мы играем не ради денег, <...> просто ради пользы общего дела совмещенные различных профессий бессмысленно, бесперспективно и вредно»³¹. Поклонники, не видя разницы между лирическим героем текстов и биографической личностью, напрямую соотносят и автобиографический миф с человеком. В результате диалога автобиографического и биографического мифов сема «панк» биографического мифа трансформируется в сему «попса» или «продавшийся панк», вариант уже упомянутой семы «предатель». Переход в последние годы от «гаражной» работы к «профессиональной» многими воспринялся в штыки. Нежелание публики принимать философскую сторону лирики поэта, жажда «продолжения боя», «героической смерти» кумира порождают высказывания наподобие этого: «да ватше Летов после 1984 года опопсел и исписался... вот Посев – это да!»³².

3. «Психоделия tomorrow»

Тема психоактивных веществ в литературе второй половины двадцатого века представлена достаточно обширным списком имен: Кен Кизи, Уильям Берроуз, Хангер Томсон, Карлос Кастанеда. Существует даже негласный термин – «наркокультура», субкультура потребителей наркотиков. Изменённые состояния сознания рассматриваются представителями субкультуры психонавтов как особый тип познания. Нам важно выявить разницу между понятиями «наркотик» и «психоделик» в высказываниях и творчестве Егора Летова. Для начала обратимся к внешним источникам. Сайт «ЦКП» (Центральный комитет психонавтов): «Не следует путать психоделики и другие наркотики. Всё сказанное выше относится к ЛСД, грибам и некоторым другим веществам – но не к героину, опиуму или кокаину». Журнал «Власть», интервью со Станиславом Грофом, «отцом пси-

ходелической революции»: «Во многом запрет на психоделики и внесение их в реестр «А» произошёл благодаря дилетантским публикациям в прессе и из-за погони журналистов за нездоровыми сенсациями. Я уже давно предлагаю легализовать психоделики и методы психоделической терапии, чтобы не оставлять за бортом сотни больных людей». Закрытый форум «Психонавты.ru»: «Для меня “психонавт” – это мистик-исследователь, избравший свой собственный путь объективизации, самореализации, просветления. Психонавт, не владеющий никакими эзотерическими знаниями и обретающий таковые исключительно в трипах – это не психонавт. Это глюколов»³³. В автобиографическом мифе Летова «психоделия» и «употребление наркотиков» – также разные категории. Психоделия соотносима с традицией шаманизма, язычества (вспомним, что рок по Егору Летоу – акт языческий), а декларативное употребление наркотиков – это своеобразная форма протеста, противопоставления. В одном из интервью Летоу так говорит о наркотиках: «Хорошо отношусь! ОЧЕНЬ хорошо и трогательно отношусь. <...> С некоторых пор вообще ни от чего не отказываюсь»³⁴. В рассказе Егора Летова «Суд, которого не было, но который мог быть...» есть такая реплика: «Действительно, наш последний альбом и всё то, чем мы занимаемся в последнее время, навечно ЛСД. <...> ЛСД – это вещь, которая меняет человека раз и навсегда. Тебе даётся некая возможность духовного развития <...> Это что-то вроде религиозного опыта»³⁵.

Можно сделать вывод о различии в сознании Летова категорий «наркоман» и «психонавт», а, следовательно, о различии их функций в автобиографическом мифе. Можно судить и о том, что тема психоделии в творчестве Егора Летова не соотносима с темой протеста.

¹ Гавриков В.А. Песенная проблема художественности [Электронный документ]: авторский экземпляр без выходных данных.

² Фоменко И.В. Практическая поэтика. – М., 2006. – С. 116.

³ Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. – М., 1997. – С. 21.

⁴ Фоменко И.В. Указ. соч. С. 9.

⁵ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. – СПб, 1996. – С. 31.

⁶ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 20.

⁷ Гаспаров М.Л. «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотмана: 1960-1990-е годы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/_GASPAROV_1.HTM.

⁸ Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...». С. 20.

⁹ «Первым электронным музыкантом в СССР был... Ленин» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.kokina.ru/art2009-35.htm>.

¹⁰ Егор Летоу: «Я не верю в анархию» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/>

¹¹ Там же.

¹² Тьяннов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 118.

¹³ Лосев А.Ф. Дialeктика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/133519>.

¹⁴ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дисс. в виде научного доклада ... докт. филол. наук. – М., 1998. – С. 7.

¹⁵ Барт Р. Миф сегодня [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt>.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Лосев А.Ф. Указ. соч.

¹⁹ Барт Р. Указ. соч.

²⁰ Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема (на материале русского рока): дисс. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2006. – С. 21.

²¹ Барт Р. Указ. соч.

²² Мелетинский Е.М. Культурный герой [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.philologoz.ru/myth/heilbringer.htm>.

²³ Никитина О.Э. Указ. соч. С. 11.

²⁴ Летов Е. Некрофилия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056909643.html>.

²⁵ Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: пособие к спецсеминару [Электронный документ]: авторский экземпляр без выходных данных.

²⁶ Егор Летов: «Я не верю в анархию» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/>

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Никитина О.Э. Указ. соч. С. 12.

³¹ Летов Е. Ответы на вопросы посетителей официального сайта Гражданской Обороны. 05.04.05. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/offline/1112791243.html>.

³² По материалам сайта Livejournal.ru

³³ По материалам сайта psychonauts.ru

³⁴ Егор Летов: «Я не верю в анархию» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/>

³⁵ Там же.

© Н.Ю. Лётин

А.С. НОВИЦКАЯ

Калининград

КОНЦЕПТ ВЕСЕЛЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГОРА ЛЕТОВА

Творчество Егора Летова представляется нам феноменом по следующим причинам.

При всей своей монологичности, оно оказало решающее влияние на формирование мировоззрения не одного поколения причисляющих себя к советской и русской панк-культуре как музыкантов и поэтов-песенников, так и слушателей. Творчество Летова имеет закрытый характер, оно не предусматривает никакого диалога: автор констатирует, и весьма своеобразно, те или иные факты бытия, не заботясь о том, как отнесутся к этой констатации реципиенты. Тем удивительнее, что реципиенты – поклонники – с восторгом принимают данную модель мышления и следуют ей.

Другое необъяснённое свойство летовского творчества – его несомненная современность, вопреки тому, что реалии, к которым обращается автор, сделались делами давно ушедших дней. Антисоветская направленность его текстов по-прежнему воспринимается как актуальная, несмотря на то, что многие из сегодняшних реципиентов СССР не застали.

Главным же парадоксом всего летовского творчества мы полагаем то, что при абсолютной мрачности и безысходности текстов и песен творчество Летова несёт в себе заряд однозначно положительной энергетики, и даже наиболее негативные тексты, вроде «Оптимизма», провозглашающего: «Мы скоро умрём», – воздействуют на реципиента противоположным ожидаемому образом. Деструктивное в летовском пространстве оказывается конструктивным, пессимистичное воспринимается как жизнеутверждающее.

Однако наблюдается в художественном пространстве Летова и обратная тенденция, связанная с использованием концепта веселья, который достаточно частотен в его текстах и стихотворениях.

Весёлое традиционно воспринимается человеческим сознанием как позитивное. Ушаков объясняет «веселье» как «беззаботно-радостное настроение (с его внешними проявлениями), весёлость»¹. В психологии веселье – «беззаботно-радостное состояние, выражающееся в склонности к забавам, шуткам, смеху»². Однако в контексте творчества Е. Летова, как мы увидим ниже, веселье не содержит ничего «беззаботно-радостного».

Песня «Хорошо!!» имела, очевидно, для автора большое значение, поскольку это же название он дал альбому 1987 г. Текст песни начинается словами:

Без передышки убивают свинцом
Молодые излишки под колесом
Угарным газом потянуло с полей
Всенародным указом становись веселей
Угарным газом потянуло с полей – хорошо!!

Во-первых, бинарная оппозиция «хорошо – плохо» переворачивается здесь автором, ибо лексемой «хорошо» обозначается здесь как раз обратное³. Во-вторых, упомянутое «веселье», имеющее принудительный характер, конечно, не содержит ничего весёлого и, тем более, радостного в контексте изображаемой ситуации. Но в этом тексте концепт веселья ещё не раскрывается с той ясностью, которая будет наблюдаться позднее.

В том же 1987 году была записана песня «Детский мир», где на первый план выходит иллюзорность любых совершаемых лирическим героем действий:

Я стрелну себе в висок – потечёт веселый сок.
Если это повторить – будет вдвое веселей.

Почему кровь – «весёлый сок»⁴? Суицид преподносится здесь автором как игровое действие; смерть иллюзорна, она может повторяться, и тогда вызванное ею веселье умножается. Весь текст «Детского мира» пронизан образом игры. Иллюзорность бытия ещё не до конца осознана Летовым как поэтом, он придёт к этому чуть позднее⁵, но ощущение нереальности всего существующего уже формируется в текстах поэта. Поэтому и смерть – явление не столько страшное, сколько весёлое, ибо воспринимается не всерьёз.

Подобное же видим мы в тексте «Иваново детство», где Егор Летов затрагивает военную тему:

Иваново детство – дело прошлое
Шёл весёлый год войны.

Вообще, изображение войны у Летова двояко. С одной стороны, война может быть долгой, страшной, несущей горе и усталость (как в песне «Дембельская»), но это встречается редко. В художественном пространстве Летова война, чаще всего, – процесс бурный, изображённый яркими красками, несущий участникам даже удовольствие. Даже в «Дембельской» наблюдаются:

Холода, тревоги, праздники войны

А в тексте песни «Ещё немного» о войне лирический герой говорит так:

Наточу я шашку поострей
Веселей, братишка, веселей!

И здесь уже совсем не то «веселей», что было в песне «Хорошо!!», проникнутой страхом. Здесь «весело» значит «бесстрашно». Весь текст песни – изображение некоего фэнтезийного действия, и лишь по использованию отдельных лексем реципиент может догадаться, что речь идёт о бое. Автор рассказывает, что ожидает того, кто будет действовать «веселей»:

Загорятся крылья на ветру,
Повторятся сказки наяву.
Живые ливни брызнут нам в глаза,
Земные боги выйдут нам навстречу.

Мы видим, что концепт веселья в творчестве Е. Летова всегда появляется именно там, где автор упоминает о смерти. Категорию смерти мы полагаем главенствующей во всём художественном пространстве, созданном

текстами Егора Летова⁶. Иногда эта связь неоспорима, как, например, в песне «Вершки и корешки», посвящённой памяти Дмитрия Селиванова⁷, чьё самоубийство в 1989 году произвело на Летова огромное впечатление. Это событие отражено не в одном тексте, однако песня «Вершки и корешки» нас интересует в данном случае именно в той степени, в какой содержит рассматриваемый нами концепт.

Музыкант Селиванов удавился шарфом.
Никто не знал, что будет смешно
Никто не знал, что всем так будет смешно...

Летов в этой песне предельно сближает смерть и смех. Автор приглашает посмеяться над тем, что он изображает. Это может показаться абсурдным, если не брать в расчёт другую посвящённую Селиванову песню: «Харакири», – где автор говорит об этом самоубийстве не со смехом, а с яростью:

Мой друг повесился у вас на глазах
А все вы остались такими же.

Подобные же эмоции будит в реципиенте и упоминание о том, как «всем будет смешно»⁸. Изображаемое «веселье» усиливается последующим:

Мир пробудился от тяжёлого сна
И вот наступила ещё большая весна
Под тяжестью тел застонала кровать
Такое веселье просто ё... твою мать

Следует упомянуть, что исполнение этой песни сопровождается плясовым мотивом в быстром темпе. Лишь последняя строка полностью раскрывает подлинную причину всепоглощающего веселья, царящего в тексте:

А своей авторучки я сломал колпачок
По дороге навстречу шёл мёртвый мужичок
Завтрак, ужин и обед
Мужичок мёртв, а мы ещё – нет!

В этой заключительной строке Летов провозглашает торжество жизни, которое и является поводом для веселья, сопровождающего этот текст, полный упоминаний о смертях, и все другие тексты, в которых смерть и веселье соседствуют. Демонстративное равнодушие к смерти (всегда неизбежной) и объясняет такое использование автором концепта веселья.

¹ Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М., 2000.

² Ильин Е.П. Психофизиология состояний человека: терминологический словарь. – СПб, 2005.

³ Также характерная для Летова тенденция. Например, в тексте «Хороший царь и знакомая вонь» автор называет «хорошим» безликого и всемогущего властелина. Текст имеет форму карикатурной оды правителю: «Мы неизменны и непобедимы / Ведь всё, что мы имеем, – это наш любимый / Хороший царь и знакомая вонь».

⁴ В 1997 г. Летов вернётся к этому образу в тексте «Поздно»: «Буйная кровь просится на волю, / Буйная кровь просится наружу. / Просится так выпустить, пусть себе гуляет. / Просится так выпустить, пусть себе идёт». Кровь изображается здесь как живая субстанция, обладающая собственным характером, уже не просто «весёлым», а «буйным».

⁵ См. подробнее: Новицкая А.С. «Следы на снегу»: анализ одного текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 166-168.

⁶ См. подробнее: Новицкая А.С. Смерть в художественной картине мира Егора Летова // Проблемы филологии и журналистики. – Калининград, 2006. – С. 54-58.

⁷ Дмитрий Алексеевич Селиванов (1964–1989) – рок-музыкант, участник групп «Калинов мост», «Гражданская оборона», «Промышленная архитектура».

⁸ Кстати, смерть Селиванова – не единственная, упоминаемая в «Вершках и корешках». Строфой ниже следует строка: «Поэт Башлачёв упал-убился из окна».

© А.С. Новицкая

Ю.В. ДОМАНСКИЙ

Тверь

«ИСТЕРИКА» «АГАТЫ КРИСТИ»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Песня «Истерика» (музыка Вадима Самойлова и Александра Козлова, слова Глеба Самойлова) впервые появилась на альбоме «Позорная звезда» группы «Агата Кристи» в 1993-м году¹. Потом песня эта не раз звучала на концертах, становилась частью саундтреков к фильмам, даже пародировалась. Авторский комментарий по поводу появления «Истерики» принадлежит Глебу Самойлову, который указал ещё в 1994-м году, что эта песня была «спровоцирована» «красноармейской песней “Имя ты моё услышишь из-под топота копыт...” Была такая песня о гражданской войне»². Казалось бы с учётом данного авторского метатекста вся песня «Агаты Кристи» должна интерпретироваться как вторичная по отношению к красноармейскому источнику, должна рассматриваться как своего рода его вариант. А между тем приведённое авторское указание на текст-источник лишь в небольшой степени корректирует понимание песни «Истерика» даже при рассмотрении только её вербальной составляющей. Вот словесный текст «Истерики» целиком:

Ты была одна в доме тишина
Не работал даже телефон
Мужа не было не было отца
Потому что все ушли на фронт
Я пришёл один я пришёл с войны
Я лишился сил и загнал коня

Поцелуй меня и обними
И не гадай о том кто я
Я тебя люблю за то что я люблю тебя
Я тебя люблю за то что ты не любишь меня
Я тебя убью как только я убью тебя
Я тебя убью как только поменяю коня
Ты дочь врага и сестра врага
Ты жена врага и мать врага
Это ничего это ерунда
Ты мне только тем и дорога
Проведу с тобой золотую ночь
А когда разбудит нас заря
Сяду на коня нового коня
Улыбнусь и назову себя
Я тебя люблю за то что я люблю тебя
Я тебя люблю за то что ты не любишь меня
Я тебя убью как только я убью тебя
Я тебя убью как только поменяю коня

Если этот текст рассматривать через описываемые в нём события и с учётом специфики реализуемой в нём точки зрения, то даже на самом внешнем уровне картина получается более универсальная, чем только касающаяся гражданской войны в XX веке в нашей стране, когда красные воевали с белыми. В песне герой-субъект, носитель эксплицируемой в тексте местоимениями и глаголами в первом лице точки зрения приходит с войны в дом к героине (она эксплицирована через грамматическое второе лицо местоимений и глаголов), там проводит «золотую ночь» и с зарёй уезжает. Разумеется, такая «сюжетная» трактовка возможна только при предельно поверхностном взгляде, который не учитывает, например, того, что героиня – «дочь врага и сестра врага», «жена врага и мать врага», или того, что герой-субъект, если верить рефрену, как только меняет коня, убьёт героиню, или же, наконец, того, почему это герой-субъект на утро, сев на нового коня, улыбнётся и назовёт себя, тогда как с вечера герой-субъект просит героиню не гадать о том, кто он.

Впрочем, эти несколько загадок событийного ряда песни «Истерика» вряд ли способны существенно изменить ту поверхностную «сюжетную» трактовку, что я обозначил выше – ну, в несколько странном состоянии пришёл с войны герой, такое бывает. Более того, при желании «сюжет» песни может быть истолкован и с учётом всех перечисленных «сложностей». Например, так: в разгаре гражданская война (если угодно – красных с белыми, но можно и война Севера с Югом); герой-субъект попадает в дом, где есть только одна женщина, а все её домочадцы-мужчины сражаются на войне, но сражаются в противоположном герою-субъекту лагере; герой-субъект не рассказывает о себе и остаётся на ночь; его как раз и привлекает то, что эту ночь он проведёт в объятиях женщины, все родст-

венники-мужчины которой воюют на противоположной стороне, то есть привлекает возможность таким образом унижить врага; а случится это унижение, когда герой-субъект утром, уже перед самым отъездом, назовёт себя, то есть скажет о своей принадлежности к противоположному относительно родственников женщины лагерю. Такая «реконструкция» событийного ряда слов песни «Истерика» кажется вполне допустимой. Не очень осложняется эта «реконструкция» и тем, что куплеты в соотнесении друг с другом задают довольно-таки своеобразную временную картину: в первом куплете герой-субъект вернулся с войны, он просит героиню поцеловать и обнять его (только ещё просит!), а «золотая ночь» и расставание утром даны только во втором куплете и даны в будущем времени, даны как своего рода мечты героя, то есть как только то, что ещё не осуществилось а, возможно, и никогда не осуществится.

Однако при всей допустимости предложенной «реконструкции» приходится всё же признать, что дело тут не только и не столько в транслируемых событиях, а в чём-то ином. В чём? Как представляется, существенно корректируют представления о сути вербальной составляющей этой песни, во-первых, родовая специфика этого текста (и, как следствие, уникальная в родовом плане система взаимоотношений «я» и «ты» – субъекта и объекта), а во-вторых, название песни.

В родовом отношении перед нами лирика, которая, согласно доминирующей точке зрения на неё, «основывается на том, что её предмет не действительность, но сознание, не жизнь, но отношение к жизни, и потому она воссоздаёт не образ мира, но образ чувства, “саму душу” поэта, как утверждал Гегель»³. То есть событие в лирическом тексте (и в словесном компоненте песни «Истерика») не может быть тождественно тому, что мы понимаем под событием в «действительности», равно как не может быть тождественно трансляции события в других литературных родах – в эпике и драме⁴. Перед нами, таким образом, не события прихода с войны, свидания с женщиной, исконно принадлежащей вражескому лагерю, даже не событие отъезда утром верхом на коне и не событие открытия имени героем; перед нами только одно событие – событие выражения состояния. Это состояние как раз и передаётся во многом при помощи специфических для лирики субъектно-объектных отношений, когда «ты» нужен «для того, чтобы помочь самовыражению “я”»⁵. Но если принять то, что вербальный текст песни «Агаты Кристи» через событийный ряд выражает состояние, то возникает вопрос, о каком именно состоянии идёт речь? Как представляется, на данный вопрос помогает ответить название песни – «Истерика».

Примечательно, но слово, являющееся названием песни, не звучит в ней самой, что редко случается в песенной лирике и в силу такой редкости своеобразно усиливает в данном случае смысловую важность названия в аспекте проекции его на саму песню. То есть название призвано откорректировать специфику восприятия текста, призвано не только назвать собы-

тие песни, но и сформировать характеристику того главного события, о котором идёт речь в песне. И тогда получается, что лирическим событием песни «Агаты Кристи» оказывается как раз истерика. В результате всё то, о чём непосредственно поётся в песне на сугубо лексическом уровне, оказывается не более чем способом выражения состояния истерики. Нечто схожее можно наблюдать в гораздо более ранних по времени песнях русской культуры – в «Беспокойстве» Владимира Высоцкого и «Классическом депрессняке» Янки Дягилевой. Песня «Беспокойство» Высоцкого обычно публикуется под названием «Парус. Песня беспокойства», строится эта песня на передаче трагического ощущения жизни с помощью монтажа внешне не связанных друг с другом фактов, призванных передать дискомфортное ощущение от жизни:

А у дельфина
Врезано брюхо винтом!
Выстрела в спину
Не ожидает никто.
На батарее
Нету снарядов уже.
Надо быстрее
На вираже!⁶

«Классический депрессняк» Янки Дягилевой строится на монтаже ощущений от этого мира, выраженных частью в абстрактных категориях, а частью в предметных деталях, которые тоже, впрочем, призваны не столько презентовать себя как нечто самоценное, сколько передавать ощущение:

Кругом души от покаяний
Безысходности без движений
Неподвижности без исходов
Неприятие без воздействий
Нереакция до уха
Неестественность черных фобий
Легкомыслие битых окон
Светлоглазые боги глохнут.
Заражаясь лежачим танцем
Покрываясь стальной коростой
Будут рыцарями в музеях
Под доспехами тихо-тихо
Из-под мрамора биться долго
Обреченности и колодцы
Подземелья и суициды
Стынут реки и ноги мерзнут
Два шага по чужому асфальту
В край раздробленных откровений

В дом, где нету ни после, ни вместе
В рай без веры и в ад без страха⁷

«Истерика» «Агаты Кристи» строится на принципе, похожем на принцип построения и песни Высоцкого, и песни Янки Дягилевой: и детали этого мира, порою передаваемые при помощи расхожих клише («все ушли на фронт», «я пришёл с войны», «когда разбудит нас заря»), и ощущения от этого мира, эксплицированные, прежде всего, в рефрене-припеве, перемешиваются в едином текстуальном пространстве. Так и рождается уже на уровне сугубо словесного текста выражение события истерики.

Но как почти всегда бывает в песенной лирике, в формировании смыслов наряду со словесным планом важную роль играют планы музыкальный и исполнительский. Музыкальную составляющую «Истерики» можно охарактеризовать как стремительную, надрывную, но в то же время – однообразно-монотонную, будто выдержанную в одном регистре, летящую на одном крыле из ниоткуда в никуда, но при этом на очень высокой скорости (прошу прощения за обилие метафор). Любопытен и сугубо исполнительский аспект. Текст поётся очень быстро, без растягивания гласных и на протяжении почти всего исполнения не имеет пауз не только между стихами в пределах куплетов, но и между куплетами и припевами. Более того, границы в этих местах буквально отсутствуют. Первый куплет завершается стихом «И не гадай о том кто я», а припев начинается словами «Я люблю тебя», так вот «я» в эпикрузе последнего стиха первого куплета сливается с «я» в анакрузе первого стиха припева. В результате данный сегмент звучит так: «И не гадай о том кто я люблю тебя...» Фактически тоже самое стирание межстиховой и межстрофной паузы наблюдаем и на границе второго куплета и следующего за ним припева. В этом месте происходящее на эпикрузу «себя» последним ударным «я» переходит в находящееся в анакрузе припева «я». Эффект стремительности создаётся ещё и тем, что словесный текст песни исполняется, как я уже указал выше, фактически без характерного для песенной лирики растягивания гласных и получается в итоге словно спетая в быстром темпе скороговорка. Такая стремительность, беспазудность, быстрота весьма удачно передают то состояние, которое эксплицировано в названии песни, – состояние истерики.

Однако несмотря на такую стремительность исполнения, паузы, то есть те моменты, когда звучит только музыка, а слова отсутствуют, в песне всё же имеются. Можно указать, например, на начальный сегмент, где наряду с музыкой прекрасно слышен ещё и истошный крик, благодаря которому ощущение истерики сразу задаётся как своего рода доминанта всего произведения. Большой проигрыш расположился и на границе первого припева и второго куплета. Место данной паузы видится вполне традиционным: таким образом словесный компонент песни отчётливо делится на две равные части, структурированные относительно друг друга в полной

мере по законам песенной лирики, – первый куплет и припев, большая пауза-проигрыш, второй куплет и припев. Большая пауза как раз и располагалась на том месте, откуда, во-первых, начинается раскрытие непростых отношений между героем-субъектом и героиней, которая, напомним, «дочь врага и сестра врага», «жена врага и мать врага», а вовсе не та жена или невеста, которая ждёт героя-субъекта с войны (такое впечатление может сформироваться благодаря первому куплету); а во-вторых, после этой большой паузы время уже не прошедшее, как было в первом куплете, а будущее, то есть тут наступает изложение тех самых мечтаний, о которых я уже говорил выше. Таким образом, большая пауза в середине песни имеет очевидную композиционную функцию применительно даже к внешнему событийному ряду, к сюжету. И нельзя не указать ещё на две паузы – не столь длинные, как только что описанная, но тоже имеющиеся; и имеющиеся во вроде бы не очень предполагающих молчание местах песни. Эти паузы расположились внутри припевов, буквально в середине каждого из них, отделяя второй стих припева от третьего, то есть формируя границу между троекратно повторенным «я тебя люблю» и троекратно повторенным «я тебя убью»:

Я тебя люблю за то что я люблю тебя
Я тебя люблю за то что ты не любишь меня
ПАУЗА
Я тебя убью как только я убью тебя
Я тебя убью как только поменяю коня

В такой постановке межстиховой паузы тоже можно увидеть важные значения, основанные на разграничении любви и смерти, а вместе с тем – и на их единстве. Однако в большей степени любопытно то, что и наличие всех названных пауз никоим образом не отменяет общего ощущения от всей песни, как от произведения, передающего состояние, обозначенное в заглавии, – состояние истерики. Таким образом, и собственно вербальный компонент, рассмотренный как лирический в родовом плане текст, и компоненты музыкальный (включая сюда и парамузыкальный крик в начале композиции) и исполнительский в соотношении с вербальным не только дают весьма качественную передачу состояния истерики, но и выражают событие истерики.

Именно заглавный мотив стал центральным в пародии на рассматриваемую песню «Агаты Кристи», пародию, сделанную совместно проектом ОСП и самой группой «Агата Кристи» (последнее позволяет называть эту пародию автопародией). Прежде чем приведу текст пародии, отмечу, что первая половина песни исполняется Татьяной Лазаревой, а вторая (от слов «Я пришёл с войны...») – Глебом Самойловым, то есть при пародировании происходит трансформация монолога мужчины в диалог между женщиной и мужчиной. Отсюда – довольно-таки тривиальные субъектно-объектные

отношения, построенные на смене в середине песни одного «я» (женского) другим (мужским). Вот текст пародии:

Я была одна, в доме тишина
Не работал даже пылесос.
Мужа не было, не было отца
И вообще вся жизнь коту под хвост.
Он пришел с войны, только не один,
Он привел с собой своего коня.
Поцелуй меня и обними.
Я твоя жена, ох ревнивая.
Если бы меня назвали в детстве Сашею,
Шла бы по шоссе, сосала б сушки себе.
Если бы родители в детстве меня отдали
В школу музыкальную, я сыграла б вам на трубе.
Я пришел с войны, мне играют туш.
Дома весь оркестр, только нет жены.
В животе война, я объелся груш,
Променял коня, поменял штаны.
Ой мороз-мороз, не морозь меня,
Не морозь меня, моего коня.
У меня жена раскрасавица,
Только вам она не понравится.
Я спросил у ясеня, где моя любимая.
Я спросил у тополя, тополь заорал на меня.
Вообщем слово за слово, кулаком да по столу.
Я бы с ним не справился, если бы не помощь коня.

Не буду подробно останавливаться на этой, на мой взгляд, довольно смешной и умной пародии. Только укажу, что из словесного плана песни-источника сюда перекочевал такой приём, как обилие клише; однако если в песне-источнике это были клише общекультурного свойства, то в пародии источниками таких клише оказываются и расхожие фразочки (типа: *жизнь коту под хвост*, *в животе война* или *муж объелся груш*), и цитаты из популярных песен: в частности, «Ой, мороз-мороз...» и «Я спросил у ясеня...». Другой приём, в оригинальной песне «Истерика» актуализируемый на исполнительском уровне, в пародии воплощается прямо; я имею в виду то, что песня «Истерика» исполняется словно скороговорка, а в пародии это усиливается прямой отсылкой к известной скороговорке про Сашу, шоссе и сушку. Даже на уровне этих двух моментов можно констатировать, что пародия, как ей и положено, доводит приёмы оригинала до комического завершения.

Но самое, как мне кажется, любопытное, это то, что пародия и текстом, и спецификой исполнения на два голоса даёт своего рода карикатуру на доминирующее лирическое состояние всей оригинальной песни – состояние истерики. Первая половина, спетая Татьяной Лазаревой, препод-

носится и на уровне вербальном, и на уровне исполнительском как образчик женской истерики: кричащие интонации в сочетании с констатацией того, что жизнь не удалась, достаточно однозначно пародируют заглавный мотив песни-источника. Вторая же половина пародии, спетая Глебом Самойловым, тоже в итоговых стихах является карикатурой на истерику, только уже на истерику мужскую, когда проблема решается не криком, а «кулаком да по столу». И вся песня-пародия оказывается в результате диалогом истеричных супругов. Итак, совместная пародия ОСП и «Агаты Кристи» строится на том, что сразу на нескольких уровнях карикатурно изображается то состояние, передача которого являлась доминантным событием песни-источника, состояние истерики. В итоге можно говорить о системе, формируемой взаимодействием песни-источника и песни-пародии; два элемента этой системы дают два взгляда на одно лирическое событие, и оба эти взгляда находятся одновременно и в состоянии противопоставления, и в состоянии взаимодополнения: первый взгляд, взгляд, выраженный в песне-источнике, – настоящая безысходная истерика, пусть и преподнесённая через несколько странный событийный ряд; второй взгляд, взгляд, реализованный в пародии, – сниженная бытовая истерика, основанная на столкновении супругов друг с другом. Дополнительные же смыслы могут рождаться на пересечении смыслов этих двух «Истерики», в создаваемом таким пересечением диалогическом и диалогическом контексте.

Особого рода смысловой контекст формируется и тогда, когда песня становится частью саундтрека к фильму. Песни «Агаты Кристи» в первое десятилетие нашего века не раз оказывались элементами таких систем. Достаточно назвать фильмы «Сёстры» (2001) Сергея Бодрова-младшего или «Брат 2» (2000) и «Мне не больно» (2006) Алексея Балабанова. Именно в фильмах Алексея Балабанова дважды звучит и песня «Истерика» – это фильмы «Жмурки» (2005) и «Кочегар» (2010). В «Жмурках» песня «Истерика» становится фоном для сцены в кафе, где два провинциальных бандита из 90-х годов – Сергей (актёр Алексей Панин) и Саймон (актёр Дмитрий Дюжев) – закусывают и собираются поиграть на бильярде; в роли официантки, обслуживающей бандитов, выступает Рената Литвинова. И «Истерика» в этом эпизоде звучит, действительно, фоном – расслышать песню не очень просто, понять слова – ещё сложнее. Но если всё же вслушаться, а ещё лучше – знать песню заранее, то тогда при желании не составит большого труда связать между собой событийный ряд «Истерики» с событийным рядом фильма, соотнести трудную жизнь российского бандита конца прошлого века с приходом с какой-нибудь гражданской войны одного из её солдат. Да и вообще метафора жизни как войны (или войны как жизни) вполне актуальна и для песенного творчества братьев Самойловых, и для кинематографического творчества Алексея Балабанова. Впрочем, соотнести можно что угодно с чем угодно. Важна релевантность

такого соотнесения. И в случае с включением песни «Агаты Кристи» в саундтрек к «Жмуркам» мне представляется, что релевантность песни и фильма будет не во внешнем сюжете, а в уже отмеченной выше внутренней логике, основанной на родовой принадлежности и на заглавии песни «Агаты Кристи». Через призму данной песни можно весь фильм рассмотреть, как экспликацию мотива истерики: когда нервы на пределе, то доводы разума не действуют, потому почти каждый эпизод «Жмурок» заканчивается убийством. В итоге песня «Истерики», да и собственно истерика как событие, выступают в роли метафоры жизни определённых слоёв населения нашей страны в конце прошлого века.

Я сознательно не буду далее углублять возможные прочтения, спровоцированные проекцией песни «Агаты Кристи» на содержание фильма Балабанова, – думаю, что каждый сам волен достроить такие ряды в меру собственных представлений о релевантности песенной лирики и киносюжета. Так, например, на основе субъектно-объектных отношений в песне можно вывести специфику функционирования в сюжете фильма героини Ренаты Литвиновой – официантки в кафе, а в финале – секретарши у повзрослевших бандитов, ставших депутатами Государственной Думы. Можно делать и иные выводы событийного характера. Я же всё-таки больше склоняюсь к тому, что песня, ставшая частью саундтрека (это касается далеко не только фильма «Жмурки» и не только песни «Истерики»), не столько соотносится с сюжетом «обрамляющего» её фильма, но прежде всего каким-то образом формирует впечатление у зрителя. И часто в фильмах того же Алексея Балабанова впечатление от песни призвано радикально контрастировать с впечатлением от видеоряда. Вспомним, например, знаменитую сцену из фильма «Груз 200» (2007), когда милиционер-маньяк везёт на мотоцикле прикованную наручниками к мотоциклетной коляске девушку по утренним промышленным окраинам большого города, а на фоне этого звучит «душевная» и «лирическая» песня «Плот» Юрия Лозы; вспомним большинство музыкальных номеров в «Брате 2» связи с теми эпизодами, которые эти номера сопровождают. Сам режиссёр Алексей Балабанов так говорит о специфике выбора песни для той или иной сцены фильма, о специфике формирования саундтрека как такового: «Если он правильно подобран, тогда это где-то 25 % успеха фильма... Если он правильно подобран и ложится на изображение. Но это бывает крайне редко. Все проверяется эмпирически, то есть ты смотришь изображение и думаешь, какая песня ляжет»⁸. Замечу, что приведённые слова Балабанова были непосредственно сказаны по поводу песни «Истерики» в фильме «Кочегар». Вот продолжение цитаты: «Во-первых, она очень энергичная, во-вторых, Вадик <Вадим Самойлов. – Ю.Д.> друг мой еще со Свердловска, давным-давно. Я ему позвонил, он сказал: “Да, конечно, бери”. Она мне подошла и все, каждый находит в фильме то, что хочет найти»⁹.

Итак, Балабанов берёт «Истерику» «Агаты Кристи» для своих фильмов во второй раз. И в «Кочегаре», в отличие от «Жмурок», она звучит уже не глухо на заднем плане, а самым что ни на есть первым номером. При этом даже быстрым темпом исполнения, звучания явно выпадает из остального саундтрека «Кочегара» (впрочем, выпадает она и из неспешного темпа большинства эпизодов фильма). Вот наименования композиций и исполнителей из этого саундтрека:

1. «ДиДюЛЯ» «Сатиновые Берега»
2. «ДиДюЛЯ» «Поезд в Барселону»
3. «ДиДюЛЯ» «Русская»
4. «ДиДюЛЯ» «День»
5. «Черный Лукич» «Завял Цветок»
6. «ДиДюЛЯ» «На Побережье»
7. «Агата Кристи» «Истерика»
8. «Черный Лукич» «Смешное Сердце»

Искушённый слушатель сразу же увидит, насколько контрастна песня «Агаты Кристи» ко всему остальному музыкальному материалу. Такая контрастность указывает на особую важность, на значимость и включения «Истерики» в саундтрек «Кочегара», и того эпизода, который сопровождается данной песней в фильме.

Эпизод с «Истерикой» располагается почти в самом финале фильма, располагается между двумя сюжетными развязками: мстью главного героя за смерть дочери и его самоубийством. Ветеран афганской войны, майор в отставке, герой Советского Союза, а ныне (в 1990-е годы) кочегар по прозвищу Якут в котельной в Петербурге (актёр Михаил Скрыбин) догадывается о гибели своей дочери, тело которой было сожжено в топке его котельной, и о тех, кто стал причиной этой гибели. Якут приезжает к убийцам и вершит мсть, лыжной палкой убивая и заказчика, и исполнителя (оба они тоже ветераны-афганцы, а ныне бандиты). Потом Якут садится в трамвай, приезжает в свою котельную и там вскрывает себе вены. Песня «Агаты Кристи» «Истерика» звучит как раз тогда, когда Якут после двойного убийства едет в трамвае в сторону котельной. Предваряют включение «Истерики» слова Якута, сказанные сразу после убийства про убитых им бандитов: «Они на войне не были. Издалека стрелять – это не война»; после этого раздаётся крик девушки, вошедшей в комнату, – дочери одного из убитых кочегаром. Этот крик, по мере того, как майор оказывается в трамвае, переходит в начальный крик песни «Истерика». Благодаря такому переходу как бы стирается граница между двумя типами художественной реальности: реальностью фильма и реальностью песни. И дальше вся песня звучит на фоне того, как Якут в парадной форме майора-артиллериста едет в трамвае. Якут сидит справа на переднем месте, спиной по ходу движения, за ним дверь и чуть дальше спина вагоновожатого.

Идёт безмонтажный план: трамвай движется, майор сидит, песня звучит. Конец песни совпадает с началом уже нового плана.

Какие же смыслы можно увидеть через соотнесение песни «Истерика» с контекстом фильма «Кочегар»? Прежде всего, возможно сопоставить «военные сюжеты» словесного текста песни и контекста фильма. Опять перед нами возникнет развёрнутая метафора жизни как войны, войны, которая если уже где-то началась, то для тех, кто в эту войну ввязался, она не кончится уже никогда. В этой связи очень показательным видится мне высказывание Алексея Колобродова, сделанное по горячим следам после просмотра «Кочегара» по поводу одной из реплик Якута: «...наиболее чуткие отечественные художники (Прилепин, Адольфыч, Балабанов) давно обозначили параллели между гражданской войной, искусством 20-х и современностью, начиная с 90-х. В этом смысле фраза майора-кочегара о врагах и своих воспринимается чуть ли не прямой цитатой из “Конармии”. Или “Тихого Дона”. В аду воюют всегда, и все – свои»¹⁰. Можно найти и более частные точки схождения песни и фильма на уровне событий. Герой-субъект «Истерики» в припеве обещает убить героиню – бандит в фильме по заказу своего босса убивает дочь кочегара; босса же, в свою очередь, об этом попросила его дочь. Вероятно, при более внимательном соотнесении событийных рядов текста песни и контекста фильма появятся и другие схождения.

Но я всё же напомним, что если смотреть на песню «Истерика» с учётом понимания родовой природы и субъектно-объектных отношений вербального плана, с учётом названия песни, с учётом специфики исполнения, то тогда песня «Агаты Кристи» в контексте «Кочегара» Балабанова обретёт смыслы иного уровня – возможно понимание песни как выражения состояния человека, который потерял близких, а совершив справедливую месть, потерял и то, ради чего стоит жить, то есть выражения состояния человека, оказавшегося в одном шаге от добровольного ухода из жизни и готового этот шаг сделать. Тем разительней контраст между «истеричностью» песни и полным спокойствием Якута, едущего в трамвае навстречу своей смерти, которая осуществится по собственной его воле. То есть можно констатировать, что при включении песни в контекст фильма происходит смысловое взаимообогащение соединённых элементов, актуализируемое в процессе восприятия описанного эпизода. Особенно показательна в данном плане специфика восприятия такого кинозрителя, который и до фильма был знаком с песней. Фильм благодаря известной песне обрёл для этого зрителя дополнительные смыслы (от сугубо событийных до связанных с выражением состояния), но и песня отныне станет в восприятии слушателя смысловой частью увиденного фильма, будет нести в себе те или иные смысловые элементы фильма – станет, например, песней о человеке, потерявшем всё, совершившем справедливую месть, однако теперь идущем на самоубийство хотя бы уже потому, что гармония в мире

после убийства убийц не восстановилась. Тогда и песня «Агаты Кристи» о том, что гармония в мире невозможна и что весь наш мир – это одна сплошная истерика... На этом я прерву возможные смысловые построения, касающиеся фильма и включённой в него песни, а попробую хотя бы чуть обобщить всё, сказанное выше.

Песня «Агаты Кристи» «Истерика» может быть рассмотрена с точки зрения внешних событий, описываемых в вербальном тексте песни. Однако данный план рассмотрения окажется существенно скорректирован поправкой на, во-первых, родовую лирическую природу текста песни; во-вторых, на специфические и обусловленные именно этой родовой природой субъектно-объектные отношения; в-третьих, на семантику названия песни – «Истерика»; в-четвёртых, на характерологические черты музыкального и исполнительского планов песни. При учёте всего этого оказывается, что песня не столько о событии прихода героя с войны и всего, что за этим следует (хотя и об этом тоже), сколько о выражении события истерики, о передаче состояния истерики. Такого рода прочтение подтверждается благодаря подключению к тексту пародийного контекста в виде совместного исполнения «Истерики» Татьяной Лазаревой и Глебом Самойловым, исполнения с новыми словами. Контекст пародии корректирует и последующее восприятие оригинала-источника, переводя его в более ироничный план, делая заглавный мотив – мотив истерики – куда как менее трагичным и драматичным. Новые смыслы в песне возникают и тогда, когда песня становится частью саундтреков к фильмам Алексея Балабанова «Жмурки» и «Кочегар» (особенно – «Кочегар»). При попадании в эти контексты событие истерики из песни трансформируется с поправкой на событийные ряды и на художественные миры данных фильмов. То есть синхронно-диахронная парадигма смыслового наполнения «Истерики» вполне представима в виде последовательно наращивающей смыслы произведения цепочки: словесный текст как носитель описания внешних событий – словесный текст как носитель лирического события, эксплицированного названием песни и подкреплённого специфическими субъектно-объектными отношениями, – песенный текст, где звучащее слово попадает в системные отношения с музыкальным и исполнительскими рядами, – контекст пародии на песню – контекст фильмов, в саундтреки к которым попадает песня. В итоге же вся эта парадигма-цепочка оказывается достаточно цельной системой, презентующей песню «Агаты Кристи» «Истерика» из дня сегодняшнего и для дня сегодняшнего. И конечно, система эта не есть нечто застывшее, ибо вполне вероятно, что в будущем «Истерика» попадёт в новые контексты, благодаря чему прирастёт новыми смыслами. Наконец, возможно, что весь описанный механизм приложим и к другим русским рок-песням, на которые делались пародии и которые включались в саундтреки к фильмам; но данное предположение ещё, разумеется, нуждается в доказательствах.

¹ Впрочем, создана песня (по крайней мере, музыкальная часть её; возможно – мелодический рисунок) была ещё раньше: она предназначалась для альбома «Декаданс» 1990-го года. Вадим Самойлов вспоминает о песне «Истерика»: «...Это одна из тех песен, которая второе рождение претерпела, потому что она предлагалась ещё в виде музыкальных фрагментов, таких хуков аранжировочных, ещё в альбоме “Декаданс”. И только спустя два года вот как-то выстрелила и была найдена та форма, которая и подвигла Глеба написать текст и спеть всё это весело, и вставить всякие сэмплы с криками и визгами...» (См.: Интервью Вадима и Глеба Самойловых на «Нашем радио» в передаче «Летопись», 18.05.2003.[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.agata.int.ru/index/0-74>) А сразу после выхода в свет альбома «Позорная звезда» об этом говорил и Глеб Самойлов: «...она чуть не вошла в наш предыдущий альбом “Декаданс”» (Интервью с Г. Самойловым и А. Козловым на «Радио 1 Петроград», 08.03.1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.agata.int.ru/index/0-74>). Музыканты «Агаты Кристи» включили «Истирику» и в «программный» альбом «10 лет жизни» в 1998-м году.

² Интервью с Г. Самойловым и А. Козловым на «Радио 1 Петроград», 08.03.1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.agata.int.ru/index/0-74>.

³ *Фоменко И.В.* Опыт анализа стихотворения Ф.И. Тютчева «Весенняя гроза»// Вестник Тверского государственного университета. - 2004. - № 2 (4) - Сер. «Филология». - Вып. 1. - С. 95. Для полноты картины приведём цитируемое И.В. Фоменко высказывание Г. Гегеля: «Всё дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идёт речь. Мимолётнейшее настроение момента, восторженно ликование сердца, мелькающие блёстки мимолётной весёлости и шуток, тоска и меланхолия, жалоба, короче говоря, вся гамма чувств удерживается здесь в своих мгновенных движениях или в отдельных мыслях о самых различных предметах, увековечиваясь благодаря своему высказыванию» (*Гегель Г.* Эстетика: В 4 т.- М., 1971. - Т. 3. - С. 195–196).

⁴ И.В. Силантьев выводит формулу, к которой в самом общем виде сводимо существо лирического события: «Это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для обращённого к читателю лирического сюжета» (*Силантьев И.В.* Поэтика мотива. - М., 2004. - С. 87).

⁵ *Фоменко И.В.* Указ. соч. С. 96.

⁶ *Высоцкий В.* Сочинения. В 2 т. - М., 1991. - Т. 1. - С. 160.

⁷ Русское поле экспериментов. - М., 1994. - С. 180.

⁸ Я.Агата Кристи [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://clubs.ya.ru/4611686018427400401/posts.xml>

⁹ Там же.

¹⁰ *Колобродов А.* О «Кочегаре» Балабанова// Общественное мнение. 17.11.2010. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.om-saratov.ru/blog/index.php>.

© Ю.В. Доманский

Д.Ю. КОНДАКОВА

Киев

ОППОЗИЦИЯ «МОСКВА-ПЕТЕРБУРГ»

В ТЕКСТЕ ПЕСНИ «МОЙ ГОРОД» К. КИНЧЕВА И РИКОШЕТА В КОНТЕКСТЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В последние годы Петербургский текст русской литературы и городской текст в целом становится объектом пристального внимания литературоведов как отечественных (В.Н. Топоров, Н.Е. Меднис, В.М. Маркович,

Д.Л. Спивак и др.), так и зарубежных (В. Шмид, Р. Николози, Д. Бетеа и др.)

Пробуждение интереса к оппозиции Москва-Петербург выглядит вполне закономерно именно на рубеже веков. В этом году отмечается 100-летие выхода в свет книги Андрея Белого «Символизм», положившей начало формированию новой стиховедческой парадигмы. Напомним, что именно Белый является автором гигантской «дилогии» (романы «Петербург» и «Москва»), в которой сравнение городов, по сути дела обычно не осознаваемое в должной мере, составляет главную ось всей конструкции, хотя многое относящееся к сравнению присутствует имплицитно¹. В свою очередь стихотворная культура Серебряного века, как известно, оказала огромное влияние на развитие поэзии всего XX века.

Спустя столетие, на новом витке истории, вновь обнажаются многие темы и проблемы, волновавшие поэтов рубежа XIX-XX веков. Вспомним, что именно символисты ввели в поэзию тему урбанизма, произошло это во многом под влиянием творчества бельгийского поэта Э. Верхарна (который даже посетил Россию в 1913 году). Как старшие символисты (В. Брюсов, К. Бальмонт), так и младшие (А. Блок, А. Белый) неоднократно обращаются к теме города. Именно в начале XX века намечается новая фаза поэтического противопоставления Москвы и Петербурга, ибо поэты жили в обеих столицах (Брюсов, Белый – в Москве, Блок – в Петербурге). Учитывая эти географические особенности, можно отметить, что город в поэзии символистов не абстрактен, всякий раз это одна из столиц. А. Блок пишет цикл «Город», разумея Петербург, хотя и не называет его. В. Брюсов, напротив, даёт в своих стихах чёткие отсылки к Москве или Петербургу («Я знал тебя, Москва, еще невзрачно-скромной...»; «Петербург» и др.). Таким образом, русской поэзией именно в эпоху Серебряного века, когда, по мнению В.Н. Топорова – крупнейшего исследователя, включившего в научный обиход и обосновавшего термин «Петербургский текст» – завершается оформление традиции Петербургского текста русской литературы, начинается активное формирование городского текста вообще.

В культурно-исторических условиях современной действительности противостояние Москвы и Петербурга (по Топорову – один из ключевых тезисов Петербургского текста) с новой силой отображается в литературе.

В данной статье мы хотим обратиться к стихотворному тексту «Мой город», который представляет собой слова одноименной песни К. Кинчева, написанной и исполненной совместно с Рикошетом (псевдоним А. Аксёнова²). Помимо песни с альбома «Геополитика» (1998), «Мой город» как стихотворный текст вошёл в книгу К. Кинчева «Солнцеворот»³, открывая цикл «Асфальт». В ходе исследования на примере указанного текста рок-поэзии предполагается рассмотреть антитезу «Москва-Петербург» в контексте Петербургского текста русской литературы.

Вышеуказанный текст, кроме прочего, представляет интерес с точки зрения авторства, точнее, соавторства. Кинчев (лидер группы «Алиса») – москвич, а Рикошет (лидер группы «Объект насмешек») – ленинградец. Обращает на себя внимание, прежде всего, манера исполнения песни «Мой город»: куплеты о Петербурге поёт Рикошет, куплеты о Москве – Кинчев, а последний куплет исполнен дуэтом. Создаётся впечатление, что такое разделение ролей служит для намеренного подчёркивания различий между городами. Тем интереснее и значительнее выглядит объединение голосов исполнителей в последнем куплете, в котором происходит семантическое смещение и смешение образов, относящихся к Петербургу и Москве.

Известный теоретик литературы В. Шмид полагает, что существует определённый набор тематических и формальных признаков Петербургского текста. По мнению учёного, это «противопоставление естественного и искусственного, природы и культуры, стихии и власти, неопределённость и ненадёжность феноменов, осцилляция между фантастичностью и реалистичностью, усиливаемое способами изложения колебание между онтологическими статусами»⁴.

Удивительно точным образом стихотворение «Мой город» отражает все перечисленные исследователем признаки Петербургского текста.

Прочитываемая в начальных строках первой и второй строф противоположность жизненных позиций (панк – понты), противостояние музыкальных стилей (рэп – бит), выражает оппозицию Москвы и Петербурга, задаёт тон всему тексту.

Стихотворение открывается дефинициями Петербурга. Троекратное повторение слова «город» нагнетает атмосферу урбанизма, создавая эффект мультипликации ряда образов, составляющих город (большое количество домов, улиц, людей и т.д.) Однако сразу же подключается комплекс образов, актуализирующих сему «Петербург – мёртвый город, пустой город»:

...город,
Остывший склеп.
Гранитные стены,
Все едут на стрелы.
Нева узнает первой,
Кого ночь оденет белым.

Даже белые ночи, характерная петербургская особенность, неременный атрибут литературы о Петербурге, осмыслены в ореоле семантики смерти (в процитированных строках имплицитно присутствует сравнение ночи с белым саваном покойника, брошенного в реку).

В противоположность неживому Петербургу, Москва вся в действии. Только изобилие жизни в столице выглядит пугающим, а сам город пред-

стаёт ужасным животным («Это город-монстр, / Это город-спрут»), поглощающим людей, прежде всего, приезжих («На сотню москвичей, / Все-го один родился тут»). В столичном городе много деятельности, но причины, её вызвавшие, меркантильны. Её движущая сила – деньги («Приехал, заплатил, / И ты уже знаменит»), наркотики и нефть, при этом «манеру поведения определяет власть». Жизнь в Москве – это движение вверх-вниз («Здесь трудно подниматься, / Но легко упасть»), и никогда не известно, на каком из полюсов человек задержится.

Столкновением воды и камня, характерным для Петербургского текста и мифа⁵, начинается ещё одна строфа о Петербурге. Ожидаемо упоминаются две главные климатические особенности города на Неве – белая ночь («белое тепло») и ветер (определение «северный» в данном случае аналогично резкому, типично питерскому ветру). Ночь переходит в утро, возникает одно из «пограничных» состояний, к которым так чувствительна петербургская литература. Возникает целый набор городских реалий, которые одновременно являются вехами петербурго-ленинградской истории. Пушка Авроры и броневик – это революция, вождь на броневике и новый городской миф; всадник – фальконетовский памятник Петру Первому, один из ключевых составляющих петербургского мифа; паровоз – мемориальный, связанный с прибытием Ленина на Финляндский вокзал; война – гражданская, а затем Великая Отечественная и Блокада; Марсово поле – место гуляний и парадов, а позже мемориал погибшим в 1920-е годы революционерам. По сути, мы имеем дело со столкновением петербургского и ленинградского мифов, в концентрированном виде выраженным соседством образов броневика и всадника⁶.

Как уже отмечалось исследователями, Петербург в художественных текстах «постоянно видится через проекцию либо низа, либо верха и порождаемых ими смещений»⁷. Отсутствие природных вертикальных ориентиров в Петербурге привело к их замещению ориентирами, созданными человеком. Одним из них стал шпиль Адмиралтейства с золотым корабликом наверху. Поэты – от Пушкина («...и светла / Адмиралтейская игла») до Бродского («Ночной кораблик негасимый / Из Александровского сада») – всегда были предельно внимательны к данному петербургскому локусу. В рассматриваемом тексте «Адмиралтейский шпиль / Палец поднял вверх». Один из «высоких» (во всех смыслах) ориентиров города застыл в жесте предупреждения или даже угрозы. Если помнить о вертикали божественное – земное и её проекции в архитектуре Петербурга, закономерно возникает ассоциация, что Бог предупреждает обитателей города, как родитель или учитель, грозящий пальцем. В Москве же, по мнению авторов «Моего города», за калейдоскопом событий следит не высшая сила, а власть, милиция и бандиты. Столь негативное, а порой и враждебное восприятие Москвы (в противовес «положительному» Петербургу) вообще характерно для русской рок-поэзии, однако мы не будем сейчас

подробно останавливаться на данном аспекте проблемы, оставляя его для дальнейших исследований.

Обратимся к образу Москвы, создаваемому в пятой строфе:

Постреливают, палят,
Взрывают чуть-чуть.
Обычные расклады,
Такая муть.
Когда я устаю осознать
Этот бред,
Я вхожу в Интернет,
И меня здесь нет.

Со времени написания текста (1998 г.) взрывы и теракты в Москве, к сожалению, действительно превратились в «обычные расклады», они являются частью столичной жизни, страшной её стороной, от которой хочется уйти. Мотив бегства от реальности не нов в литературе и строках «Моего города» он оборачивается сменой действительностей – с реальной на виртуальную (интернет). Уже отмечалось, что в современной русской литературе «пафос отрицания реальности <...> реализуется в мотиве странствия, путешествия (чаще всего в воображении героя), плавания, лишённого временных и пространственных координат и целеполагания»⁸. Как видим, лирический герой рассматриваемого стихотворения в своём стремлении выйти за пределы надоевшей реальности повторяет постмодернистскую парадигму, ибо выход в интернет в данном случае и есть путешествием без координат, без определённой цели.

Рассматривая «Мой город» как поэтический текст, мы не можем забывать о том, что данное стихотворение является словами песни, потому следует уделить внимание и этому аспекту бытования текста. Отметим, что на обложке альбома нашлось место для традиционной благодарности⁹, в данном случае это ироническое «особое спасибо», адресованное целой веренице лиц и мест. В силу специфики оформления обложек, благодарности на них часто по своей функции приближаются к посвящению, выступая своеобразными рамочными элементами к текстам песен. Так, на альбоме «Геополитика» наряду с благодарностями жёнам и друзьям-музыкантам упоминаются Буратино с Вини-Пухом, как будто для намеренного снижения пафоса высказывания. Однако наше внимание будет обращено на имена Осипа Мандельштама и М. Матусовского. Перечисляя поэта-акмеиста и автора слов знаменитой песни «Московские окна» в списке благодарностей, Кинчев и Рикошет прямо указывают на источники неприкрытой цитации в последней строфе текста песни «Мой город». О трансформации, а также авторской интерпретации классических текстов следует сказать особо.

Плавная лирическая мелодия «Московских окон» заменяется на речитатив, рэп. Вместе с огрублением ритма происходит ужесточение смысла: «в ночные окна вглядываюсь я» переходит в: «в ночные двери вламываюсь я». Спокойной созерцательности противопоставлена активная, даже агрессивная деятельность. Столь же неожиданно вклинивается в текст цитата из канонического стихотворения О. Мандельштама, которая также претерпела некоторые характерные трансформации:

Я возвращаюсь в этот город,
Знакомый до слёз,
До прожилок,
До детских припухших желёз.

Мандельштамовский «мой город» заменен на нейтрально-безличное «этот город», что, казалось бы, предоставляет читателю свободу угадывания, какой из двух городов имеется в виду, но на самом деле источник цитирования настолько известен, что сомнений при идентификации города быть не может – только Петербург. Конечно, имя Мандельштама возникает не на пустом месте. Подосновой для его появления является не только чуть ли не самое известное в русской поэзии XX века стихотворение о возвращении в родной город, но и поэтические вкусы одного из авторов текста «Мой город» – К. Кинчева. Так, перечисляя «созвездие любимых поэтов», Кинчев называет Мандельштама в числе первых¹⁰.

Кинчев и Мандельштам – оба непетербуржцы – в полной мере ощутили на себе опасную притягательность Северной столицы, прониклись её духом, и потому с полным правом могут употреблять по отношению к городу притягательное местоимение «мой». Если принять, что вторая часть куплета относится к Петербургу, как первая – к Москве, то получим противопоставление ещё двух фраз:

Здесь живут мои друзья,
И, дыханье затая,
В ночные двери вламываюсь я.

Здесь живут мои друзья,
И, дыханье затая,
Ночные двери открываю я.

Ночные двери лирический герой в Москве выламывает, а в Питере открывает. Москва – город, в котором удача случается («здесь каждый однажды / может срезать банк»), при этом каждый день нужно идти напролом («но не каждый / Может двигаться по жизни, / Как танк»). Петербург – город, открывающий свои двери всем настойчивым, небезразличным.

Наконец, в финале стихотворения оба города сливаются – в последнем куплете строки о Петербурге чередуются со строками о Москве, а местоимение «мой» переходит в «наш»: «Наш город. / Это наш город». Как отмечал В.Н. Топоров, «мысль о снятии антитетичности в будущем синтезе» двух столиц допускалась ещё в середине XIX века. Ещё В.Г. Белинский

писал: «Везде есть своё хорошее и, следовательно, своё слабое или недостаточное. Петербург и Москва – две стороны или, лучше сказать, две оносторонности, которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоническое целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего»¹¹. К созданию это гармонического целого в условиях современных реалий стремились и авторы рассматриваемого стихотворения. И даже если им удалось не создать стройную гармонию, а лишь скрепить наиболее значимые детали, само стремление к синтезу в условиях хаоса, рассмотрение образов двух городов в единстве их противоположностей представляет собой новый виток Петербургского текста русской поэзии.

¹ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm

² См. об истории возникновения и интерпретации творческого имени Рикшотет: *Никитина О.Э.* «Я закончу игру» к реконструкции биографического мифа Рикшотета // Русская поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 2010. – Вып. 11 – С. 122–137.

³ *Кинчев К.Е.* Солнцеворот: Стихотворения, песни, статьи, интервью. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.

⁴ *Шмид В.* Что такое «Петербургский текст»? // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – С. 12.

⁵ Например, Ю.М. Лотман писал: «Петербургский камень – камень на воде, на болоте, камень без опоры, не “мирозданию современный”, а положенный человеком. В “петербургской картине” вода и камень меняются местами, вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью». См.: *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 2. – С. 33.

⁶ Интересно восприятие этих знаковых образов И. Бродским: «Что такое Медный всадник? Император на вздыбленном коне! Опираясь с одной стороны на Адмиралтейство, с другой на Сенат и Синод, за ним купол Исаакиевского собора, и показывает он на Академию наук. И Ленин на броневичке! С одной стороны у него райком партии, с другой – Кресты, сзади, на всякий случай, Финляндский вокзал, а показывает он на Большой Дом». См. воспоминания З.Б. Томашевской. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://br00.narod.ru/10660203.htm>

⁷ *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=6>

⁸ *Лихина Н.* Проблема отношения искусства к действительности в постмодернистской парадигме. Бегство от реальности в литературе постмодернизма // Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм: Учеб. пособ. – Калининград, 1997 [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/02.php

⁹ «Особое спасибо: Марьяне Цой, Александре Панфиловой, Сиду Вишиусу и Осипу Мандельштаму, М. Матусовскому и Винни-Пуху, городу Марбелла (Испания) и его ресторанам, гостинице Октябрьская, трассе Е-95, С. Недеводину, В.В. Батогову, О. Ковалёву, Буратино и Сорвино, а также всем геополитичным мужчинам! Всем геополитичным женщинам особое пожелуйста! Антракт, негодяи!» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.obekt-rikoshet.narod.ru/disk/geopolitika/index.html>

¹⁰ «Я перечитываю что-нибудь постоянно... Есть целое созвездие любимых поэтов: Пастернак, Мандельштам, Есенин, Высоцкий, Башлачев, Бродский». См.: *Гольденцайг Г.* «Константин Кинчев: за пятнадцать лет ничего не изменилось» // Ять. – 1999. – № 4 (апрель) [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.alisa.net/pressa_lite.php?action=1999&disk=press57

¹¹ *Белинский В.Г.* «Петербург и Москва». Цит. по: *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – Санкт-Петербург: «Искусство-СПб». 2003 [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm

© Д.Ю. Кондакова

А.Г. ПЛАКУЩАЯ

Тверь

ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ РОК-АЛЬБОМА:

СИЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ

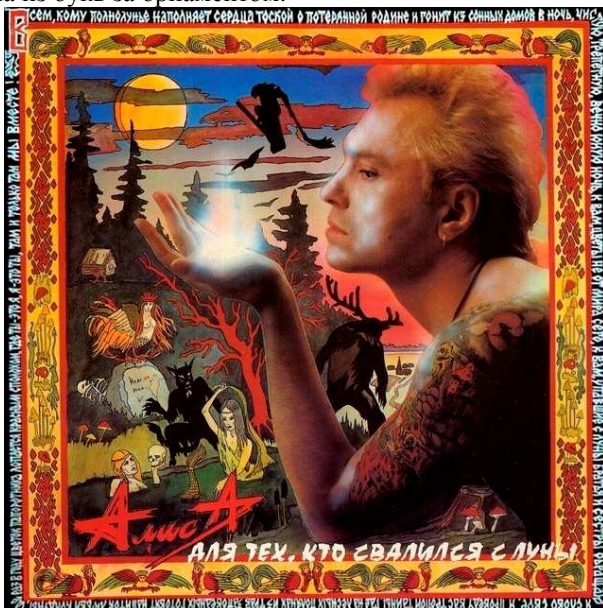
(«ДЛЯ ТЕХ, КТО СВАЛИЛСЯ С ЛУНЫ» ГРУППЫ «АЛИСА»)

Обложка в рок-альбоме является одной из сильных позиций и имеет свои характерные типологические, даже жанровые черты. Е.В. Войткевич¹ отмечает типологическую близость альбомной обложки и обложки книжной, следовательно, все основные элементы книги (титульный лист, содержащий сведения о данном произведении печати, заголовочные данные, заглавие, подзаголовочные сведения о лицах, принимавших участие в работе, выходные данные и т.д.) функционально присутствуют и в обложке альбома. Однако по сравнению с обложкой книжной обложка рок-альбома несёт даже большую смысловую нагрузку. Её концептуальность отмечают и самими рокерами: «Оформление альбома должно являться продолжением того, что находится внутри него, – считает Гребенщиков. – Любая рок-группа может наполнить обложку определенным количеством тайнописей и знаков, которые затем интересно будет искать. Это и есть та мифологизация, которой занимается рок-н-ролл»². А. Кушнир отмечает: «В идеальном варианте между музыкальным наполнением альбома и его зрительным образом должно происходить какое-то невидимое раскачивание, возникать некие вибрации, своего рода новая реальность. Собрание композиций выглядит не только как произведение звукового ряда, но и как самая простая форма видеоряда. Поддержанный визуальными образами, музыкальный материал приобретает определенную символику»³. Соответственно, при обращении к рок-альбому нельзя недооценивать роль визуального компонента, так как кроме информативной функции этот компонент ещё выступает и в функции эстетической.

Мы рассмотрим обложку одного из альбомов группы «Алиса». В целом, графическое оформление дисков «Алисы» выдержано в единой стилистике, образуя как бы цельный ансамбль. Однако среди ряда обложек, выполненных в классической для группы красно-черно-белой гамме (также с использованием светлых или приглушенных тонов), выделяется графика альбома «Для тех, кто свалился с Луны» 1993 года. Эта яркая картинка, больше похожая на иллюстрацию к сказке, вмещает в себе знаковые элементы славянской мифологии. Изображены, правда, лишь представите-

ли «темных» сил, персонажи загробного мира. В оформлении данной обложки можно выделить четыре основных компонента:

1. Фоновая иллюстрация.
2. Передний план с изображением Константина Кинчева (правда, смещенный от центра вправо).
3. Орнамент по периметру.
4. Кайма из букв за орнаментом.



Примечательно, что Луна на обложке представлена в двух ипостасях: заглавие «Для тех, кто свалился с Луны» написано в правом нижнем углу, а изображение Луны помещено и в левом верхнем углу, и на татуировке на плече Кинчева. То есть этот элемент проецируется и на тексты альбома, и на визуальную его часть – обложку.

Рисунок Луны является частью фоновой иллюстрации на обложке. Под полной Луной располагаются русалки с черепом в болоте, чёрт, леший, мухоморы, избушка на курьих ножках, Баба-Яга, летящая в ступе, птица Сири́н⁴. Все эти элементы славянской мифологии соотносятся с Луной. А поскольку «мифологическая семантика Луны базируется на ассоциации ночного светила со смертью и загробным миром – местом обитания потусторонних персонажей (в том числе душ умерших)»⁵, логика изображения на обложке представителей этого самого загробного мира становится понятной.

Важно и то, что удваивается не только изображение Луны, но и вся иллюстрация на обложке. На левом плече изображённого на первом плане Константина Кинчева расположена татуировка, соотносимая с фоном –

горящая избушка на курьих ножках, мухоморы, летящая на фоне полной Луны Баба-Яга. Но в то же время сказочный мир, перенесённый на человека, подвергается изменению – выстроившаяся система мифологических элементов рушится (избушка Яги охвачена пламенем). Так, две картинки формируют своего рода событийный ряд, который можно рассматривать в двух вариантах: во-первых, рисунок-татуировка может являться продолжением фоновой иллюстрации; во-вторых, рисунок-татуировка может рассматриваться как альтернативное развитие фона. В обоих случаях изображение на плече Константина Кинчева свидетельствует об уничтожении сказочного мира при соединении его с человеком. Этот мир может лишь оставаться в сознании человека и возникать только как видение.

Элементы славянской мифологии графически представлены и в орнаменте, обрамляющем иллюстрацию. Он выполнен в трех цветах – приглушенных тонах красного, жёлтого и зеленого. Данный орнамент включает в себя четыре основных типа: сверху и снизу – фантастический (изображение птиц Сиринов), по бокам – сочетание геометрического (солнцезвороты), растительного (грибы) и животного (ящерицы) типов орнамента.

По внешней границе орнамента следует кайма, представляющая собой словесное послание, выполненное шрифтом, стилизованным под старославянское письмо: «Тем, кому полнолуние наполняет сердца тоской о потерянной Родине и гонит из сонных домов в ночь, чистую, трепетную, вечно юную ночь, к вам, цветы не от мира сего, к вам, упавшие с Луны братья и сёстры, обращаю я слово своё: я проведу вас тропою тайны, где на лесных полянах из трав заповедных готовят напиток любви колдуны, где раз в году цветок папоротника лопается красным сполохом, где ты – это я, я – это ты, там, и только там, - мы вместе!». Здесь экспликация известного предания о цветущем папоротнике неожиданно завершается фразой «мы вместе!», которая является автоцитатой, отсылающей к заглавию-рефрену первой песни первого алисовского альбома «Энергия» (1985 г.). Данная цитата стала своего рода девизом группы и её поклонников, и в контексте приведённого выше послания она сохраняет эту коннотацию, так как находится в сильной позиции, отделена от остального текста тире и завершается восклицательным знаком. В послании, помимо того, почти повторяется заглавие «Для тех, кто свалился с Луны» – «к вам, упавшие с Луны», то есть происходит удвоение, подобное удвоению иллюстрации, но уже на вербальном уровне. В итоге усиливается заданный в заглавии мотив безумия, в свою очередь устойчиво связанный с мифологической семантикой Луны.

Так, первый структурный компонент обложки – лицевая её сторона – в своём сочетании вербального визуального и невербального, но тоже визуального компонентов реализует знаковые элементы славянской мифологии на двух уровнях: графическом и словесном. Уже здесь возникают некоторые ключевые мотивы альбома:

- мотив Луны, эксплицированный вербально в заглавии и в «послании», и визуально – на иллюстрациях фона и тату;

- мотив безумия, выраженный вербально через фразеологизм «свалиться с Луны» и визуально через изображение сказочного мира, которое может быть истолковано как видение безумца.

Мотив безумия находит своё продолжение и на следующем визуальном уровне восприятия, который появляется при открывании коробки диска. На внутренней стороне обложки размещён список названий песен и эпитафия к альбому. В качестве эпитафии взята цитата из произведения Германа Гессе «Степной волк»: «Только для сумасшедших, плата за вход – разум». Являясь элементом заголовочно-финального комплекса, промежуточным звеном между заглавием всего альбома и последующим текстом, эпитафия взаимодействует как с первым, так и со вторым. Сама фраза «Только для сумасшедших, плата за вход – разум» эксплицирует опорный в эпитафии мотив безумия.

Через эпитафию к тексту-рецепиенту подключается текст-источник. Так, в романе Германа Гессе фраза, ставшая эпитафией, возникает в связи с появлением Магического театра в жизни Гарри Галлера:

«- Потерял номерок? - спросил какой-то случившийся рядом красно-жёлтый чертёнок пронзительным голосом. - На тебе мой, приятель. - И он уже протянул мне свой номерок. Когда я машинально взял его и стал вертеть в пальцах, юркий коротышка уже исчез.

Поднеся, однако, эту круглую картонную бирку к глазам, чтобы разглядеть номер, я увидел вместо него какие-то мелкие каракули <...> Мелкими, спотыкаяющимися, неразборчивыми буквами было нацарапано:

Сегодня ночью с четырёх часов магический театр

- только для сумасшедших -

плата за вход - разум.

Не для всех. Гермина в аду»⁶.

Магический театр – важнейший мотив романа Гессе, обозначающий некое волшебное зеркало души. Это воображаемое игровое пространство, в котором, как в театре, разыгрываются сцены внутренней жизни героя. По мысли Гессе, оказаться зрителем этого театра можно посредством «магии», подразумевающей снятие противоречий между «внешним» и «внутренним», то есть превращение внутренних процессов душевной жизни героя в зрительно воспринимаемые события. В этой логике «лунный» альбом «Алисы» соотносится с Магическим театром Гессе. Можно провести параллель между картинной галереей внутреннего мира героя Гессе и текстами альбома, предполагающими попытку отражения внутреннего мира героя Кинчева. Сам Константин Кинчев в одном из интервью отмечал «Я сам человек нежесткий, решил немного приоткрыть свой внутренний мир. Послание это предназначалось не всем - прежде всего людям не от мира сего, поэтому и называлось “Для тех, кто свалился с Луны”»⁷. «Не от

мира сего», «упавшим с Луны» - то есть людям не таким, как все, ненормальным, безумным. Здесь также срабатывает семантика архетипа Луны: обращение к внутреннему миру души⁸ и устойчивая связь с Луной мотива безумия⁹. Тексты альбома поделены на две части – «для тех» и «о тех». Это указывает на то, что альбом нацелен не только на отображение внутреннего мира его героя («о тех»), но и, подобно Магическому театру, на отображение внутреннего мира обратившегося к нему («для тех») («о тех» и «для тех» предполагает слияние, единство субъекта и объекта, которое соотносится также с прописанным на обложке девизом «мы вместе!»). Даже на вербальном уровне текст послания на обложке альбома перекликается с текстом романа Гессе:

«Тем, кому полнолуние наполняет сердца тоской о потерянной Родине и гонит из сонных домов в ночь...»

«...к вам, цветы не от мира сего, к вам, упавшие с луны братья и сёстры, обращаю я слово своё: я проведу вас тропью тайны, где на лесных полянах из трав заповедных готовят напиток любви колдуны, где раз в году цветок папоротника лопаётся красным сполохом, где ты - это я, я - это ты, там, и только там, - мы вместе!»

«Вы стремились уйти отсюда, не так ли? Вы мечтаете о том, чтобы покинуть это время, этот мир, эту действительность и войти в другую, более соответствующую вам действительность, в мир без времени.»

«...я приглашаю вас на небольшой аттракцион. Допускаются только сумасшедшие, плата за вход – разум», «Я помогу вам сделать зримым ваш собственный мир»

Отметим один частный, но важный пример взаимодействия альбома и романа. В списке песен, который располагается над эпиграфом, под номером один находится песня «Театр». Поставленная в сильную позицию, она также, как название и эпиграф, влияет на предпонимание последующего текста, задает необходимый настрой. При этом текст песни «Театр» вновь отсылает к роману Германа Гессе и его Магическому театру. В романе события, которые привели Гарри Галлера в театр начинаются около часа ночи: «...около часу ночи, злой и разочарованный, я стал пробираться к гардеробу, чтобы надеть пальто и уйти». В «Театре» К. Кинчева: «Я начинаю играть в игру, когда на часах – час». Далее у Гессе «...и покажу вам свой маленький театр»; у Кинчева: «Маленький, забытый всеми театр».

Театральность альбома «Для тех, кто свалился с Луны», как характерная отличительная черта неоднократно отмечалась. «Вся драматургия альбома от первой до последней песни очень чётко выстроена с расчетом на театрализацию», - заметил звукорежиссер А. Худяков¹⁰. В книге «Алиса.

100 страниц» об альбоме говорится, что он насыщен элементами театра с воображаемыми декорациями и костюмами¹¹.

Таким образом, графическое воплощение диска «Для тех, кто свалился с Луны», представленное на двух уровнях визуального восприятия, посредством вербального визуального и невербального визуального компонентов эксплицирует ключевые мотивы альбома: мотив Луны, мотив безумия и мотив театра. Эти мотивы выстраиваются в систему, при этом каждый мотивоформирующий компонент усиливает или даже наращивает семантику двух других. Так, лексема «Луна», которая присутствует в заглавии, изображена на фоновом рисунке обложки альбома. Изображение Луны и сказочного мира под ней удваивается на переднем плане на татуировке Константина Кинчева. Таким образом, сказочный мир соединяется в систему с человеком. Целостный мир лицевой стороны обложки обрамляется словесной каймой, содержащей послание, которое усиливает мотив безумия, имплицитно заданный еще в заглавии. Этот же мотив является опорным в альбомном эпиграфе, который открывается на следующем визуальном уровне восприятия – на внутренней стороне коробки диска. Эпиграф в свою очередь подключает к системе оформления альбома мотив театра, отсылая к Магическому театру из романа Германа Гессе. Далее мотив театра эксплицируется в первой песне альбома – «Театр». Так, визуальное оформление альбома «Для тех, кто свалился с Луны» представляет синтез славянской мифологии (отображенной на лицевой стороне обложки) и литературы новейшего времени. В результате формируется целостный мир, где через мотив безумия переплетаются архаика и современность, жизнь и театр, мир потусторонний и реальный мир.

¹ *Войткевич Е.В.* Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 27.

² Цит. по: *Кушниц А.* 100 магнитоальбомов советского рока. – М., 1999. – С. 25.

³ Там же. С. 22-23.

⁴ В связи с изображением Сирина возникает отсылка к «Русскому альбому» (1992 год) Бориса Гребенщикова. Обложка данного диска выглядит следующим образом – на тёмно-синем фоне полная Луна, в центре которой Сирин.

⁵ *Неклюдов С.Ю.* Литература как традиция. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov54.htm>.

⁶ *Гессе Г.* Степной волк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hesse.ru/books/read/?book=wolf&page=18>.

⁷ «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: режим доступа <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1650>

⁸ *Щепановская Е.М.* Мифологические архетипы как ядро понимания ментальности наций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.astrolingua.spb.ru/PHILOS/arch_mental.htm.

⁹ *Неклюдов С.Ю.* Указ. соч.

¹⁰ «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: режим доступа <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1650>

¹¹ *Троегузов В., Челышева Н.* Алиса. 100 страниц. – М., 2003.

О.Д. ФЁДОРОВА

Тверь

«ДЕЗЕРТИР СНА» ДИАНЫ АРБЕНИНОЙ КАК ОСОБОЕ ЖАНРОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Специфика взаимодействия композиционных структур рок-книги, а также реализация основных из них: литературной, архитектурной и изобразительной, – дают представление о рок-книге как об особом, своеобразном художественном мире и, соответственно, особом жанровом образовании. И выбор рок-книги «Дезертир сна»¹ Дианы Арбениной в качестве объекта исследования не случаен, ведь это яркий образец этого жанра, позволяющий проследить, какие особенности выявляются на каждом из структурных уровней. «Дезертир сна» под своей обложкой объединяет столько граней творчества отдельно взятого человека – рок-исполнителя, что в большой степени воплощает понятие синтеза искусства и взаимодействия его частей с общей целью – установкой на раскрытие творческой составляющей личности.

Исследование художественной ценности текстов рок-книги, равно как и их анализ, не лежит в рамках задач данной работы, поэтому описание литературной композиционной системы, а точнее закономерностей, вносимых в книгу характером словесного произведения, будет сведено к выявлению общих тенденций, характерных для рок-литературы.

Являясь представителем современной российской рок-культуры, Диана Арбенина, подобно многим, творит, не загоняя себя в рамки условностей и традиций. Её литературное творчество, представленное в книге «Дезертир сна», – стихи, проза, тексты песен – максимально свободно, начиная от возможности перехода текстов из одного раздела в другой (песня «Свобода», когда-то отнесенная Арбениной к «антипесне» и ставшая ею вновь в этой книге, или «Автомобильный блюз», напротив, из песни вставший в ряд «антипесен») и заканчивая характером её творчества вообще, для которого характерно «яркое, прежде всего, образное воспроизведение реальности. Эта образность мышления проявляется во всём. Даже её абстракции конкретны. Некоторые изречения легко могут стать афоризмами и существовать отдельной жизнью. Рваный ритм и нарочитая “разговорность” ранних антипесен Арбениной постепенно эволюционируют в законченность форм. При этом если раньше в каждом произведении, как правило, жила единая линия, то в новейших своих антипеснях Диана зачастую собирает своеобразный конструктор. Он кажется то единым полотном, то массой разрозненных лоскутов. Игра в ассоциации с читателем не дает расслабиться ни на секунду. Ежесекундно меняется подача: Арбенина то скупно цедит одно-единственное слово, то захлёбывается строчками, опережая самое себя – это её don't stop в качестве ориентира,

вечная дорога»². Сама по себе эта динамичность, создаваемая ещё на уровне слова, плавно переходит в динамику структурную и придаёт, наравне с другими способами, динамику всей книге. Эта динамика поддерживается и на уровне передачи каждого отдельно взятого текста. Авторский почерк, характеризующийся отсутствием большей части общепринятых знаков препинания, уверенно переходит с черновика на печать: только строчные буквы, только точки, двоеточия и тире – «жизнь без ненужных запятых как принцип»³. И эта динамика проходит рефреном от момента создания текста до его переноса на страницу книги (запись похожа на черновую, поспешную, ощущается стремление рассказать больше, чем успеваешь записать), ощутима она и при восприятии текста: взгляд не «цепляется» за запятые, скользит мерно и беспрепятственно. При этом отсутствие знаков препинания в определённых местах даёт читателю возможность самому расставить необходимые акценты и смыслы, отчасти как бы делая рецепиента со-автором, в чём тоже заметна декларируемая свобода творческой позиции Арбениной.

В целом же, свобода как характер поэзии Арбениной неоднократно подчёркивается в предисловии книги, подводя своеобразный итог: «...эта какая-то дикая, неизбежная свобода в слововыплескивании – чёткий почерк Арбениной-поэта»⁴.

Архитектоническая структурная система книги задается авторским делением книги на три раздела: «Антипесни», «Проза», «Песни». Каждый раздел книги имеет визуальную заставку – графическую композицию, вынесенную на отдельную страницу, которая включает в себя название раздела, то есть четкое деление структуры поддерживается на протяжении всей книги. Такая трёхчастная композиция, крайние составляющие которой противопоставлены уже по своему названию (*антипесни* – *песни*), в целом создает ощущение законченности, всеобъемлемости, ощущение внесённости в книгу как бы *всего*: и двух крайне противопоставленных, полярных частей, и того, что находится между ними, нейтрального (проза).

Такая завершённая, казалось бы, структура, тем не менее, также «работает» на создание динамики книги, она её поддерживает, и поддерживает замкнуто, постоянно. То есть создаётся своего рода кольцевая динамика, один «полярный» раздел постоянно отсылает к наличию другого:



Кроме того, на создание динамики в книге работает и заданная в «Антипеснях» хронологическая последовательность публикации, а также, если

вернуться к литературной композиционной системе, разнообразные авторские комментарии к стихотворениям, расширяющие границы и времени («2005. время года межсезонно» или «2005. март разумеется»), и пространства («2003. осень. леса» или «март. 2006. питер. финский»), и их взаимопроникновения («январь 2006. около весны. театр» или «2006. январь. 9. порт. полдень»).

Помимо трёх текстовых разделов, в книге представлены также два иллюстративных блока (рисунки и фотографии), каждый из которых напечатан на страницах чёрного цвета. Такой контраст, несомненно, отделяет иллюстрационный материал от сугубо текстового, представленного традиционно. Более того, опять возникает некоторое противопоставление частей (как в случае с песнями и антипеснями), слагающихся в результате в единое целое. Подобная противоречивость состояний, даже, возможно, определенный диссонанс свойственны творческой личности вообще, а в рок-литературе, как в более свободной и динамичной стихии, проявляется ещё более ярко и выразительно. Тем не менее, завершённую творческую составляющую личности (установка на раскрытие которой является одним из важнейших признаков рок-литературы) мы получим только тогда, когда соберём воедино все противопоставленные части: чёрное и белое, песни и антипесни, то есть все те «крайности», в которых происходит самовыражение автора.

Изобразительная композиционная система книги представлена рядом графических композиций, вынесенных на отдельную страницу перед каждым разделом книги и включающих его название. Каждая такая графическая зарисовка – это чёрно-белый коллаж из рисунков Арбениной и фрагментов черновики её текстов, с помарками, неровным почерком и перечёркиваниями. Однако графическая заставка третьего раздела – «Песни» – включает в себя выполненное всё в том же стиле (черновик) обращение к читателю: «песни прибывать гвоздями дат к листу не стала намеренно. Они все – моя жизнь в объёме четырнадцати лет. прошу (*перечёркнуто, далее часть текста зачёркнута совсем*) скольжу по ним глазами как лодочка по реке (*далее часть текста опять зачёркнута полностью*) следуйте за мной!! (*далее текст начинается с новой строки*) 1993 – 2007 ДА»

Таким образом, Арбенина активно вовлекает изобразительную систему в смысловую, содержательную часть книги и делает её активным элементом для общения с читателем. И это даже не игра со шрифтом, встречающаяся в ряде рок-книг⁵, Арбенина ещё более свободно обращается со способом передачи своих мыслей. Фрагмент рукописного текста, такой, какой он есть – неровный, перечёркнутый местами – максимально приближает автора к читателю. Обращение становится личным и напоминает скорее дружескую записку, чем привычное предисловие, и в этом также – декларируемая свобода творчества Арбениной.

Продолжают изобразительный ряд книги две вставки блоков фотографий и картин Арбениной. Первая врезка в книгу – фотографии Арбениной на сцене, вторая – фотографии из повседневной жизни и картины Дианы. Интересно то, что эти изобразительные блоки по своему расположению оказываются включёнными в «полярные» разделы книги: первый – в «Антипесни», второй в «Песни». И в этом также заметна реализация многогранности и противоречивости творческой натуры автора, то есть в разделе со стихами мы видим Арбенину на сцене, а в разделе с песнями – она показана в повседневной жизни, включая живописные опыты. То есть в первом случае снова возникает оппозиция «стихи – песни», поддерживаемая теперь на уровне способа передачи информации (текст – фотография). Во втором за счёт подключения дополнительных уровней (повседневная жизнь и живопись как её часть) к основному (песни), мы получаем показ широкого спектра творчества Арбениной, вписанный в контекст её жизни. Однако лишь «собрать» всю книгу целиком, мы можем получить полное представление о творчестве автора в различных сферах искусства.

Арбенина легко реализует себя в различных аспектах творчества (слово, живопись), легко переходит от одного к другому, а также синтезирует их. Проявляется это и в рассматриваемой книге: каждый из изобразительных блоков сопровождается авторскими комментариями, написанными также «от руки», причём эти комментарии частично повторяют по стилю комментарии Арбениной к своим стихотворениям (ср. «осень. исход. 2006. бг» – к стихотворению и «чикаго 2006. температура» или «питер. поцелуев мост. там сiju. парапет.» – к фотографиям), что сближает литературную и изобразительную композиционные системы, порождая множество дополнительных связей. Включенные в книгу изображения несут на себе (в прямом и переносном смысле):

- отпечаток текстов Арбениной (стихи, песни, список композиций для выступления на концерте),

- её графические рисунки, как отдельные фрагменты, так и законченные произведения (картина «Уже не смешно» или картина «Не зарывайся, Снайпер!»),

- комментарии к фотографиям, зачастую данные в форме воспоминаний: «клуб “Икра”, г. Москва. мне понравилось» или «подозреваю – акустика (приметой – рубаха)».

Арбенина словно дополняет фотографии тем, чего, по её мнению, на них не хватает – где-то дописан текст, где-то дорисована картинка, где-то обведена рамка, акцентирующая внимание на определённой части фотографии. И это объединение частей в целое в итоге даёт достаточно чёткую картину, в которой рок-исполнитель представлен «от и до».

Однако для того, чтобы получить полное представление об описываемой книге, выявления архитектурной, литературной и изобразительной композиционных систем в «Дезертире сна» недостаточно. Наличие

предлагаемого в комплекте с книгой аудиодиска предполагает возможную актуализацию дополнительной композиционной системы – аудиальной. Прилагаемый диск содержит часть представленных в книге стихов в авторском прочтении, некоторые из них даны в музыкальном сопровождении, что отчасти сближает их с песенным творчеством Арбининой.

Таким образом, все представленные в книге Арбининой «Дезертир сна» композиционные системы чётко выделяются и имеют отличительные особенности, обусловленные в целом принадлежностью к рок-литературе и выражаемые динамичностью и свободой авторского обращения. Кроме того, структура рок-книги в данном случае усложняется включением новой композиционной системы – аудиальной. Однако главной и всеобъемлющей отличительной особенностью рок-книги является тесная взаимосвязь всех перечисленных систем, которая позволяет в полной мере реализовать один из главных признаков рок-литературы – установку на раскрытие творческой составляющей личности, а вместе с тем даёт возможность говорить о развитии рок-книги как особого жанрового образования.

¹ См.: *Арбенина Д.* Дезертир сна. – М.: Астрель, АСТ, 2008.

² *Конторова Ю.* Иллюстрация вторая или Свобода сознания // *Арбенина Д.* Указ. соч. С. 5.

³ *Конторова Ю.* Иллюстрация первая или Заповедная зона // *Арбенина Д.* Указ. соч. С. 4

⁴ *Конторова Ю.* Иллюстрация вторая... С. 5

⁵ См.: БГ. Книга Песен. – М.: «Олма медиа групп», 2007. В этой книге приложение «Песни 70-х» (то есть самое раннее творчество), в отличие от остальных разделов, набрано шрифтом, имитирующим набор на печатной машинке.

© О.Д. Фёдорова

Ю.М. МАЙОРОВА

Тверь

ОБЛОЖКИ CD АЛЬБОМОВ: УНИКАЛЬНОЕ В УНИВЕРСАЛЬНОМ

Характеристики обложки альбома напрямую зависят от того, на каком носителе записаны песни. Музыканты, выпускающие свои работы в эпоху виниловых пластинок, имели гораздо больше пространства на обложке для реализации собственной фантазии, чем те, кому приходилось записываться на компакт-кассеты. С появлением компьютеров и компакт-дисков формат музыкального альбома получил ещё один вариант воплощения, вместе с ним изменилось и его графическое оформление. Виниловые пластинки были разного размера, от небольших синглов до дисков-гигантов, разными по размеру были и конверты для них. CD-обложки очень похожи на оформление упаковки виниловых пластинок, так как и то и другое чаще всего имеет квадратную форму, но обложка компакт-диска гораздо меньше. CD подразумевает собой прямоугольную коробку и находящийся в ней буклет, лицевая сторона которого – обложка (обычно квадрат 12см×12см).

В подавляющем большинстве все обложки альбомов строятся на сочетании элементов трёх типов: фотографии, рисунка или коллажа. Но возможны некоторые отступления, благодаря которым имеет смысл говорить об уникальных возможностях обложки CD формата.

Обложка может содержать текст, не эксплицированный ни в названии группы, ни в названии альбома, а в то же время влияющий на возможное

NEW order
WAITING FOR THE SIRENS' CALL

No



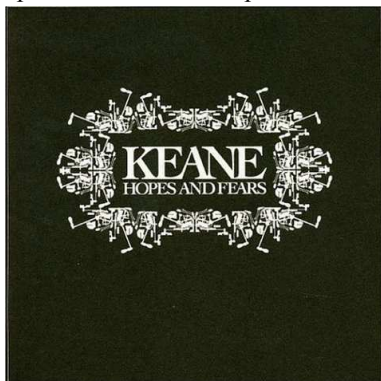
толкование, как названия группы, так и самого альбома. Например, графическое оформление последнего альбома группы «New Order» «Waiting for the sirens' call», содержит названия группы и альбома, написанные мелким шрифтом вверху, а по центру обложки помещено большое слово «No», которое может являться сложением первых букв названия коллектива, а может быть ещё одним возможным именованием альбома.

Вместе с созданием дополнительного названия диска обложка может отсылать и к дате выхода альбома. Например, девятый диск японской группы «Buck-Tick» именуется «Six/Nine». Эти два названия есть и на обложке альбома, но существует и третье – «5». По центру обложки находится большая буква «S», которая прочитывается и как цифра 5 (впрочем, существует множество интерпретаций, которые могли и не входить в авторскую интенцию). Примечательно, что альбом появился в продаже 15 мая 1995 года, получается, что дата выхода альбома

содержит три цифры 5, (день, месяц, год), что и получило отражение в графическом оформлении пластинки.

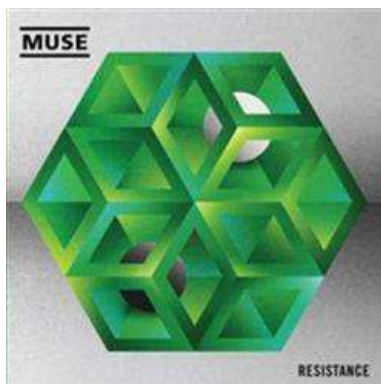
Возможны варианты, когда обложка невербально воплощает собой название диска. Например, знаменитый «White album» группы «The Beatles», первоначально именовался так же, как и группа, но именно из-за своей обложки получил, ставшее общеизвестным, название «White album».

Семантика цвета становится весьма значимой, когда обложка альбома имеет несколько цветовых воплощений. Например, дебютный альбом «KEANE» существует в двух вариантах – чёрном и белом. Из всего спектра цветов только чёрный и белый цвета являются абсолютными противо-



положностями. Х.Э. Керлот в «Словаре символов» так описывает эти цвета: «Что же касается чёрного и белого цветов, их концепция как диаметрально противоположных символов положительного и отрицательного, в одновременном, последовательном, или попеременном противостоянии, является общепринятой»¹.

«Надежды», равно как и «страхи», могут быть, как чёрными, так и белыми, через это получается, что вариативность прочтения названия подчёркивается вариативностью обложки. Содержать смысл может даже оттенок обложки, связанный со степенью её контрастности. Сингл «Resistance» англичан «MUSE» вышел в двух вариантах. На диске, который появился раньше, записан «Resistance» в двух версиях – радио и альбомной. Второй вариант сингла содержит уже пять песен: три варианта «Resistance» и две кавер-версии. Изображения на обложках одинаковые, всё тот же зелёный многоугольник, между тем, вторая обложка



заметно ярче первой. В данном случае игра оттенками становится значимой, бледная обложка скрывает под собой тот диск, на котором треков меньше, а яркая, напротив, диск с большим количеством треков. Игра оттенками, таким образом, может поддерживать дифференциацию в количественном наполнении диска.



первоначальный вариант полотна художника.

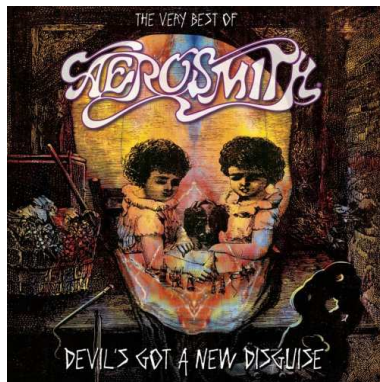
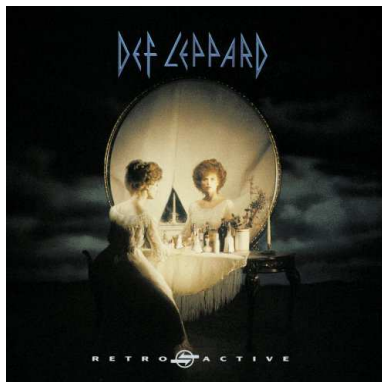


Возможны варианты обложек, включающие в себя фрагменты живописных полотен. Например, британская группа «Fleet Foxes» использовала в оформлении своего дебютного альбома фрагмент картины Питера Брейгеля старшего «Нидерландские половицы», как бы подключая смыслы живописи к смыслам музыки и, вместе с тем, чужое к своему. Но при данном подходе чужое может становиться своим. Так, в качестве обложки альбома рок-музыканты используют не только перво-

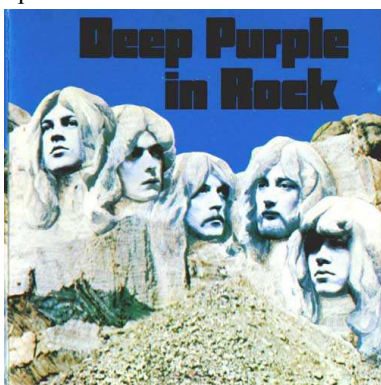
Для графического оформления альбома фрагмент картины может быть изменен. Например, «Deep Purple» на обложку одноимённого диска (известного также под названием «April») поместили часть картины Иеронима Босха «Сад наслаждений», но не в первоизданном виде. Правда, стоит заметить, что первоначально случилось это не по «авторской воле». Из-за ошибки, допущенной в типографии, оформление получилось чёрно-белым, а музыканты решили ничего не менять.

Обложка диска может не только содержать фрагменты живописных полотен, но и совмещать их. Например, лицевая сторона последнего диска группы «Coldplay» представляет собой фрагмент картины Делакруа «Свобода на баррикадах», поверх которого белой краской написано название альбома «Viva La Vida». «Viva La Vida» – это одна из картин мексиканской художницы Фриды Кало.

Всё это может быть обозначено как цитирование, как подключение чужого к своему. При этом источниками цитаты могут быть не только живописные полотна художников прошлого, но и обложки коллег по цеху. Последний диск «Aerosmith» «Devils got a new disguise», вышедший в 2006 году, апеллирует вышедшему в 1993 альбому «Def Leppard» «Retro Active». Эти альбомы можно объединить, просто посмотрев на их обложки



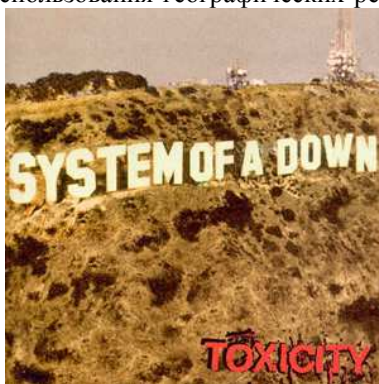
ки – на обеих изображён череп, только его очертания проступают при дальнем взгляде. Обложка «Aerosmith» изображает двух детей, сидящих друг напротив друга, а «Def Leppard» же в свою очередь позаимствовали обложку у художника Гилберта. На его картине изображена женщина, сидящая перед зеркалом, и силуэты женщины и её отражения также образуют череп. Изображение черепа на обложках весьма популярно у рок-музыкантов, но этот случай уникален тем, что один рисунок составляет из своих частей другой, в результате у обложки получается два плана изображения.



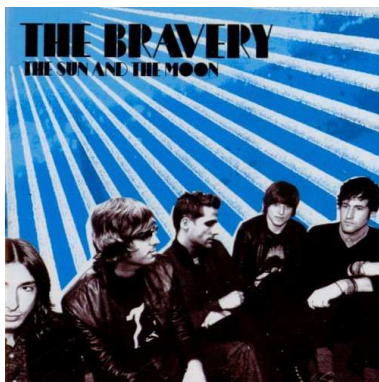
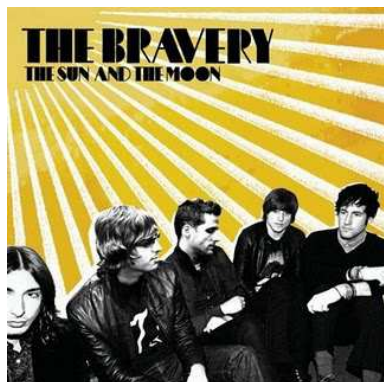
Оформление рок-альбома может снижено отсылать к географическим реалиям. На обложке диска «In Rock» «Deep Purple» представлен национальный мемориал Гора Рашмор, расположенный в США, с той только разницей, что вместо лиц президентов на ней нарисованы лица участников группы. Для молодой группы обложка первого диска - это отличный способ заявить о себе. В данном же случае альбом четвёртый в дискографии, группа английская и, таким образом, она, возможно, ак-

центирует внимание на своём успехе в США.

Ещё одним примером подобного использования географических реалий является обложка альбома «Toxicity» группы «System Of A Down», которая в сочетании с названием диска удваивает пародийный эффект. На ней изображено название коллектива, написанное вместо знаменитых букв HOLLYWOOD на Голливудских холмах в Лос-Анджелесе.



Обложка CD может быть двойной. Это иногда позволяет предложить два варианта одной обложки как, например, диск «The Sun And Moon» американской группы «Bravery». При открытии коробки с альбомом на оборотной стороне буклета можно обнаружить то же изображение, только в другом цветовом оформлении (на лицевой стороне жёлтый цвет, на оборотной – синий).



Таким образом, можно просто перевернуть буклет и вставить его другой стороной. Графическое оформление поддерживает вербальную часть обложки, выраженную названием альбома.



Примером альтернативного решения выбора оформления диска может стать группа «System Of A Down», чей альбом «Steal This Album!» вообще лишён обложки. Из-за утечки песен в Интернет за несколько дней до выхода пластинки, музыканты решили выпустить альбом без обложки, написав название на самом диске.

Ещё одним вариантом «минус-приёма», используемого в оформлении рок-альбомов, является лишение лицевой стороны обложки каких-либо надписей. Один из вариантов сингла «Alice in Wonder Underground» японской группы «Buck-Tick» не содержит надписей, все они выносятся на корешок. Акцент сделан на изображении, которое вызывает ассоциации с произведением Льюиса Кэрролла, даже без упоминания имени Алиса на лицевой стороне обложки.



Таким образом, все перечисленные случаи указывают на то, что обложка CD альбома, сохраняя «память жанра», тем не менее находит оригинальные оформительские решения, утверждая этим наличие даже в самом, казалось бы, законсервированном виде выходов к уникальности.

¹ Керлот Х.Э. Словарь символов. - М., 1994. - С. 555.

© Ю.М. Майорова

О.Э. НИКИТИНА

Тверь

РУССКИЙ РОК В КОНТЕКСТЕ ГЛЯНЦЕВОГО ЖУРНАЛА

Эпоха формирования героической мифологии русского рока медленно сошла на нет во второй половине 90-х годов прошлого столетия. В сегодняшней социокультурной ситуации всё чаще включаются механизмы демифологизации, расшатывающие биографические мифы рок-поэтов и приводящие к общей десакрализации системы ценностей русского рока. Очевидно, что могильщиками собственных мифов и, как следствие, разрушителями сформированного ушедшей эпохой эталонного образа рок-героя, зачастую становятся сами рок-поэты¹. Одновременно с этим «жёлтая» пресса настойчиво пытается деформировать биографические мифы многих русских рок-поэтов по образцу мифов о западных рок/поп-звездах. Такую же позицию занимает и развлекательное телевидение. Достаточно вспомнить промелькнувший в одном из популярных ток-шоу гламурно-буржуазный образ Виктора Цоя, по этой причине будто бы не вписывавшегося в рок-тусовку². Подобные случаи эксплицируют процессы демифологизации, поскольку адресованы непосредственно поклонникам рока: взгляд задерживается на первой полосе газеты, где помещены фотография кумира и скандальная фраза типа «Бутусов впал в маразм»³ или «Линда Йонненберг: “Борис Гребенщиков – мой лучший любовник”»⁴; а програм-

ма телепередач изучается с целью найти хоть что-нибудь о роке. В результате газета куплена, а передача просмотрена. Достигнута ли демифологизаторами цель? Не обязательно, но миф о рок-поэте, существующий в сознании поклонника, уже не тот, что был до прочтения статьи в таблоиде или до просмотра передачи.

Однако не меньший, а, может быть, даже больший интерес для исследования представляют процессы демифологизации русского рока, протекающие имплицитно в чужом мифологическом пространстве, а потому до определённого момента неизвестные носителю рок-самосознания, но от этого не менее значимые для определения статуса рока в современной отечественной культуре. Репрезентативным в этом отношении оказывается глянецовый журнал, целевой аудиторией которого является состоявшийся и состоятельный человек, чей уровень доходов «можно вычислить по рекламе в издании, которое он предпочитает»⁵. Именно поэтому обложка глянцевого журнала, за редким исключением, не содержит никаких маркеров, которые указали бы поклоннику рока на то, что где-то на страницах этого издания он может узнать информацию о ком-либо из рок-музыкантов.

Сам факт появления русского рока на страницах глянцевого журнала вне зависимости от гендерной ориентированности последнего демифологизирует эталонный образ рок-поэта, доминантными составляющими которого стали искренность, саморазрушение, нонконформизм, одиночество и аскетизм⁶. Очевидно, что глянецовый журнал не будет поддерживать этот образ, ведь он выводит на сцену совершенно другого героя – прагматичного, успешного, жизнелюбивого, модного, преуспевающего и состоятельного человека. Казалось бы, глянецовый журнал как эмблематический маркер мира успешных людей, для которых «счастье – это стиль жизни»⁷, должен обходить стороной всё, что связано с роком, чей контркультурный пафос с некоторых пор направлен именно на этот мир. Однако листовая страница практически любого глянцевого журнала, мы обнаруживаем на них присутствие рока сразу в нескольких проявлениях.

1. Рок-поэт – герой номера. Конечно, это редкость, но, как и любая другая публичная личность, рок-поэт может попасть в число тех, чьё интервью и фотографии специальной фото-сессии занимают несколько журнальных страниц. В этом случае фото музыканта может быть помещено в том числе и на обложку журнала. Тогда, как и в случае с «жёлтой» прессой, журнал будет приобретён поклонником музыканта «для коллекции». Однако, в отличие от «жёлтой» прессы, глянецовый журнал не стремится таким образом демифологизировать личность рок-поэта. Фраза, сопровождающая фотографию на обложке, интригует, но не шокирует.

Как правило, сделав рок-поэта героем номера, глянецовый журнал либо развивает одну из сем его индивидуального биографического мифа (часто отвечающую специфике журнала), либо пытается сформировать альтерна-

тивный образ рок-поэта, показать его «тёмную» или, наоборот, «светлую» сторону.

Например, появление Вячеслава Бутусова на обложке журнала «ОМ» (№ 49, декабрь 2000) в брутальном образе и мехах вполне соответствует эстетике этого глянцевого журнала⁸, а статья, написанная главным идеологом рок-самосознания того времени Михаилом Козыревым, не наносит ни малейшего ущерба биографическому мифу рок-поэта. Спустя два года Бутусов становится героем журнала «Домашний очаг» (июль 2002), чья система ценностей в полной мере отражена в названии. Не удивительно, что на страницах этого журнала рок-поэт предстаёт в образе примерного семьянина, заботливого и любящего отца и мужа. Этот образ не только вербализуется посредством интервью, но и визуализуется через специальный фоторяд. Тем самым автор материала делает акцент на одной из составляющих индивидуального биографического мифа Вячеслава Бутусова.

2. *Рок-альбом или рок-песня в обзоре музыкальной продукции.* Русский рок регулярно фигурирует в дайджестах типа «Концерт года» или «Лучшая песня о...», а также в обзорах аудио-новинок.

С одной стороны, этот факт объясняется тем, что глянцевоый журнал формирует образ человека не просто успешного во всех отношениях, но и человека широких, демократичных взглядов и интересов. Он не сопричастен ни одной из музыкальных суб-, контр- или просто культур, каждая из которых диктует определённый образ жизни и систему взглядов на мир. Музыка не формирует образ жизни потенциального читателя глянцевого журнала (в этом участвуют совершенно иные факторы) – она должна всего лишь соответствовать настроению и ситуации. Поэтому микс из БГ, Сальваторе Адамо, Нины Хагген, Клода Дебюсси, Насти Полевой, Натали Имбрулья, Димы Билана и Ника Рок-н-ролла – это именно то, что отвечает широте взглядов типичного представителя целевой аудитории глянцевого журнала.

С другой стороны, достаточно посмотреть на фамилию редактора музыкальной колонки, например, «Cosmopolitan»⁹, чтобы объяснить причину частого появления рока в этом разделе глянцевого журнала. Казалось бы, само упоминание имени Артемия Троицкого – пожалуй, самого влиятельного персонажа рок-журналистики, начиная с эпохи самиздата, – должно гарантировать стабильность сложившейся мифологии отечественного рока. Однако, помещённая под глянцевою обложку чужого мифа, она превращается (особенно из уст Троицкого) в нечто подобное библейским историям, которые миссионеры рассказывали язычникам, то есть, по сути, в миф о мифе.

В частности, в рецензии на альбом «Штандер» Андрея Макаревича и Оркестра креольского танго Артемий Троицкий пишет: «...от бедных рок-музыкантов по мере их взросления и, боюсь, старения публика продолжает ожидать всяческой ревности... Андрей Макаревич – убедительное исклю-

чение: он даже не пытается молодиться, закрашивать седину и напяливать на пузико чёрную кожу; он органично стареет, талантливо и интересно» (Cosmopolitan. Июнь 2008. С. 42). Этот текст продуцирует в сознании реципиента образ благородного, не скрывающего истинный возраст старца Андрея Макаревича, фоном которому служит сообщество безмянных молодящихся и растолстевших рок-звёзд в чёрных кожаных одеждах, резво скачущих по сцене. Заметим, что автор рецензии эксплицирует одну из доминантных составляющих эталонного образа рок-поэта как героя эпохи – искренность. Вот только сам Андрей Макаревич не раз дискредитировал эту сему в своём индивидуальном биографическом мифе¹⁰.

В рецензии на альбом «Мосты над Невой» (Cosmopolitan. Сентябрь 2008. С. 50) Троицкий называет Настю Полеву настоящей легендой русского рока, объясняет читателю, что «её первые альбомы выходили в магнитофонном “самиздате”, когда Земфира ходила в детский сад», рассказывает, чем Настя занимается сейчас и кто такой Егор Белкин. В качестве главного достоинства песен Насти рецензент называет отсутствие в них экстремизма, а также то, что они «по-своему спетые». Очевидно, что подобные объяснения предназначены не для случайно заглянувшего на страницы глянцевого журнала адепта русского рока. Автор рецензии, выполняя культуртрегерскую функцию, идёт по пути демифологизации, но не образа Насти Полевой, а всего рока. Если Настя – настоящая легенда русского рока, значит, есть и не настоящие легенды. Сема «нонконформизм» превращается в сему «экстремизм». Но при этом образ Насти Полевой сохраняет всё ту же основополагающую для русского рока сему «искренность» («по-своему спетые»).

В очередной раз осуществляя ликбез, Артемий Троицкий в рецензии на альбом «Дежавю» группы «Телевизор» предлагает cosmo-girl весьма привлекательный образ рок-революционера Михаила Борзыкина: «красавец, харизматик и активист <...> не постаревший и в прекрасной форме» (Cosmopolitan. Июль 2009. С. 38). Все эти характеристики не созданы Троицким специально, они извлечены им из индивидуального биографического мифа Борзыкина. Однако, выхваченные из контекста мифа и помещённые под обложку глянцевого журнала, они наполняются исключительно «глянцевым» смыслом.

Любопытно было бы наблюдать за реакцией типичной cosmo-girl, вдохновлённой любимым журналом взглянуть на красавца и активиста Борзыкина и послушать его песни на концерте. Совпадёт ли увиденное с её представлением о секс-символе рок-мира? И кого она увидит за образами «бабуинов», «девочек-танков» и «эмансипатов-мутантов»? Не оправдавшиеся ожидания разрушат в данном случае не индивидуальный биографический миф Михаила Борзыкина (этот миф не известен cosmo-girl), а миф об этом мифе, созданный на страницах глянцевого журнала.

И всё-таки даже такое мимолётное появление Михаила Борзыкина – активного борца с медийной культурой – на страницах глянцевого журнала наносит ощутимый удар непосредственно по его биографическому мифу. Правда, удар этот со стороны глянцевого мира вряд ли был замечен Борзыкиным или кем-либо из представителей рок-социума. Тем не менее подобные случаи весьма показательны в эпоху смены мифологических систем, когда новая мифология разрушает уходящую не открыто, а путём включения отдельных её элементов в мир своих ценностей. Цель такой своеобразной вакцинации заключается в том, чтобы не позволить вернуть старой мифологии прежние позиции.

3. *Рок в интертекстуальном пространстве глянцевого журнала.* Референции, цитаты из рок-песен и аллюзии к ним нередко можно видеть в заголовках статей. Вероятно, рок-песни цитируются и в самих статьях, однако с точки зрения воздействия на сознание читателя и, следовательно, формирования определённых образов именно заголовков, «аккумулируя основной смысл статьи»¹¹ представляет интерес.

В глянцевах журналах номинативная функция заголовка практически вытеснена функцией привлечения внимания. Использование в заголовках средств вторичной номинации, к которым, в частности относятся цитаты и аллюзии, – широко распространенный приём, используемый современными СМИ не только для привлечения, но и для удерживания внимания читателя путём превращения его в участника языковой, а точнее, текстовой игры.

Суть этой игры заключается в том, что «неожиданное соположение лексических единиц даёт окказиональное значение, одновременно высвечивая в референте новые ракурсы смысла, что призвано заострить внимание читателя, удерживая его в необходимом автору семантическом пространстве»¹². Однако, несмотря на то, что эта игра строится по принципу усложнения пути к смыслу, адресант рассчитывает, что в конечном итоге смысл будет извлечён адресатом, иначе игра не произведёт желаемого эффекта, что в итоге спровоцирует коммуникативную неудачу.

Поскольку цитаты в заголовках глянцевах журналов не маркированы типографскими способами, а аллюзии представляют собой имплицитную форму интертекста, то извлечение смысла требует от читателя достаточно высокой степени активности и «определённых интертекстуальных знаний, которые синтезируют семантическую и культурную память»¹³. В интересующем нас случае это память о конкретном рок-тексте или рок-группе, а это означает, что адресант в этот момент обращается не к типичному представителю целевой аудитории, а к тому, кто хорошо знаком с русским роком. Можно было бы подумать, что представитель рок-аудитории, волей судьбы ставший автором глянцевого журнала, таким образом пытается подать «тайный знак» столь же случайно открывшим журнал единомышленникам. Однако нельзя не обратить внимание на то,

что авторы глянцевого журнала цитируют наиболее известные рок-песни и имена рок-групп, которые могли слышать и те, кто не считает себя поклонником рока.

Между тем, совершенно очевидно, что какую бы коммуникативную цель не ставил перед собой автор, включая в интертекстуальное пространство глянцевого журнала русский рок, он дискредитирует систему ценностей рока, а по сути – пародирует рок-тексты и персонажей мифологии рока, дестабилизирует созданную русским роком культурную модель. В самом деле, понимаем ли мы пародию узко, как трансформацию текста, «при которой высокая тема переносится на низкий предмет»¹⁴, или более широко, как «любую игровую или сатирическую деформацию того или иного произведения»¹⁵, всякое использование рок-текста или другого элемента, связанного с миром рока, в контексте глянцевого журнала предполагает их неизбежное искажение. Высокие идеалы рока, его трагический пафос и серьёзность в результате текстовой игры, которую ведёт автор глянцевого журнала, нивелируются, подвергаются осмеянию уже потому только, что предлагаемые глянцевым журналом система ценностей и образ жизни антиномичны русскому року.

Типология интертекстуальных отсылок к русскому року в заголовках глянцевого журнала такова:

– *заголовок полностью совпадает с названием рок-группы*. Поскольку заголовок печатного материала аккумулирует его основной смысл и «призван удержать внимание читателя»¹⁶, последний, если его интертекстуальные знания позволяют идентифицировать в заголовке соответствующий культурный объект, естественным образом ожидает прочесть в заметке или статье, чьё название совпадает с названием известной рок-группы, информацию именно о ней. В этот момент и начинается текстовая игра, основанная на обмане ожиданий читателя и готовящая ему соответствующий сюрприз. Номинативная функция оказывается полностью поглощена функцией привлечения внимания.

Рассматривая этот тип интертекстуальных отсылок к русскому року, мы не берём в расчёт омонимичные имена собственные, поскольку в данном случае не представляется очевидным, что автор отсылает читателя именно к названию группы. Например, лидирующий по популярности среди заголовков этого типа заголовок «Машина времени» может отсылать как к названию группы Андрея Макаревича, так и к имени первоисточнику – роману Герберта Уэллса. «Гражданская оборона» (Cosmopolitan. Январь 2008. С. 166) может быть всего лишь устойчивым словосочетанием, а «Популярная механика» (Cosmopolitan. Апрель 2006. С. 98) – названием журнала новостей науки и техники. Поэтому нас интересует присутствие в заголовках глянцевого журнала только уникальных названий рок-групп. К числу таковых относится, в частности, названия рок-групп «Звуки Му», «Танцы минус», «Смысловые галлюцинации». Все

они использовались авторами глянцевого журналов в качестве заголовков статей.

По словам лидера питерской рок-группы «Танцы минус» Вячеслава Петкуна, словосочетание, ставшее её названием, «абсолютно ничего не значит» и «соответствует музыке», которую играет группа¹⁷. Подобное объяснение смысла названия рок-группы, а точнее – отсутствие объяснения, свойственно практически всем рок-поэтам. Однако, исходя из сказанного Петкуном, всё-таки можно предположить, что его музыка не для танцев, что вполне соответствует концепции русского рока, чья музыка предназначена «не для ног, а для головы». Автор глянцевого журнала использует название «Танцы минус» в качестве заголовка одного из разделов статьи, посвящённой новинкам в области фитнеса (*Glamour*. Февраль 2007. С. 208). В разделе содержится информация о модной фитнес-процедуре, позволяющей обрести хорошую физическую форму, сидя на табуретке. Другой раздел этой же статьи носит название рок-группы «Машина Времени». В данном случае это именно название рок-группы, а не романа Уэллса, поскольку именно такое интертекстуальное значение провоцируется контекстуальным соседством с заголовком «Танцы минус». «Машины времени» автор называет чудо-тренажёр, который в десять раз экономит время на тренировку и почти во столько же увеличивает её эффективность по сравнению с беговой дорожкой. В данном случае суть дискредитации системы ценностей русского рока усматривается в том, что названия рок-групп используются в качестве заголовков статьи, пропагандирующей не просто здоровый образ жизни, а культ тела.

Название рок-группы «Смысловые галлюцинации» используется в заголовке статьи о смысле стереотипных фраз, которые часто звучат в нашей жизни, и которыми мы не менее часто пренебрегаем (*Cosmopolitan*. Апрель 2007. С. 215), а заметка под заголовком «Группа “Сплин”» посвящена обострению депрессии весной (*Cosmopolitan*. Март 2009. С. 444). Если бы статья называлась просто «Сплин», то это было бы не более чем слово, обозначающее хандру и уныние, заголовок при этом выполнял бы номинативную функцию. Используя референцию «группа “Сплин”», автор отсылает читателя к вполне конкретному объекту действительности – питерской рок-группе. Однако читатель, который решил задержать своё внимание на тексте статьи только потому, что ему интересно творчество указанной в заголовке группы, узнаёт, что группой «Сплин» автор называет людей, подверженных весенней депрессии.

Иногда заголовок статьи, совпадающий с названием рок-группы, не только не имеет к ней никакого отношения, но и не аккумулирует смысл самой статьи. Например, письмо одной из читательниц глянцевого журнала было названо «Звуки Му» (*Glamour*. Октябрь 2009. С. 299), но заголовок, в отличие от рассмотренных выше, так и не получил окказионального значения: читательница рассказывает о том, как во время рок-

концерта её молодой человек попытался сделать ей предложение, но в этот момент солист группы пригласил её на сцену, где они не только спели песню, но и поцеловались, что и стало ответом героини письма её незадачливому спутнику. Хотя название рок-группы в статье не указано, совершенно очевидно, что это не «Звуки Му», а солист не Пётр Мамонов. Поэтому использование названия рок-группы в качестве средства вторичной номинации в заголовке оказывается немотивированным.

– в качестве заголовка используется название рок-песни. Это может быть собственно название рок-песни или его пародийная трансформация.

В каждом из выявленных нами случаев используемое в качестве заголовка статьи название рок-песни наполняется окказиональным смыслом. Так название песни Виктора Цоя «Видели ночь», описывающей типичный для представителя субкультуры рока способ времяпровождения, используется, чтобы озаглавить обзор женских нарядов для летних ночных вечеринок (Glamour. Май 2008. С. 270). Заметка о том, флакон каких духов должна захватить с собой покидающая Нью-Йорк обительница Манхэттена, чтобы не скучать по родному городу, имеет заголовок «Гуд бай, Америка» (Glamour. Март 2010. С. 247). Если в песне Вячеслава Бутусова, название которой было заимствовано автором глянцевого журнала, Америка – это аллегория несбывшейся и недостижимой детской мечты, то в журнальной заметке – это всего лишь укоренившееся в языке обозначение Соединённых штатов Америки.

Умение видеть «сны о чём-то большем» лирический герой песни Бориса Гребенщикова считает особым даром, для него это сопричастность тайнам этого мира. В глянцевого журнале заголовок песни БГ используется неоднократно. В частности, так назван материал о том, что можно узнать о мужчине, наблюдая за тем, как он спит (Cosmopolitan. Октябрь 2008. С. 282–285). Проникновение cosmo-girl в тайны «снов о чём-то большем» своего любимого ничуть не приближает её к тайнам его души, а связано с получением весьма приблизительного знания о чертах его характера. В другом случае название песни БГ «Сны о чём-то большем» используется в качестве заголовка статьи о Стефани Майер – авторе модного произведения массовой литературы, вампирской саги «Сумерки» (Glamour. Июнь 2010. С. 88).

Смысл названия одной из самых страшных песен Александра Васильева «Время назад» (песни о разорванности бытия, тем более воспринимавшейся одно время поклонниками рок-поэта, как песня-пророчество¹⁸), деформируется глянцевым журналом, на страницах которого оно становится заголовком новостной заметки об антивозрастном креме известной марки (Cosmopolitan. Февраль 2009. С. 244).

Неоромантический пафос цоевской «Звезды по имени Солнце» стирается на страницах глянцевого журнала – здесь так названа статья об именах, которыми любящие люди называют друг друга (Cosmopolitan. Ок-

тябрь 2009. С. 163). К названию песни Виктора Цоя «Группа крови» интертекстуальная память отсылает читателя после прочтения соответствующей надписи на странице с фотографиями женщин – звезд кино и спорта, одетых в красные платья, в которых они появлялись на красных дорожках (Glamour. Ноябрь 2007. С. 41).

Название песни Владимира Шахрина «Оранжевое настроение» используется в качестве заголовка рекламного текста о таблетках от кашля с апельсиновым вкусом (Cosmopolitan. Ноябрь 2007. С. 553) и статьи о пользе тыквы (Cosmopolitan. Октябрь 2008. С. 538). И хотя нельзя сказать, что в этой песне присутствуют «высокие идеалы рока», всё-таки в ней нет того абсолютного прагматизма, которым пронизаны упомянутые статьи.

Пародийная деформация ценностей русского рока наиболее ощутима в случае использования в качестве заголовков статей глянцевого журнала названий рок-гимнов. Так название песни Константина Кинчева «Всё в наших руках»¹⁹ – песни о свободе выбора и ответственности за сделанный выбор – используется в глянцевого журнале как заголовок статьи о том, почему мужчины (даже те, у которых есть подруги) мастурбируют (Cosmopolitan. Июль 2008. С. 222–223). Название ещё одного кинчевского рок-гимна «Мы вместе», воспринимающегося рок-сообществом исключительно как символ его единения, в контексте глянцевого журнала аккумулирует смысл статьи о решении cosmo-girl и её молодого человека объединить бюджеты (Cosmopolitan. Октябрь 2009. С. 163).

В ряде случаев установление прототекста оказывается затруднено из-за аграмматичности заголовка, порождаемой, прежде всего, неожиданным соположением лексических единиц. Но именно аграмматичность, будь она лексическая, семантическая или синтаксическая, «побуждает читателя к поискам интертекста»²⁰.

Так заголовок статьи «Говорит и доказывает» (Cosmopolitan. Август 2009. С. 82), посвящённой доказательствам любви, отсылает к песне Эдмунда Шклярского «Говорит и показывает»²¹. Статья о том, почему на некоторых девушках не женятся, несмотря на все их достоинства носит название «Почему на некоторых женятся (А некоторые – так)» (Cosmopolitan. Март 2008. С. 211). Трансформировав название песни Бориса Гребенщикова «Некоторые женятся (А некоторые – так)» в вопрос, автор статьи как бы намекает читателю, что ответ на этот, не заданный Гребенщиковым вопрос, можно найти в тексте статьи. И ответ этот даётся в самом обычном бытовом аспекте. Заголовок «Рок-н-ролл жив» (Cosmopolitan. Ноябрь 2009. С. 52), антиномичный названию песни Гребенщикова «Рок-н-ролл мёртв», переводит заявленную рок-поэтом проблему на низкий предмет – статья рекламирует один из популярных косметических брендов и рассказывает о возвращении в моду «рок-н-рольного шика». Получается, что рок-н-ролл жив как элемент моды, но не как музыка и образ жизни.

Синтаксическая аграмматичность заголовка «Любовь по проводам» (Cosmopolitan. Март 2010. С. 446), заключающаяся в явном отсутствии глагола-сказуемого, отсылает к названию песни Александра Васильева «Любовь идёт по проводам». Но если у Васильева любовь, неизбежно соединяющая людей, уподобляется электричеству, идущему по проводам, то в письме читательницы, для заголовка которого использовано деформированное название песни рок-поэта, речь идёт о любви, возникшей в виртуальном пространстве, и невозможности воплотить её в реальность, то есть превратить её в тот самый электрический провод между двумя любящими людьми. Провода здесь – это всего лишь то, что обеспечивает работу компьютера, поэтому глагол «идёт» становится семантически избыточным.

Название ещё одного рок-гимна Константина Кинчева «Время менять имена» трансформируется на страницах глянцевого журнала в заголовок «Время менять и меня» (Glamour. Ноябрь 2007. С. 122), предпосылаемого статье о необычных видах спорта, как альтернативе наскучившему фитнесу. Аграмматическая конструкция «Все идут по плану» (Glamour. Январь 2009. С. 64), вынесенная в заголовок статьи о том, как составить план для осуществления своей мечты, отсылает к одной из самых известных песен Егора Летова «Всё идёт по плану», которую сам рок-поэт считал страшной и трагической, одновременно серьёзной и издевательской²².

– в качестве заголовка используется цитата из текста рок-песни, как правило, строчка из рефрена или словесная аллюзия к ней.

Самым цитируемым на страницах глянцевого журналов является рефрен песни Виктора Цоя «Перемен!». Строка «Мы ждём перемен» используется в заголовке заметки о трёх героинях иницированного журналом проекта, которые изменили свою судьбу: одна нашла новую работу, другая стала бизнес-леди, третья живёт в соответствии с составленным ею жизненным планом. (Cosmopolitan. Март 2010. С. 451). Строкой «Перемен требуют наши глаза» озаглавлены письмо читательницы о положительных изменениях в облике журнала (Glamour. Ноябрь 2008. С. 30) и подборка фото, где при помощи графического редактора Photoshop подкорректированы наряды звёздных модниц (Glamour. Октябрь 2009. С. 192). Часть одной из строк рефрена «требуют наши сердца» стала заголовком статьи о том, как женщина может изменить привычки мужчины, не ставя его в известность (Glamour. Февраль 2009. С. 80). Виктор Цой говорил, что песня «Перемен!» о том, что «каждый человек должен изменить прежде всего свою жизнь и себя»²³ Традиционно эта песня воспринималась аудиторией исключительно, как песня о переменах, происходивших в социуме в эпоху Перестройки. Очевидно, что авторы глянцевого журналов ещё больше сужают горизонты восприятия и понимания этой песни, предлагая понимать перемены исключительно как карьерный рост, преобразование любимого журнала или умелые манипулирования любимым человеком.

Для заголовка письма читательницы о том, как молодой человек пригласил её в семейный поход в знак серьёзности его намерений жениться, редакторы глянцевого журнала выбирают строку «Иду в поход» (Cosmopolitan. Январь 2010. С. 74) из рефрена песни Сергея Чигракова «Поход» – песни о жизненном пути, а не о туристической прогулке.

Ещё одно письмо, в котором читательница рассказывает о том, как пришедшая к ней в гости мама её молодого человека, выпив несколько бокалов вина, спровоцировала героиню на нарушение законов гостеприимства, получает заголовок «Мама, не пей!» (Glamour. Ноябрь 2007. С. 443). Трагедийный пафос песни «Яд» Армена Григоряна, цитируемой в этом заголовке («Мама, не пей, мама, это яд»), разрушается описываемой автором письма комичной бытовой ситуацией.

Раздел статьи о манипулировании людьми, посвящённый манипуляциям вне сексуальных отношений, озаглавлен «Все они марионетки» (Cosmopolitan. Март 2010. С. 318) – строкой из рефрена песни Андрея Макаревича «Марионетки». Аграмматически построенный заголовок «Связанные с одной целью» (Glamour. Февраль 2010. С. 232) рекламной заметки о трикотажных изделиях известного бренда, которыми будут награждены победители фотоконкурса, отсылает к одной из строк рефрена песни «Скованные одной цепью» группы «Наутилус-Помпилиус». Песня эта, по словам автора её текста Ильи Кормильцева, является песней о «братстве по неволе»²⁴, и помещение её в контекст указанной выше статьи приводит к пародийной деформации заложенного в ней смысла.

Из рефрена песни Виктора Цоя «Это не любовь» автор глянцевого журнала берёт строку «Но это не любовь» для заголовка раздела статьи о вымышленной любви (Cosmopolitan. Январь 2010. С. 88). И это, пожалуй, редкий случай, когда смысл прототекста не подвергается деформации.

Итак, одной из форм демифологизации русского рока является его присутствие на страницах глянцевого журнала. Конечно, актуализация этого процесса возможна только в сознании носителей мифа. Однако, учитывая, что система культурных предпочтений современного человека представляет собой некий микс из разнородных, порой противоречащих друг другу элементов, можно предположить, что среди представителей целевой аудитории глянцевого журнала найдётся немало людей, которые хотя бы немного сопричастны сформированной русским роком мифологии. Иначе присутствие рока в любом его проявлении на страницах глянцевого журнала не имело бы смысла. Наибольший ущерб созданной русским роком культурной модели наносит включение элементов рока в интертекстуальное пространство глянцевого журнала. Оказациональное значение, которое приобретают используемые в качестве заголовков журнальных материалов названия рок-групп, названия рок-песен и строки из них, а также их игровые, пародийные деформации приводят к нивелированию высоких идеалов рока. Система ценностей, формируемая глянцевым

журналом, становится для них кривым зеркалом, в котором «Танцы ми- нус» и «Машина времени» превращаются в модные спортивные тренажё- ры, «Звезда по имени Солнце» – в ласковое именование любимого челове- ка, жизненный путь – в туристический поход; самые важные перемены в жизни человека оказываются связаны с его карьерным ростом и внешним обликом, а рок-н-ролл жив исключительно в мире моды.

¹ См. подробнее об этом нашу работу: *Никитина О.Э.* Русский рок на рубеже тысячелетий: зеркало для рок-героя [Электронный ресурс]: Электрон. статья (0,25 а.л.) // Сервер ЯГПУ им. К.Д. Ушинского / Интернет-конференция «Хронотоп рубежей» / Человек на рубежах време- ни-пространства. Человек – «рубеж» культур. Ярославль, 2008. Режим доступа: http://www.yspu.yar.ru/?file=parts/khrono/k1/k1_5.xml (дата обращения: 13.02.2009).

² Виктор Цой: Мы ждём перемен // Пусть говорят с Андреем Малаховым [Ток-шоу] – Первый канал. – 13.08.2010.

³ Экспресс-газета. – 1999. – №9 (268).

⁴ СПИД-Инфо. – Январь 2004.

⁵ *Дурим М.* По ту сторону глянца // Журналист. – 2005. – № 6. – С. 76.

⁶ См. подробнее об этом нашу работу: *Никитина О.Э.* Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2005. – Вып. 8. – С. 142–157.

⁷ *Борзыкин М.* Нет денег! // *Борзыкин М.В.* Сыт по горло. Песни, стихи, интервью. – СПб., 2009. – С. 119.

⁸ «ОМ» позиционирует себя как «уникальное явление», «издание, сумевшее добиться статуса влиятельного интеллектуального бренда и культового журнала», «не глянец в привычном понимании слова», «нонконформистский, дерзкий и стильный журнал молодых, амбициоз- ных интеллектуалов», ломающий стереотипы и правила, и т.п. Несмотря на всё это, в качест- ве культурных ориентиров он предлагает всё тех же деятелей российского шоу-бизнеса, предпринимателей, политиков, что и все остальные гляцевые журналы. См.: Официальный сайт журнала «ОМ» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.om.ru/about/> (дата обращения: 11.09.2010).

⁹ Большинство сделанных нами наблюдений базируются на материалах журналов «Cosmopol- itan» и «Glamour» (2007 – 2010). Оба журнала рассчитаны на женскую аудиторию, однако гендерный аспект при анализе форм бытования русского рока в контексте глянцевого журна- ла не столь важен. На его важности настаивает Н.А. Шабалина, утверждая, что «женская аудитория отдаёт предпочтение исполнителям популярной музыки, а мужская – одинаково интересуется песнями разнообразных жанров» (*Шабалина Н.А.* Сфера-источник «Музыка» в гендерно ориентированных журналах // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбу- рг; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 116). В число последних автор включает и рок-музыку. Глянцевый мир по своей сути антиномичен миру рока, но при этом авторы как мужских, так и женских гляцевых журналов довольно демократичны при отборе материалов для обзора фильмов, книг и музыки, а также в вопросах цитирования известных текстов. Таким образом рок, как и многие другие элементы, не характерные для глянцевого мира, включается в его пространство. На страницах женских журналов, как и на страницах мужских, можно встре- тить практически любого рок-музыканта: от БГ до Ника Рок-н-ролла. Если же обратиться к истории женского глянцевого журнала в нашей стране, то в 1989 – 1990 гг. на страницах журнала «Крестьянка» можно было увидеть и Андрея Макаревича, и Бориса Гребенщикова, и Константина Кинчева, и Вячеслава Бутусова с Дмитрием Умецким. Нельзя согласиться и с утверждением Н.А. Шабалиной о том, что «при цитировании в женских журналах первоисточ- ник, как правило, не изменяется. Чаще всего музыкальная цитата даётся не полностью, так как вторая часть должна влиться в сознание читательниц. В мужских журналах, в отличие, от женских, очень часто “играют” с цитатами...» (*Шабалина Н.А.* Указ. соч. С. 115). Авторы женских гляцевых журналов в не меньшей мере, чем авторы мужских, склонны вступать в языковую игру со своей целевой аудиторией.

¹⁰ См. об этом, например: *Доманский Ю.В.* Вариативность в песенных текстах Андрея Макаревича // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 69–76.

¹¹ *Вардзелашвили Ж.* Заголовок в средствах массовой информации как средство воздействия на сознание личности [Электронная статья] // *Когнитивная лингвистика: персональный сайт Вардзелашвили Жаннетты Александровны.* – Режим доступа: http://vjanetta.narod.ru/page_7.htm (дата обращения: 11.09.2010).

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. – М., 2008. – С. 227.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Вардзелашвили Ж.* Указ. соч.

¹⁷ См.: *Лифшиц М.* «Танцы минус» против наркотиков [Электронный ресурс] // *New ведомости: официальный сайт.* – 11.10.2000. – № 41 (099). – Режим доступа: http://nved.narod.ru/arhiv/a41_st03.htm (дата обращения: 11.09.2010).

¹⁸ Такое восприятие этой песни было спровоцировано ди-джеями «Нашего радио: они представили песню, как предчувствие рок-поэтом трагедии, произошедшей 23 октября 2002 года в театральном центре на Дубровке, когда во время представления мюзикла «Норд ост» артисты и зрители оказались заложниками террористов.

¹⁹ Конечно, можно предположить, что это лишь расхожая вариация устойчивого словосочетания «в наших (моих, твоих, его, её) руках». Однако интертекстуальная память читателя, который знаком с песней Кинчева, свяжет этот заголовок именно с ней.

²⁰ *Пьеге-Гро Н.* Указ. соч. С. 133.

²¹ Конечно, нельзя не отметить, что и у названия песни Шклярского есть прототекст – фраза, до недавнего времени использовавшаяся отечественными телерадиокомпаниями перед началом прямого эфира. Однако в контексте современной культуры, особенно в сознании молодого поколения, актуальной оказывается именно песня Шклярского, как элемент культурной памяти.

²² См.: *Всё идёт по плану: комментарии [Электронный ресурс]* // «*Время Z*» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/798> (дата обращения: 11.10.2010).

²³ *Цой В.* Интервью газете «Советская Молодёжь» (г. Рига, 6 мая 1989 г) // *Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания.* – Л.: Новый Геликон, 1991. – С. 207.

²⁴ См.: *Скованные одной цепью: комментарии [Электронный ресурс]* // «*Время Z*» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1334> (дата обращения: 11.10.2010).

© О.Э. Никитина

Т.В. ЦВИГУН, А.Н. ЧЕРНЯКОВ

Калининград

«ХАРМС-РОК»:

КОНСТРУИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ МИФОЛОГИИ?

...Лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание *искусственного* мифа, и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию. Если миф похищает язык, почему бы не похитить миф?

Р. Барт

В диалоге русского рока с авангардистской культурной парадигмой, о котором нам уже приходилось писать применительно к разному материалу¹, имеется один весьма интересный и пока не описанный фрагмент. Речь идет о корпусе анекдотов о рокерах, представленном в Библиотеке Максима Мошкова² под названием «Хармс-рок». В отличие от опубликованных на той же странице сайта тематически близких разделов «Harms-Rock» - анекдотов о зарубежных рок-музыкантах М. Терловского и К. Ширяева и книги «Вячеслав Бутусов. Абсурдизмы 1982–1984», «Хармс-рок» представлен в Библиотеке Мошкова как анонимная подборка анекдотов. Вместе с тем исходно эти тексты являются авторскими - они были созданы в 1986 г. нижегородским поэтом и музыкантом, лидером группы «Хроноп» Вадимом Демидовым, который определил их как особый жанр - «хармсинки»³. По мнению самого Демидова, лежащая в основе «хармсинок» поэтика абсурда, «эта сумасшедшинка не чисто хармсовская, а пополам с сорокинской абсурдинкой, то есть более жёсткая, что ли. Вообще миниатюры, все эти хармсинки и кортасаринки, - продолжает автор, - это абсолютный *мой стиль*. Ими я и вправду горжусь»⁴. Вместе с тем очевидна характерная для этого корпуса текстов семиотика фольклорного поведения: бытование в Интернет-среде приводит к тому, что авторская атрибуция «Хармс-рока» (или «хармсинок», по определению Вадима Демидова) ставится под сомнение и постепенно утрачивается. «Хармс-рок» - это авторский текст, лишённый авторства (точнее, нивелировавший своё авторство); для массового читателя это некое безымянное подражание авторитетному хармсовскому стиливому образцу.

Сам факт вовлечения русского рока в орбиту смеховой культуры вполне объясним: здесь мы наблюдаем всё тот же процесс юмористического обыгрывания «знаковых» культурных феноменов, который в свое время привел к появлению анекдотов о Чапаеве, Штирлице и т.п. В связи с «Хармс-роком» нельзя не упомянуть другой корпус анекдотов, известный как «Псевдохармс» или «Анекдоты, приписываемые Даниилу Хармсу»⁵, - цикл «Весёлые ребята», созданный Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницким. По свидетельствам одного из авторов и интернет-публикатора, в 1970-х годах эти анекдоты имели широкое хождение в самиздате в виде рукописной книги, которая была фотокопирована, распространялась в машинописи, а в 1998 году была издана⁶. Говорить о том, что «Хармс-рок» испытал на себе прямое влияние «Псевдохармса», затруднительно - скорее перед нами два параллельных случая игры с авторским стилем (или *в* авторский стиль?), при которой стиль используется как форма для создания новых культурных мифологий.

Почему же именно Д. Хармс - при всей устойчивости и традиционности жанра литературного анекдота (Хармс ведь далеко не создатель жанра - он создатель всего семи «Анекдотов из жизни Пушкина!») - оказался

стилевым ориентиром для анекдотов о ленинградской рок-тусовке, получив в рецептивном поле культуры столь мощный мифогенный потенциал? Вероятно, о Хармсе можно говорить как об индексальной персоне андерграунда 1970-80-х гг. В каком-то смысле Хармс - это «запрещённый текст» русской литературы XX века (вспомним, что при жизни поэта было опубликовано только два его «взрослых» стихотворения), подобно тому, как официально нетиражируемой оставалась рок-поэзия 1970—80-х гг. Хармсовское «письмо в стол» фактически рифмуется с феноменом самиздата/тамизата 1970-х годов - в разрезе собственно литературном, а в разрезе рок-культуры - с такими советскими «ноу-хау», как самодельная непрофессиональная запись магнитоальбомов и концерты-«квартирники». С этой точки зрения за интересом к Хармсу, о котором говорили едва ли не все ленинградские рок-музыканты, можно усматривать глубинные семиотические механизмы.

При сопоставлении «Псевдохармса» и «Хармс-рока» становится очевидной смена культурных ориентиров в эволюции от 1970-х к 1980-м годам. «Псевдохармс» — это игровой «миф о большой литературе», созданный в продолжение хармсовских «Анекдотов из жизни Пушкина» и тематически примыкающих к ним миниатюр. Этот миф располагает собственными первогероями-демиургами — в их роли выступают знаковые, ставшие хрестоматийными писатели XIX века, которые творят «коллективное тело» классической русской литературы и существуют в некотором мифологическом «первовремени», отрицающем привычные темпоральные связи :

Однажды Гоголь написал роман. Сатирический. Про одного хорошего человека, попавшего в лагерь на Колыму. Начальника лагеря зовут Николай Павлович (намёк на царя). И вот он с помощью уголовников травит этого хорошего человека и доводит до смерти. Гоголь назвал роман «Герой нашего времени». Подписался: «Пушкин». И отнес Тургеневу, чтобы напечатать в журнале. Тургенев был человек робкий. Он прочитал роман и покрылся холодным потом. Решил скорее всё отредактировать. И отредактировал. Место действия он перенёс на Кавказ. Заключённого заменил офицером. Вместо уголовников у него стали красивые девушки, и не они обижают героя, а он их. Николая Павловича он переименовал в Максима Максимовича. Зачеркнул «Пушкин», а написал «Лермонтов». Поскорее отправил рукопись в редакцию, отёр холодный пот и лёг спать. Вдруг посреди сладкого сна его пронзила кошмарная мысль. Название! Название-то он не изменил! Тут же, почти не одеваясь, он уехал в Баден-Баден⁸.

Пушкин сидит у себя и думает: «Я гений — ладно. Гоголь тоже гений. Но ведь и Толстой гений, и Достоевский, царство ему небесное, гений! Когда же это кончится?» Тут все и кончилось⁹.

Однажды Ф.М. Достоевскому, царство ему небесное, исполнилось 150 лет. Он очень обрадовался и устроил день рождения. Пришли к нему все

писатели, только почему-то наголо обритые. У одного Гоголя усы нарисованы. Ну, хорошо. Выпили, закусили, поздравили новорожденного, царство ему небесное. Сели играть в винт. Сдал Лев Толстой – у каждого по пять тузов. Что за чёрт! Так не бывает! Сдай-ка, брат Пушкин, лучше ты. «Я? – говорит. – Пожалуйста, сдам!» И сдал. Всем по шесть тузов и по две пиковые дамы. Ну и дела! Сдай-ка ты, брат Гоголь! Гоголь сдал... Ну, знаете... Даже нехорошо сказать... Как-то так получилось... Нет, право слово, лучше не надо¹⁰!

«Хармс-рок» наглядно демонстрирует, как фокус андерграундной эстетики смещается от литературы к музыке, которая, в свою очередь, принимает на себя тот символический капитал и мифогенные потенциалы, которыми прежде обладала литература. Миф о «большой культуре» в 1980-е годы творится не из генеральной линии литературы, а из музыкальных маргиналий, которые, однако, претендуют на «вписку» в большой культурно-мифологический контекст; актуальный миф о ленинградской рок-тусовке рождается на интерференции традиционных мифологий и исторической повседневности, мифологизированности самого быта:

Приехали древние кельты в Питер своего земляка БГ послушать. Послушали, пошутукались и решили – этот наш! И подарили ему единорога. Да непростого, а какой-то гигантской древнекельтской породы (на нем впору Кухулину развезжать). Призадумался Боб, куда его девать (тем паче, что у него один уже есть), чем кормить? Решил в «Зоопарк» определить, да Майк не берёт – ему и женщин по горло хватает. Проклял тогда БГ всех древних кельтов с их чёртовым древнекельтским подарком и к раннему пигмейству обратился – там хоть всё маленькое¹¹.

Сидят Боб и пьяный Дюша дома. Боб превращает воду в вино, а пьяный Дюша тут же всё выпивает. Не успеет Боб все кастрюли заполнить – глядь, пьяный Дюша всё выпил уже. Ерундовый вроде случай, а характерный!

В выборе круга персонажей «Хармс-рок» отчасти близок «Псевдохармсу» (и далее – самому Хармсу) в исходной посылке: это по-прежнему «культовые» персоны, однако, во-первых, взятые из иной, маргинальной, культурной среды (ленинградской рок-тусовки), а во-вторых, не отделённые от рассказчика во времени. Из этого вырастает особая спецификация, сужение той мифологизируемой среды, в которой рождается, которую описывает и в которой находит своего реципиента такой анекдот.

В наибольшей степени это проявляется в особом ономастиконе: все персонажи именуется своими тусовочными прозвищами (Боб, Дюша, Африка, Майк, Доктор Кинчев, Свинья) либо же по фамилии (Цой, братья Сологубы, Тропилло, Борзыкин, Курехин). Подобный ономастикон подчёркивает специализированность этого дискурса, его ориентацию на «знающего» реципиента, а кроме того в каком-то смысле выполняет «за-

градительную» функцию, дифференцируя реципиентов на «своих» и «чужих». И если сравнить эту текстуальную стратегию с «Псевдохармсом», то нельзя не заметить, что в «Псевдохармсе» моделируется своего рода «универсалистский» миф, травестирующий расхожие, общеизвестные штампы из биографий и/или творчества писателей-классиков, - в «Хармс-роке», напротив, создаётся некая сакральная, «тайная» мифология (ср. примечание в Библиотеке Мошкова: «Только для знатоков»). Несомненно, комический эффект анекдотов из «Хармс-рока» значительно сужен по сравнению с «Псевдохармсом»: он актуален не для любого слушателя/читателя, но действительно «только для знатоков», причём не просто осведомленных о биографических Цое, Гребеншикове, Науменко, Кинчеве, Дюше Романове и др. – можно предположить, что своего максимума этот эффект мог достичь и достигал как раз в середине 1980-х - начале 1990-х годов, в момент, хронологически наиболее приближённый к творимому мифу.

Создавая подобный замкнутый, локальный миф, «Хармс-рок», по сути, опрокидывает соотносённость центра и периферии, придавая культурному «краю» - тусовочной рок-среде – черты не просто мэйнстрима, но единственно существующей культурной парадигмы. Отсюда характерная для «Хармс-рока» эпизация изображаемого быта, создаваемая за счёт установления минимального набора типовых состояний мира, в которых разворачиваются различные события. К числу таких моделирующих состояний мира относятся: «*Идёт N по Невскому*» («Доктор Кинчев идёт по Невскому и шприцем, как шпагой, размахивает...», «Идёт Африка по Невскому и задирает всех...», «Идёт Майк по Невскому, весь женщинами облеплен...», «Боб превратился в пьяного Дюшу и пошел гулять на Невский...», «Идёт Сева с виолончелью по Невскому...» и т.п.), «*Сидит N дома*» («Сидит Тропилло дома, заброшенный, покинутый всеми...», «Сидит Сева дома и на виолончели играет...», «Сидит Боб дома и Юлиана Семенова читает...», «Лежит Боб дома, искусанный, больной...», «Сидит Доктор Кинчев дома и шприцы с клизмами кипятит...» и т.п.), «*Решил N...*» («Решила группа “Аквариум” гоголевского “Ревизора” поставить...», «Пьяный Дюша решил сухому закону покориться...», «Цой решил посадить дерево...», «Пьяный Дюша решил научиться играть на виолончели...», «Идёт Курехин с огромной бандой рокеров по Невскому. Решил хэппенинг устроить...»). В таких зачинах, вообще характерных для анекдота как жанра, можно усматривать как установку на комический эффект, так и – в известном смысле – реликты характерного для мифа парадигмального мышления. Заметим, что такой же парадигмальностью обладает семантическое поле персонажа: в «Хармс-роке» герои получают устойчивую атрибутику, подобно мифологическим персонажам, «герой делает только то, что семантически сам означает»¹². Так, в нарративной логике «Хармс-рока» атрибут Майка – любвеобильность («У Майка всегда было много женщин. Только из дома выйдет, как одна-две на него запрыгнут...», «Идёт Майк по Невскому, весь

женщинами облеплен...»), Доктора Кинчева – шприц и горчичники («Доктор Кинчев идёт по Невскому и шприцем, как шпагой, размахивает. Кто ни подвернется, всех колет в зад...»), «Вдруг прибегает Доктор Кинчев – и давай всем подряд горчичники ставить, да еще командует: “Встать-лечь, встать-лечь!”»), Дюши – пьянство («Пьяный Дюша любил выпить. Но ведь и Боб любил выпить. И Майк тоже не прочь...»), «Боб превратился в пьяного Дюшу и пошёл гулять на Невский. Навстречу идет пьяный Дюша. Пьяный-пьяный, а себя заметил...»), Борзыкина – бунт («Борзыкин любил бунтовать. Поднимается, бывало, на ступени Казанского собора и давай кричать: “Выйди из-под контроля!”»), «Борзыкин привел к себе в котельную особу женского пола. Нет бы делом заняться, так он опять бунтовать...»), Севы (Гаккеля) – интеллигентность («Сева родился в интеллигентной сорочке...»), «Сева, вооружённый интеллигентными замашками, идёт по Невскому...») и т.п.

Парадигмальная устойчивость мифа, вырастающего за «Хармс-роком», во многом объясняется тем, что основной объект анекдотического обыгрывания в данном случае – не биографии конкретных исторических персон, а сами текстовые коды ленинградского рока середины 1980-х гг. Анекдоты «Хармс-рока» вырастают из текстов рок-поэтов и зачастую строятся на остранении той реальности, которая моделируется рок-поэзией. Такой анекдот устойчив потому, что он рождается из Слова, а подлинно документальная «подпитка» у него ограничена. Он создаётся как своеобразный биографический квазикомментарий, «подстрочник», как результат наивной рецепции, уравнивающей поэтические и биографические семантики.

В «Хармс-роке» миф живет в сфере эстетических референтов, и этим вполне объясняется исключительная роль интертекстуальных связей, которые здесь становятся основой текстогенеза – в отличие, например, от «Псевдохармса», где почти полное отсутствие интертекстов (они либо минимальны и сведены к отдельным устойчивым образным клише, либо намеренно опущены) создает «большой текст литературы», который не может «размениваться» на частные тексты. Подчеркнуто обытовлённые и абсурдизированные сюжеты «Хармс-рока» развёртываются как буквализация, материализация текстовых сущностей – отдельных метафор, образов, мотивных формул, элементов сценического поведения и т.п. Комический эффект анекдота рождается в результате угадывания цитаты в «низовом» сюжете, причём для того, чтобы этот эффект возник, в «Хармс-роке» в качестве текстов-доноров избираются наиболее популярные и узнаваемые песни, например:

(1) Сидит Цой у Столба и милостыню просит. Мимо идет Сева Гаккель с виолончелью. Увидел Цоя и говорит: «Ты что-то, Цой, засиделся, уж программа “Время” по телеку начинается». Сорвался Цой, побежал домой. А по дороге поет: «“Время” есть, а денег нет...».

(2) Боб любил всякие превращения. Однажды превратился в *единорога* и пошёл в Летний сад гулять. Глядь, а навстречу ему *10 стрел* летят. Он от них наутек, но одна стрела всё же попала в бедро. <...> Проснулся Боб в холодном поту. С тех пор всегда пел: «Девять стрел...» А иногда даже «восемь» - страховался.

(3) Сидят Боб и пьяный Дюша дома. Боб превращает воду в вино, а пьяный Дюша тут же всё выпивает. Не успеет Боб все кастрюли заполнить – глядь, пьяный Дюша всё выпил уже. Ерундовый вроде случай, а характерный!

(4) Сидит Тропилло дома, заброшенный, покинутый всеми. Вдруг слышит – шаги по ступеням. А потом вспомнил: «Так это меня арестовывать идут. Ну-ну!» И успокоился.

(5) «Аквариум» решил поставить «Ревизор» Гоголя. На роль Бобчинского и Добчинского пригласили братьев Соллогубов. А те вцепились друг в друга и орут: «Телефона есть», «Телефона нет», «Есть», «Нет». Зрители уж по домам разошлись, выпались, на работу с утра пошли, а те всё ещё спорят. Всё действие застопорили.

Цитата, изъятая из поэтической реальности, транспонируется в «Хармс-роке» в бытовую среду, вследствие чего она утрачивает образные смыслы и начинает восприниматься как сообщение из квазибиографического мира. Любопытнее всего, что связанная с этим поэтика абсурда в «Хармс-роке» не наследует поэтике Хармса, а скорее ей противоречит. У Хармса абсурд, как правило, обусловлен отказом от мотивирующих связей между составляющими сюжета – здесь же, напротив, мы наблюдаем некое подобие «вторичной мотивации», когда мотивировкой поведения персонажа становится буквально прочитанная/реализованная цитата. Постмодернистская игра в узнавание интертекста в случае с «Хармс-роком» уступает место способности читателя/слушателя видеть семиотический зазор между фигуративным и буквальным, образно-поэтическим и (ква-

Обыгрывается припев песни «Время есть, а денег нет» («Кино», «45»).

Обыгрывается название и образный ряд альбома и песни «Аквариума» «Десять стрел».

Обыгрывается строка куплета из песни «Чай» («Аквариум», «Синий альбом» и др.).

Обыгрывается вставка-цитата из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова на альбоме «Алисы» «Энергия» (звукорежиссер – А. Тропилло).

Обыгрывается название и припев песни «Телефона нет» («Странные игры», «Смотри в оба»).

зи)документально-историческим, а в итоге – между высказыванием и мифом. В таких текстах наглядно реализуется теорема Умберто Эко об «М-Читателе» – модели читателя, порождаемого самим текстом¹³.

Тексты «Хармс-рока» неочевидно сложны для восприятия – и при этом демонстративно просты, наивны, примитивны, почти заурядны в своей художественной форме (инфляция художественности особенно заметна в более поздних «хармсинках» Демидова о Шевчуке и современных рок-персонажах). Как представляется, применительно к «Хармс-року» причина этого состоит в стилевом «обнулении» жанра литературного анекдота и его редукции до анекдота бытового, что находит отражение в «поэзии грамматики» этих текстов. Так, в «Анекдотах из жизни Пушкина» Хармса и дискурсивно близких к ним анекдотах из «Псевдохармса» близость к «большой» литературе фиксируется использованием так называемого нарративного режима речи¹⁴ – повествования в прошедшем времени:

Пушкин был поэтом и всё что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул: «Да никак ты писака!» С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски Жуковым (Д. Хармс)¹⁵.

Пушкин часто бывал в гостях у Вяземского, подолгу сидел на окне. Всё видел и всё знал. Он знал, что Лермонтов любит его жену. Поэтому он считал не вполне уместным передать ему лиру. Думал Тютчеву послать за границу – не пустили, сказали: не подлежит, имеет художественную ценность. А Некрасов ему как человек не нравился. Вздыхнул и оставил лиру себе (Н. Доброхотова-Майкова, В. Пятницкий)¹⁶.

В «Хармс-роке» использование так называемого речевого режима – повествования в настоящем времени – моделирует ситуацию устного рассказывания в режиме «прошлого в настоящем», что является сильной дискурсивной приметой бытового анекдота как жанра (ср. типовой зачин анекдота: «Приходит больной к врачу...», «Приезжает муж из командировки...» и т.п.). Причём в «Хармс-роке» эта грамматическая стратегия поддерживается и узнаваемой для анекдота инверсированной структурой фразы с предикатом в первой и субъектом во второй позициях: «Сидит Цой у Столба и милостыню просит...», «Едет Африка на африканском слоне по Невскому и по там-таму брякает...» и т.п.

По сути, «Хармс-рок» представляет собой характерный пример того, как авангардистская традиция движется в рок-культуре по линии «упрощения», выхолащивания первичной формы, обнуления литературного потенциала. На фоне иных вариантов освоения этой традиции в русской рок-поэзии «Хармс-рок» обнаруживает инфляцию семиотического новаторства авангардизма и его редукцию до чисто смеховой культуры. Любопытно, что именно Хармс – прежде всего через обозначение окказионального жанра («хармсинки») – обеспечивает стилевую привязку этих текстов

к литературе, и в то же время «измерение Хармсом» этих текстов невозможно. Хармс в анекдотах о Ленинградском рок-клубе – это всего лишь имя, «авторитет андерграунда», лишённый текстуализации образец для подражания. С именем, но без поэтики Хармса рождается миф о ленинградской рок-тусовке как очередной стадии «большой русской культуры».

¹ См.: *Черняков А.Н., Цвигун Т.В.* Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 1999. - Вып. 2. - С. 86–94; *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Екатеринбург; Тверь, 2008. - Вып. 10. - С. 20–30.

² Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>.

³ Наиболее полную (авторскую) подборку «хармсинок» см.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hronop.ru/?tid=5>.

⁴ *Рудалев А.* Хармсинки и кортасаринки. Вадим Демидов: «Мы были передним краем». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/person/2010-10-14/2_demidov.html. (Курсив наш - Т.Ц., А.Ч).

⁵ Вероятно, впервые этот цикл был связан с именем Хармса в издании: *Хармс Д.* Горло бредит бритвою: Случай. Рассказы. Дневниковые записи. - М., 1991. Ср. также наличие этого цикла в одном из последних изданий Хармса: *Хармс Д.* Нашествие смыслов: Проза. Трактаты. Письма. Тексты для детей. - СПб.; М., 2004.

⁶ См.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://veselyerebiata.narod.ru/>.

⁷ См. об этом подробнее: *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* «Псевдохармс», или Авангардизм как популярная мифология (в печати).

⁸ *Хармс Д.* Нашествие смыслов... С. 177–178.

⁹ Там же. С. 171.

¹⁰ Там же.

¹¹ Здесь и далее анекдоты цит. по: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hronop.ru/?tid=13>.

¹² *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. - М., 1997. - С. 223.

¹³ См.: *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. - М., 2005.

¹⁴ См. об этом: *Падучева Е.В.* Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). - М., 1996.

¹⁵ *Хармс Д.* Цирк Шардам: Собр. художеств. произведений. - СПб., 1999. - С. 846.

¹⁶ *Хармс Д.* Нашествие смыслов... С. 168.

© Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков

Е.А. ГИДРЕВИЧ

Курск

ТЕМА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ПОЭЗИИ РУССКОГО РОКА

В поэзии русского рока распространена тема железной дороги. Каждый из поэтов связывает с железной дорогой свои мысли, надежды, впечатления. Несмотря на то, что в текстах есть общие моменты, авторы видят железную дорогу каждый по-своему.

Тема железной дороги была уже представлена статьей Якуба Садовски «Железная дорога в русской рок-поэзии перестройки и постсоветского

времени»¹. Автор пишет: «В своей работе ключом для анализа тенденций в русских парapoэтических текстах, созданных с 1985 года по сегодняшний день, я предлагаю избрать (столь важный в эпоху перемен и несбывающихся надежд) мотив дороги, в особенности же – железной дороги. Этот мотив в мировой культуре архетипичен сам по себе. Однако в стране, на территории которой имеется самая длинная железнодорожная магистраль мира, ёмкость “путевых” метафор просто гарантирована. Тем более что культура российской державы породила многочисленные свидетельства “культы пространства”, с “Путешествием из Петербурга в Москву” во главе, а также с более современным вариантом этого произведения – с “Москвой – Петушками”. Культурное наследие русской нации монументально именно в связи с “пространственностью” культурных кодов, и уж хотя бы поэтому в русскоязычной рок-поэзии возникают темы монументальные и... железнодорожные»².

Действительно, в России многие писатели связывают свой духовный поиск, поиск своего собственного «я» с дорогой. Сами расстояния между населенными пунктами, а так же отсутствие какого-то комфорта в пути зачастую становятся поводом для того, чтобы подумать о том, о чем в обычных условиях думать или не хочется, или думать некогда.

В данной статье мы хотим предложить своё видение темы железной дороги, переставив политические и общественные потрясения последних пятнадцати лет на второй план, и рассмотреть железную дорогу в текстах рок-поэтов вне времени (хотя сложно представить литературу и рок-поэзию в частности оторванными от исторических событий, ведь поэзия чётко реагирует на любые исторические перемены мгновенно). Тема железной дороги может рассматриваться как духовные поиски, поиски себя и своего места в этом мире. Именно это и будет приоритетным в данном исследовании.

Одним из объединяющих факторов для текстов русского рока о железной дороге является то, что поезда и электрички не имеют конечного пункта точно так же, как и не имеют пункта отправления. Этот факт можно понимать следующим образом: суть любого пути (перемещения по железной дороге) состоит не в дороге из пункта А в пункт В, а в самом пути, факте перемещения.

В ленинградском роке железная дорога – это способ быть счастливее, причём не важно: остаётся ли герой один на один с собой или железная дорога приведёт его к встрече с любимым человеком.

Я вчера слишком поздно лёг, сегодня рано встал.
Я вчера слишком поздно лёг, я почти не спал.
Мне, наверно, с утра нужно было пойти к врачу.
А теперь электричка везёт меня туда, куда я не хочу.

В тамбуре холодно и в то же время как-то тепло.

В тамбуре накурено и в то же время как-то свежо.
Почему я молчу, почему не кричу, молчу.
Электричка везёт меня туда, куда я не хочу³.
В. Цой. «Электричка»

Я учился быть ребёнком, я искал себе причал,
Я разбил свой лоб в щёлочку об начало всех начал.
Ох, не хило быть духовным – в голове одни кресты,
А по свету мчится поезд, и в вагоне едешь ты.

Молодым на небе нудно, да не влезешь, если стар.
По Голгофе бродит Будда и кричит «Аллах Акбар».
Неизвестно где мне место, раз я в этой стороне,
Машинист и сам не знает, что везёт тебя ко мне.

Есть края, где нет печали, есть края, где нет тоски.
Гроб хрустальный со свечами заколочен в три доски
Да порою серафимы раскричатся по весне.
Машинист и сам не знает, что везёт тебя ко мне⁴.

Б. Гребенщиков. «Великая железнодорожная симфония»

Примеры, приведённые выше, хорошо подчёркивают, что, несмотря на весь дискомфорт и неудобства пути как такового («В тамбуре холодно и в то же время как-то тепло. //В тамбуре накурено и в то же время как-то свежо...»), всё равно факт движения остаётся выходом для человека, который ищет себя и своё место в этом мире.

Немного другое понимание пути, дороги у Бориса Гребенщикова. Истоки – те же, что и у Виктора Цоя, но если у Цоя этот путь был в «туда, куда я не хочу», то у Бориса Гребенщикова конечный результат дороги оправдывает средства: «А по свету мчится поезд, и в вагоне едешь ты», при этом какие бы мысли не занимали голову человека, всё равно важнейшим остаётся любовь, и именно встречу с любимой ждёт герой «Великой железнодорожной симфонии».

В работе Якуба Садовски «Великая железнодорожная симфония» представлена, как поиски приемлемого духовного пути⁵. Текст можно рассматривать с такой точки зрения, но наличие «конечного персонажа», до которого герой БГ точно доедет, говорит о существовании любви. Хотя само понятие «Любовь» хорошо соотносится с тезисом «Бог есть Любовь», на котором строится все христианство. Иными словами, истинно любящие люди ощущают душевную связь и ощущают неземное божественное начало в своих отношениях.

Схожие мотивы можно встретить и в поэзии московского рока. Например, у Гарика Сукачёва:

Между нами десять тысяч километров,
Всё перроны, перегоны да дожди

Горы белых облаков и стаи ветров,
Но скоро я приеду, подожди.

Там, где я, бабульки с пареной картошкой,
Там подсолнухи осыпались в кульки,
Там мохнатые окошки да лукошки,
Там палат свои сигарки мужики.

Расплескался я чайком вокруг стакана,
Стал вчерашнею газетной полосой,
Я стоянка пять минут, рычаг «стоп-крана»,
Я стал лесом, проводами да луной.

Между нами десять тысяч километров,
Утр перрона и деревень во сне,
Но уж очень скоро в сереньком конверте
Я приеду и прижмусь к тебе⁶.

«10 000 км»

В тексте описывается путь письма, который является связующим для двух любящих людей. Отношения между ними очевидны, и в основе лежит та же мысль, что и у Б. Гребенщикова: как бы ни был прекрасен мир вокруг героя (человека) и чем бы этот герой (человек) не занимался, важным в его жизни остаётся вера и надежда на то, что он встретится с близкими и дорогими людьми.

Лирический герой песни Гарика Сукачёва ощущает себя как бы «запечатанным» в конверт: «...В сереньком конверте я приеду и прижмусь к тебе». Этот важный момент подчёркивает саму надежду на «живую» встречу рано или поздно. Это же и является характерной разницей в текстах Сукачёва и Гребенщикова. Но суть одна – ожидание встречи.

Немного другое представление железной дороги и пути в целом у Андрея Макаревича:

Вагонные споры - последнее дело,
Когда больше нечего пить,
Но поезд идет, бутылка опустела,
И тянет поговорить.

И двое сошлись не на страх, а на совесть,
Колеса прогнали сон:
Один говорил: Наша жизнь - это поезд,
Другой говорил: Перрон.

Один утверждал: «На пути нашем чисто»,
Другой возражал: «Не до жиру».
Один говорил, мол, мы - машинисты,
Другой говорил: Пассажиры!

Один говорил: «Нам свобода - награда,
Мы поезд куда надо ведём».
Другой говорил: «Задаваться не надо:
Как сядем в него, так и сойдём».

А первый кричал: «Нам открыта дорога
На много, на много лет».
Второй отвечал: «Не так уж и много -
Всё дело в цене на билет».

А первый кричал: «Куда хотим - туда едем,
И можем, если надо, свернуть»,
Второй отвечал, что поезд проедет
Лишь там, где проложен путь.

И оба сошли где-то под Таганрогом,
Среди бескрайних полей,
И каждый пошёл своею дорогой,
А поезд пошёл своей.⁷
«Вагонные споры»

Атрибутика пути в тексте передана верно: с этим согласится любой человек, который когда-либо путешествовал на дальние расстояния. Этот текст перекликается с текстом Виктора Цоя «Электричка». Разница состоит в том, что электричка – это пригородный вид транспорта, а в тексте А. Макаревича речь идёт о поезде дальнего следования. В обеих песнях речь идёт о том, чем занимают себя пассажиры во время пути. Цой показал одинокого пассажира, курящего в тамбуре. Макаревич рисует картину пассажирского купе, люди в котором после выпитого вступают в полемику на философские темы. Безусловно, что само появление в тексте образа сигарет или вина может читаться двояко: как и в жизни – курить и пить можно в компании, а можно одному. Но в данных текстах показано, что у Цоя сигарета – это повод выйти в тамбур, побыть одному; у Макаревича бутылка – это повод для того, чтобы завязать знакомство. Эту мысль развивает Якуб Садовски в своей статье: «Говоря о “Вагонных спорах” следовало бы отметить также и следующее: представленная лирическая ситуация – вагонная пьянка как предлог для интеллектуальных и (по-народному) философских диспутов...»⁸.

Макаревич точно описал психологию отношений попутчиков: не смотря на то, что люди не знакомы друг с другом, они могут рассказать друг другу то, что не доверяют даже самым близким людям. И причина такой душевной близости отмечена в тексте: «И оба сошли где-то под Таганрогом, / Среди бескрайних полей, / И каждый пошёл своею дорогой, / А поезд пошёл своей».

Данным текстом объединяется несколько тезисов: «Истина – в вине», «В споре рождается истина» и «Каждый человек прав в своей правоте». Несмотря на то, что спорщики остались каждый на своей стороне, истина кроется не в предмете спора, а в том, что обе точки зрения на то, что есть жизнь, верны, ведь обстоятельства у каждого человека складываются по-разному.

У представителей уральского рока тоже есть продолжение темы, которую поднимают В. Цой в «Электричке» и А. Макаревича в «Вагонных спорах»:

Если в твоём вагоне все давно спят,
А поезд стучит запиленным мотивом
Можно выйти и покурить.
Можно даже с бутылочкой вчерашнего пива.
Можно начать игру с самим собой,
Чтобы ты увидел по ту сторону стекла
Как бы поезд не скорый, а тормозной.
Как бы чистые стёкла, а за ними весна.

Вот стоят девушки с русыми косами,
Машут нам флагами свободной Кубы.
Вот катит бочку вятский философ,
Философа жена на крыльце красит губы.
Цыгане под Бум раскинули табор,
Цыгане поют популярные песни,
Проводник подошёл: «Не стряхивай на пол».
Ему говорю: «Глянь, как интересно».

Вот за окном громыхнули салют,
И тысячи огней возвестили народу -
Нынче в Мантурово день тутти-фрутти.
Большой такой праздник, как праздник свободы.
В сумерки нервно кудахтают куры -
Гриль-бар открывают за речкой у почты.
Мужики потянулись к дому культуры -
Там нынче кино про женщин порочных.

На пермском вокзале бродит корова,
Корова ищет первую травку.
Корове плевать на орла-постового,
Орел не получит к зарплате прибавку.
Сержант ругает корову словами,
А поезд мчится все дальше и дальше.
Мы въезжаем на станцию Шали.
Серебряный вождь нам машет руками.

А в общем-то я не люблю паровозы.⁹

По тексту проходят те же цоевские сигарета, бутылка Макаревича, а так же пейзаж за окном Сукачёва. Герой Шахрина так же относиться к поезду, как и Цой – «Электричка везёт меня туда, куда я не хочу». Герой не против дороги, он против конечной точки назначения. Не важно, что связано у шахринского героя с паровозами (поездами), важно, что ему интересен сам факт пути. Причём герой обращает внимание не только большие города, но и маленькие, провинциальные городишки, которые не являются даже областными центрами (Буй, Мантурово).

Помимо всего прочего добавляется образ проводника – строгого, следящего за порядком, но герой Шахрина в нём видит не то чтобы друга, но человека, которого волей-неволей стал его попутчиком.

Образ работника железной дороги можно встретить не только в поэзии Шахрина:

Последний поезд на небо отправится в полночь
С полустанка покрытого шапкой снегов
Железнодорожник вернётся в каморку
Уляжется в койку не сняв сапогов

Посмотрит на чьё-то увядшее фото
Нальёт и закусит солёной слезой
Откроет окошко достанет берданку
И будет сшибать звезду за звездой

А поезд на небо уходит всё дальше
По лунной дороге уносится прочь
А поезд на небо увозит отсюда
Всех тех кому можно хоть как-то помочь

Железнодорожник из мятых карманов
Поношенной формы достанет на свет
Помятую трёшку железную ложку
И на отъехавший поезд билет

И когда на востоке покажется солнце
И разгонит лучами ночную тоску
Он прочистит берданку насыплет картечи
И приложит железо к больному виску

А поезд на небо уходит всё дальше
По лунной дороге уносится прочь
А поезд на небо увозит отсюда
Всех тех кому можно хоть как-то помочь¹⁰

И. Кормильцев. «Железнодорожник»

Быт и жизнь железнодорожника – безысходность. Но он сам сделал этот выбор: не использовал «на отъехавший поезд билет». Он мог бы уехать на небо («Последний поезд на небо отправится в полночь»), но небо – это надежда на лучшее, надежда на завтра, которая не по нраву железнодорожнику. Однако, несмотря на то, что направление поезда ясно (на небо), на деле поезд – не спасение от бед и душевного беспокойства, и железнодорожник, по всей видимости, это осознаёт: «А поезд на небо увозит отсюда всех тех, кому можно хоть как-то помочь». Поэтому и остался, поэтому и сделал выбор: «Он прочистит берданку насыплет картечи / И приложит железо к больному виску». Якуб Садовски в своей статье пишет о финале песни так: «Уехавший поезд соотносится с концом существования – в последнем куплете железнодорожник “прикладывает берданку к больному виску”»¹¹, что подтверждает итог сюжета.

Как видно из вышеприведённых примеров, с железной дорогой авторы рок-текстов связывают определённые надежды, она наводит на мысли, которые так или иначе волнуют поэта.

Независимо от географической принадлежности рок-музыки, железная дорога – образ актуальный для всех центров русского рока. Второй вопрос – вопрос того, что за железной дорогой стоит и что с ней связывают, – каждый автор решает по-своему.

Якуб Садовски заканчивает свою статью следующим выводом: «Железная дорога в русской рок-поэзии последних 15 лет – это один из мотивов, которые очень чётко отражают настроения в творческих средах, представляющих собой поэтический диагноз действительности. Будем надеяться, что уже вскоре рок-поезд найдёт свой духовный паровоз, что возглавляемый этим паровозом состав выйдет напрямую, что он не станет оставлять кого-либо на перроне, что пассажиры будут симпатичнее, да и вид за окном никого уже не напугает...»¹².

Можно согласиться с этим выводом. Тема пути, железной дороги – это синоним, прежде всего, духовного поиска, который необходим каждому человеку, а творческим людям, поэтам, тем более. И дело не только в непонимании слушателями того или иного материала, предлагаемого автором, или в отношении общества к автору. Дело еще заключается в том, чтобы найти себя в этом мире, занять свою достойную нишу.

Именно сам момент поиска, исканий себя в этом мире связывается с понятием пути так как такового.

¹ Садовски Я. Железная дорога в русской рок-поэзии перестройки и постсоветского времени // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 29 – 35.

² Там же. С. 30 – 31.

³ Виктор Цой. Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания. - М.: Эксмо-пресс, 2002. - С. 32

⁴ БГ. Песни. - М.: Нота-Р, 2002. - С.381

⁵ Садовски Я. Указ. соч. С. 33.

⁶ Гарик Сукачев. Там, где кончается дождь. - М.: Эксмо-пресс, 2001. - С. 142

⁷ Андрей Макаревич. Семь тысяч городов: Стихи и песни. - М.: Эксмо-пресс, 2004. - С. 146

⁸ Садовски Я. Указ. соч. С. 33.

⁹ Поэты русского рока: Илья Кормильцев, Вячеслав Бутусов, Дмитрий Умецкий - С-Пб.: Азбука-классика, 2007. - С. 232

¹⁰ Сайт группы «Nautilus pompilius» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.nautilus.ru>

¹¹ Садовски Я. Указ. соч. С. 34.

¹² Там же. С. 35.

© Е.А. Гидревич

Г.В. ШОСТАК

Брест

«ROCK'N'ROLL МЁРТВ, А МЫ – ЕЩЁ НЕТ»:

АЛЕКСАНДР МИКИТЕНКО И РОК-ТРАДИЦИИ 1980-х ГОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМОВ ГРУППЫ «ИСТОК»)

В ряде статей, опубликованных на страницах сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст», творчество отечественных рок-поэтов нового поколения рассматривалось с точки зрения преемственности с предшествующей рок-культурой¹. В конце XX – начале XXI века из рок-подполья постсоветского пространства вышли на свет Божий многие и многие интересные авторы, «молодая шпана», тем не менее, опровергающая мрачный прогноз Бориса Гребенщикова: традиции, заложенные отечественными рокерами в 80-е годы, обретают новое дыхание. В то же время в творчестве рок-поэтов нового поколения происходит переоценка ценностей: многие идеалы 80-х годов подвергаются ироническому или трагическому переосмыслению. Наглядный тому пример – творчество Ермена Анти («Адаптация»), Константина Арбенина (экс-«Зимовье зверей», «Сердолик»), Вени Дркина, Жели, Алексея Летуновского («Ливень»), Александра Непомнящего, Алексея Фомина («Министерство любви»), Александра Микитенко («Исток») и др.

В 2001 году молодой одесский музыкант и поэт Александр Микитенко создал акустический дуэт «Исток». Через некоторое время состав группы расширился. В 2009 году Александр переехал в Санкт-Петербург, но свою группу предпочитает позиционировать как одесско-питерскую. На сегодня «Истоком» записаны четыре альбома, из них два акустических – «Эй!» (2003) и «Я (Романтика)» (2004)², два электрических, записанных полноценным составом – «Исток» (2007) и «Выдохновение» (2010). Акустические альбомы тиражировались под неофициальным лейблом «Чевенгур records» из г. Шахтёрска (Донецкая область); электрический альбом «Исток» выдержал два официальных издания: в 2007 году в Киеве на фирме «Rostok Records», в 2008 – в Петербурге в качестве CD-приложения к журналу «Fuzz»; «Выдохновение» пока не издано и распространяется путём копирования и через сеть Интернет.

В акустике Микитенко ориентируется преимущественно на панк-рок сибирского разлива (прежде всего на Егора Летова), в электричестве – на грандж в сийттлском варианте («Nirvana»).

Четыре альбома «Истока» позволяют составить целостное представление о музыкальных интересах лидера группы. Поэтика, темы, мотивы, способы отражения мироощущения предшественников органично вошли в творческую практику Александра Микитенко и были критически переосмыслены применительно к новой эпохе. Впрочем, диапазон культурно-исторических ассоциаций, к которым обращается поэт, не ограничивается лишь рок-культурой, а, как мы убедимся, охватывает отечественное и мировое искусство – литературу, кинематограф и живопись.

Высшей ценностью в семантическом пространстве Александра Микитенко выступает *творчество*. Песня «Поэты»³ выражает жизненное и творческое кредо автора:

Мы с тобой не будем светлей
Но и вряд ли станем темней
Давай докурим и допоём
И закроем за собой дверь
Но тебе пора на твой автобус
А я никуда не спешу
Не задавай мне этих вопросов
Я тебе ничего не скажу
Но если ты чувствуешь это
Так же как чувствую это я
Значит мы с тобой поэты
Значит мы с тобой друзья⁴

Осмысление тяжёлого положения человека, находящегося в андеграунде и реализующего себя в творчестве, – тема, для отечественного рока далеко не новая и неисчерпаемая. В творчестве рок-поэтов она раскрывается по-разному. Сегодня, в эпоху рыночных отношений, для рокеров нового поколения эта тема приобретает еще большую актуальность: предельно обостряется проблема маргинального статуса андеграундного рока, его непонимания, неприятия и, как следствие, невостребованности аудиторий. Неприятие может вызвать агрессию со стороны враждебно настроенных представителей неформальных молодежных объединений (скинхеды) или молодых людей, склонных к проявлению физического насилия (так называемые гопники).

В поэтической системе Александра Микитенко русский рок 80-х годов как культурный феномен несет в себе положительную коннотацию: он ассоциируется с честностью (непродажностью) и ничем не ограниченной свободой творчества. Время расцвета отечественной рок-культуры – это эпоха рок-н-рольного братства, которую Александр Башлачев назвал «Временем колокольчиков». Последние же два десятилетия отмечены

коммерциализацией рока, вовлечением его в шоу-бизнес, жесткой дифференциацией в самой рок-среде, и, следовательно, потерей «продавшимся» роком честности, независимости и творческой самобытности.

Настроение неизбывной тоски по эпохе рок-н-рольного братства характерно для всех четырёх альбомов «Истока». «В основе концепции рок-поэзии, – отмечает Е.Е. Чебыкина, – лежит проблемность, серьезное осмысление экзистенциальных вопросов, порой трагическое мироощущение, желание сказать свое слово, обозначить свои ценности»⁵. Цитирование рок-поэзии 80-х годов служит важнейшим выразительным средством для воплощения творческой концепции автора. При этом Микитенко часто адаптирует цитаты из классики русского рока к современной ему культурной ситуации:

| <i>Б. Гребенников</i> | <i>А. Микитенко</i> |
|---|--|
| «Жить быстро, умереть молодым» – Это старый клич, но я хочу быть живым. «Герои рок-н-ролла» (С. 7) ⁶ | Живи быстро умри молодым Это истина тех кто не смог быть живым «Нате!» ⁷ |
| Я устал пить чай, я устал пить вино, Я зажгёт весь свет, но стало темно. Десять лет я озвучивал фильм, Но это было немое кино. <...> Панки любят грязь, а хиппи – цветы. И тех, и других забирают менты. <...> Все ангелы в запое, я не помню, кто где. У рокеров рак мозга, а джазмены в ... «Немое кино» (С. 489) | Детские игры кончились давно А мы с тобой улыбались и смотрели кино Вдруг картинка оборвалась кто-то вырубил свет Мы с тобой к экрану а кина уже и нет <...> Неформалы поменялись непонятно кто где Ну панки видно в жопе а хиппи в е-е «Одиночество» ⁸ |
| Отныне время будет течь по прямой: Шаг вверх, шаг вбок – их мир за спиной. Я съжгёт их жизнь, как ворох газет, – Остался только грязный асфальт; Но рок-н-ролл мёртв, а я ещё нет. «Рок-н-ролл мёртв» (С. 95) | На нас же положили и забили сверху кол Все те кто поседавали и просрали рок-н-ролл <...> Так отныне время будет течь по прямой И молодая шпана на них поставит свой хой <...> Но rock'n'roll мёртв а мы ещё нет Rock'n'roll мёртв а мы... Те что вас любят смотрят нам вслед Rock'n'roll мёртв а мы еще нет |
| <i>М. Науменко</i> | <i>А. Микитенко</i> |
| Смотри вот идёт мой поезд Ведь завтра меня здесь уже не будет «Завтра меня здесь не будет» ⁹ | Вот мой ключ но не та дверь Но сегодня меня здесь не будет «Ключ» ¹⁰ |

| | |
|---|--|
| <i>А. Башлачёв</i> | <i>А. Микитенко</i> |
| Муку́ через му́ку поэты рифмуют... «Верка, Надька, Любка» (С. 123) ¹¹ | ...Кто-то чужой пожимая мне руку С улыбкой рассуждает вникая в мои вопли Как легче рифмовать муку́ через му́ку. «Га-да-да» ¹² |
| С треском разбив ёлочные игрушки, Рвётся к столу общество ассорти. Мне хочется стать взрывчатою хлопущей И расстрелять вас залпами конфетти. «Новый год / 1985» (С. 35) | Облом в умудрённых морщинах Безоружный страх детских глаз Я в себя заряжаю причины И собой расстреляю всех вас «Родина» ¹³ |
| <i>В. Цой</i> | <i>А. Микитенко</i> |
| Здравствуйте девочки Здравствуйте мальчики Смотрите на меня в окно И мне кидайте свои пальчики «Алюминиевые огурцы» ¹⁴ | Здравствуйте девочки Здравствуй мальчики Добрый день мажоры Кручёные пальчики Здравствуйте жлоб Привет фашист Руки прочь от меня Я анархист «Раз, два, три...» ¹⁵ |
| Я начинаю день и кончаю ночь. Двадцать четыре круга прочь. «Я – асфальт» ¹⁶ | Я ухожу туда куда идти не хочу Руки в карманы иду и молчу И всякий раз потом наступает ночь Еще один день Двадцать четыре круга прочь «Двадцать четыре круга» ¹⁷ |
| Ездят такси но нам нечем платить и нам не на чем ехать мы гуляем одни На нашем кассетнике кончилась плёнка смотай «Видели ночь» ¹⁸ | На нашем кассетнике кончилась плёнка И на часах давно вышел срок «Трагедия в стиле рок» ¹⁹ |
| Закрой за мной дверь, я ухожу. «Закрой за мной дверь» ²⁰ | Давай докурим и допоём И закроем за собой дверь «Поэты» |
| <i>Е. Летов</i> | <i>А. Микитенко</i> |
| Нас найдут по ярим крикам Нас найдут по битым ликам Пеплу самобичеваний По запаху напрасных ожиданий «Суицид» ²¹ | Сегодняшний приют До завтра заплуют Куда б мы ни ушли Нас везде найдут «Асфальт» ²² |
| <i>Я. Дягилева</i> | <i>А. Микитенко</i> |
| Я повторяю десять раз и снова – Никто не знает, как же мне х... «Печаль моя светла» (С. 168) ²³ | Расскажи мне всё ещё раз расскажи мне все снова Ведь и я тоже знаю, как бывает х... «Холден Колфилд не стал старше» ²⁴ |

Микитенко использует и двойные цитаты:

| <i>Б. Гребенщиков</i> | <i>Я. Дягилева</i> | <i>А. Микитенко</i> |
|---|---|---|
| Дай мне напиток железно- нодородной воды «Железнодорожная вода» (С. 5) | Нас убьют за то, что мы с тобой гуляли по трамвай- ным рельсам «По трамвайным рель- сам» (С. 202) | А мы с тобой загуляли и попали не туда Наши рельсы разобрали потекла ж/д вода «Одиночество» |

У Микитенко встречаются цитаты, которые В.А. Гавриков называет «трёхчленным заимствованием»²⁵. Суть таких заимствований заключается в том, что лидер группы «Исток» ссылается не на того или иного рок-поэта, а на исполняемый им чужой текст. В качестве примера трёхчленного заимствования можно привести отсылку к песне «Город золотой»: стихи А. Волохонского и А. Хвостенко спеты Б. Гребенщиковым на мелодию итальянского композитора эпохи Возрождения Франческо ди Милано. Микитенко использует её в качестве претекста в песне «Холден Колфилд не стал старше»:

Попробуй сам слови кого-то
Да ещё удержи
Под небом голубым
Над пропастью во ржи.

Нередко, как уже отмечалось, образы из первоисточников трагически переосмысляются. Так, если у Гребенщикова грязный асфальт символизировал унылую будничную обыденность, у Микитенко он превращается в развёрнутую метафору бездушной, тупой, обезличивающей, всеразрушающей Системы. Эффект неизбежности роковой развязки достигается за счёт многократного «вдалбливания» слова «асфальт» в конце каждой фразы:

На моих глазах асфальт
На твоих словах асфальт
Нас с тобою ждёт асфальт
Нас с тобой убьёт асфальт
«Асфальт»

Мотив погружения в землю восходит к романтической художественной традиции, в которой земная стихия символизировала смерть; также очевидна устойчивая связь с «философией жизни», подвергающей сомнению веру как таковую и исповедующей крайний пессимизм, и с экзистенциализмом, тяготеющим к тематике пограничных ситуаций и кризисных состояний.

Трагическая участь постигает дурачка из песни Егора Летова:

| <i>Е. Летов</i> | <i>А. Микитенко</i> |
|--|---|
| Ходит дурачок по лесу Ищет дурачок глупее себя «Про дурачка» ²⁶ | Заблудился дурачок И попался на крючок «Сказка (Моя песенка)» ²⁷ |

Серый волк из колыбельной песни – воплощение бытийного зла:

Раз-два! Вот вам сказка
Невесёлая подсказка
Пришёл серенький волчок
Да прогрыз весь мой бочок
«Сказка (Моя песенка)»

Иногда Микитенко вступает в полемику со своими предшественниками:

| <i>А. Башлачев</i> | <i>А. Микитенко</i> |
|---|--|
| ...Рекламный плакат последней весны Качает квадрат окна. «От винта» / «Все от винта!» (С. 94) | ...К черту квадрат что качает стена Бетонное небо лампа звезда Ты знаешь меня и не видишь лица Но я остаюсь с тобой до конца «Странные игры» ²⁸ |

Цитата может использоваться Александром Микитенко в названии композиции для придания ей дополнительного смысла. Так, песня «Трагедия в стиле рок» отсылает к одноименному фильму С. Кулиша. Автор прослеживает тернистый путь рок-музыканта из глухого андеграунда на звёздную вершину музыкального Олимпа. Трагедия состоит в том, что достижение материального благополучия, как правило, оборачивается исчерпанием творческого потенциала.

Как мы уже отметили, массив цитируемых Александром Микитенко источников выходит далеко за пределы рок-культуры. Обращению поэта к отечественной и мировой литературе, кинематографу и живописи могла бы быть посвящена отдельная статья. Здесь же ограничимся лишь несколькими примерами. Название альбома «Я (Романтика)» позаимствовано у украинского писателя Микола Хвильового; песня «Холден Колфилд не стал старше» содержит реминисценцию из романа Д. Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»; в композиции «Белая гвардия» можно обнаружить скрытые отсылки к живописным абстракциям К.С. Малевича «Чёрный квадрат», «Белый квадрат», «Красный квадрат»...

Таким образом, в песнях Александра Микитенко часто встречаются заимствования из классики русского рока: цитируются Борис Гребенщиков, Михаил «Майк» Науменко, Александр Башлачев, Виктор Цой, Егор

Летов, Янка Дягилева; при этом автор, подобно своим предшественникам, часто обращается к первоисточникам, выходящим за скобки рок-культуры. Взятые в совокупности, они образуют целостную поэтическую систему, даже поверхностное рассмотрение которой позволяет сделать вывод о неразрывной связи поэзии Микитенко с традициями русского рока 1980-х годов.

¹ См.: Баранова Е.Н., Хацкевич А.В. «И это новая смерть на новом витке...»: некоторые особенности андеграунда в современной России // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2007. – Вып. 9. – С. 223–232; Симановская Н.Н. Метрико-ритмическая организация песенных текстов Вени Дркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 137–143; Шостаков Г.В. Циклообразующие мотивы в альбоме Жели «Underground» // Там же. С. 227–233.

² «Я (Романтика)» – сольный альбом, записанный Микитенко под одну акустическую гитару. Однако Александр предпочитает обозначать его как альбом группы «Исток».

³ Акустическая версия песни входила в альбом «Эй!», электрическая – в альбом «Исток».

⁴ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток». Здесь и далее цитаты приводятся без соблюдения пунктуации.

⁵ Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – С. 75.

⁶ Песни Б. Гребенщикова цит. по изд.: БГ. Книга песен. – М., 2007 (далее после цитаты в круглых скобках указывается номер страницы).

⁷ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток». Её акустический вариант входил в альбом «Эй!»

⁸ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток». Её акустический вариант входил в альбом «Я (Романтика)».

⁹ Песня цит. по МРЗ-диску «Зоопарк». Текст приводится без соблюдения пунктуации.

¹⁰ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток». Её акустическая версия входила в альбом «Эй!»

¹¹ Здесь и далее песни А. Башлачёва цит. по изд.: Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поноций. Стихи. Биография. Материалы. – СПб., 2010 (далее после цитаты в круглых скобках указывается номер страницы).

¹² Песня цит. по фонограмме альбома «Выдохновение». Её акустический вариант входил в альбом «Я (Романтика)».

¹³ Песня цит. по фонограмме альбома «Выдохновение».

¹⁴ Песня цит. по фонограмме альбома «45». CD. «Moroz records». Тексты приводятся без соблюдения пунктуации.

¹⁵ Песня цит. по фонограмме альбома «Я (Романтика)».

¹⁶ Песня цит. по фонограмме альбома «45».

¹⁷ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток». Её акустический вариант входил в альбом «Эй!»

¹⁸ Песня цит. по фонограмме альбома «Ночь». CD. «Moroz records».

¹⁹ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток».

²⁰ Песня цит. по фонограмме альбома «Группа крови». CD. «Moroz records».

²¹ Здесь и далее песни Е. Летова цит. по МРЗ-диску «Гражданская Оборона» за исключением особо оговорённых случаев. Тексты приводятся без соблюдения пунктуации.

²² Песня цит. по фонограмме альбома «Исток».

²³ Здесь и далее песни Я. Дягилевой цит. по изд.: Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов. Русское поле экспериментов. – М., 1994 (далее после цитаты в круглых скобках указывается номер страницы).

²⁴ Песня цит. по фонограмме альбома «Выдохновение». Её акустический вариант входил в альбом «Я (Романтика)».

²⁵ Гавриков В.А. А. Непомнящий как представитель русского построка // Проблемы современной литературы: теория и практика. Вып. 1: Рок-поэзия Александра Непомнящего. – Иваново, 2009. – С. 70.

²⁶ Песня цит. по изд.: Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов. Русское поле экспериментов. – М., 1994. – С. 90.

²⁷ Песня цит. по фонограмме альбома «Я (Романтика)»

²⁸ Песня цит. по фонограмме альбома «Исток».

© Г.В. Шостаков

А.С. ШЕМАХОВА

Горловка

«ЛЕТАТЬ – ЭТО СОВСЕМ НЕ СЛОЖНО»:

10 ЛЕТ В АНДЕГРАУНДЕ ОДНОЙ ДОНБАССКОЙ ГРУППЫ

«Познавая себя, познаём мир. Познавая мир, познаём себя. И каждая новая песня – очередной шаг на пути этого познания»¹

«Летать – это совсем не сложно» – так звучит кредо юбилейного альбома яркого представителя донецкого андеграунда – рок-группы «ЛихоЛесье». Идея создания альбома возникла в 2001 г., когда были написаны песни, составившие основу исполняемой в то время концертной программы «Летать». Как рассказывает фронтмен «ЛихоЛесья» Дмитрий Дубров: «К моменту начала студийных работ в 2002 году – альбомы «Одна тоска», «Мифрил» – мы поняли, что песни из программы «Летать» не клеятся ни в одну из готовящихся нами пластинок. Мы всегда очень тщательно подходили к формированию трек-листа, и основным критерием отбора песен было их соответствие общей тематике и настроению альбома... Тогда же в группе родилась идея, отчасти навеянная советской пионерской культурой (многочисленные послания потомкам, которые нужно прочитать через 50 или 100 лет) – отложить незафиксированные песни на десять лет, а по прошествии оных сделать на их основе альбом и назвать его «Летать»².

«ЛихоЛесье – тонкая грань соприкосновения внутренней сущности человека с внешним миром. Мы воздействуем на вещи, которые нас окружают. А они, проецируясь в нас, определяют облик нашего эго»³.

Внешнее.

Разжигает воображение обложка альбома, выполненная донецким художником Сергеем Харламовым. Кто это химерное существо, плетённый уродец связанный ногами-руками-нитями с двумя такими же скрюченными уродцами? «Фигурка отображает человеческое естество, стремящееся ввысь, но накрепко связанное своими страстями, зависимостями, грехами и прочим с окружающей его реальностью. Человек изо всех сил тянется к уже близким «крыльям», чувствует их, но понимает: для того, чтобы ото-

рваться от земли, нужно будет найти в себе силы поднять с собой всё то, с чем всю жизнь был насквозь переплетён и дать за это должный ответ»⁴.

Внутреннее.

Всё прибывает в движении. Вверх, от земли и над землёй, и в каком-то калейдоскопично-мистическом ином измерении. В прошлое, и в будущее, и по «петле времён».

Вверх.

Первая песня альбома – «**Легко**» – появляется «откуда-то сверху, из аристотелевского океана вечной музыки»⁵, явно показывая – есть куда стремиться.

Светлая и нежная она рассказывает о гармонии с миром и самим собой.

И поезд не сошёл раньше времени с рельс
И волос не упал с головы
Когда мы ловили в ладонь
Капли летней воды.
И всё было так впереди,
И время текло как вино
Теперь я вывернут весь наизнанку,
Но мне так легко.

И это чудесное состояние сладкого вдоха будет длиться:

Не пересохнет река,
Не запотеет стекло
Пока я весь наизнанку,
Пока мне легко.

Но «дрогнет рука»⁶ и от мира идеального останутся лишь «**Фантомные боли**»⁷. В игру вступает «человеческий фактор» с его несколько грубовато, но справедливо подмеченной закономерностью: «Человеческий fuck in mysalfe». Вообще закономерностей тут много – «всё на круги своя» – «кто-то дышит, а кто-то скулит», «Stairway to heaven ещё не значит наверх», «И чей-то взгляд из-за угла по спине... / Фиксирует скорость падения / Хлебных корочек маслом об землю». А тем временем над головой разворачивается парад планет, происходит нечто навсегда меняющее привычный ход вещей.

Значит что-то поменялось в параде планет,
Навсегда не посредине белая полоса⁸,
Но только необходимости больше нет
Запоминать телефоны и адреса

В самом деле, зачем что-то запоминать здесь? Если осталось только «Налить стакан до краев / И улететь на небо» («Дорога назад»⁹).

А там встречает гроза,
Коптит земля кострами,
И в спину смотрят глаза
Тех, кто уже не с нами.

Про них поет листопад,
Но нет дороги назад,
И пеплом стали мосты,
Там, где ветер, там и ты.

Обратного пути со «Stairway to heaven» уже нет, отступать некуда, только вверх.

В мотив полёта начинает серебряной ниточкой вплетаться мотив памяти. «Мертвые открывают глаза живым»¹⁰, в отличии от предыдущего альбома, где «мёртвые делят поровну» их «шкуры»¹¹. «ЛихоЛесье» уходит от апокалиптического мировоззрения предыдущего альбома¹².

Мир переворачивается («Над головой»), грань между земным и небесным размывается, «дороги давно растворились в росе».

Каждый висит на своём волоске
А жизнь, словно строчка на чистом листке.
Дрогнет рука и вселенский отбой
Крутится вертится над головой.

Чем ближе рубашка, тем выше порог
В игольное ушко не всунуть свой горб.
Выходит, что все мы под этой иглой
Крутимся вертимся над головой.

«То, что упрямо тянул за собой / Крутится вертится над головой», крутится, и как подсказывает знакомая всем песенка¹³ «хочет упасть». Только куда? Вверх или вниз? Ведь «все мы <...> крутимся вертимся над головой».

Следующая песня «Имена»¹⁴ справедливо названа «агатом альбома»¹⁵. Если в плане звучания она и осталась принадлежностью «Третьего берега»¹⁶, то в плане смысла в контексте нового альбома в ней актуализируются иные значения. «Безымянные в небе облака» все такие же «вечно холодные, вечно свободные»¹⁷, безразличные к человеческим страстям и страданиям. Имя – единственное на что реагирует человеческий мозг даже в вегетативном состоянии. Имя – хранит память о человеке тогда, когда он уже давно ушёл¹⁸. «На моей спине написала плоть, / Как сочится кровь родника. / Завяжу глаза, чтобы не смотреть, / Как сгорают вмиг имена» –

что-то мистическое есть в этих строках, последняя жертва принесена, чтобы за плечами выросли крылья¹⁹.

Чтобы «Летать»²⁰.

Я где – то слышал, что все слова
Уже кем – то сказаны
Но точно знаю, что все стихи
Они такие разные.
Теперь легко идти на звук
Теперь не страшно в пустоте
И что нам стоит оборвать
Струну на этой частоте.

Но летать это совсем не сложно
Летать это совсем не страшно
Летать... Твои крылья уже в облаках.
Летать это совсем не больно,
Летать это совсем не страшно,
Летать... Вот твой карниз, только сделай шаг.

Полёт.

Оказываемся там, куда «не долетает тень» («Тень»²¹), там, где даже «птицы лучше понимают нас».

Пролетаем над ночными крышами, вслушиваемся в дыхание деревьев («Посвящение»²²).

Здесь тишина рождает страх
Дыханье ночи на детских снах...

Но нам «легко идти на звук», и уже «не страшно в пустоте» даже заблудившись «в петле времён».

Согретый светом чужих квартир
Из окон слышу забавный ритм
У этой ночи слишком странный флирт.
Бегут секунды к плечу плечо
Еще не жарко, но уже горячо
Виновных нет, есть те, кто не при чем.

Интересный элемент музыкального рисунка – «забавный ритм» звучащий на фоне композиции.

Вовлекаемся в демоническую пляску «Бумерангов»²³.

Внизу – «Город»²⁴, «который не ждёт новостей»,верху – «пустота высоты», в которой познаются крылья, и «осталось только сделать последний шаг / Чтоб дотянутся до неба или сорваться с небес... Смелее, смелее, смелей».

Десять лет мы собирали камни в круги, мы играли словами
До костей обожжённые этим обрядом.
На голову выше себя, куда ни глянь, растекается пламя
Похоже, всё было не зря и мы знаем, теперь уже рядом.

Вечная память тебе, город, в котором одни зеркала
Вечная сказка тебе, город, который не помнит чудес...

Осталось развеять последнее сомнение, сомнение в том, «что всё давно вышло из моды», что «какой теперь русский рок, ничего больше нет» («**Ничего больше нет**»):

Друзья говорят – что всё давно вышло из моды
Что никто, кроме Егора не поверил в перемену погоды.
И он с той стороны допевает последний куплет
Какой теперь rock-n-roll, ничего больше нет

Сомнение тает с первыми аккордами финальной композиции альбома – песни «Летать» в «романтической версии». В отличие от «версии 2010» тут в припеве звучит призыв: «**Полетели!**».

Как видим, ключевая композиция альбома соотносится на вербальном уровне не только с названием, но и с другими песнями. То же происходит и на уровне музыкальном: «аккомпанирующая гитарная партия в предфинальном треке «Ничего больше нет», по сути, цитирует студийное соло ключевой композиции «Летать»²⁵.

В прошлое.

Как было сказано, мотив полёта актуализирует ещё один ведущий мотив альбома – мотив памяти: «Дорога назад», «Имена», «Город», «Ничего больше нет». Это вполне закономерно, ведь альбом юбилейный, в нём переосмысливается не только десятилетнее творчество группы, но и достижения всего направления в целом.

Необходимо сказать несколько слов о вариативности. «Иногда по прошествии времени приходит понимание того, что какие-то места в песнях либо не вполне адекватно передают сегодняшнее состояние, либо попросту являются слабыми в художественном отношении. Тогда соответственно появляется желание поправить»²⁶.

В альбоме изменения не коснулись только текстов песен «Имена» и «Тень». Что касается незначительных корректив («Дорога назад», «Посвящение», «Бумеранги», «Летать»), то даже замена одной строчки может сказать о многом. Например, не вполне понятное с точки зрения смысла вступление «Бумерангов» обретает глубоко философское звучание в новой версии:

| | |
|---------|---------|
| 2004 г. | 2010 г. |
|---------|---------|

| | |
|---|--|
| Камни в круг собирай Украду у лета май. Я разорвал провода Карманы жжет доброта. Он ищет тепла, да кто ему даст Бумеранги вернутся, но уже не застанут нас. | Камни в круг собирай Сам в себе шагни за край. Не разорвать провода Карманы жжет доброта. Ищет тепла, да кто тебе даст Бумеранги вернутся, но уже не застанут нас. |
|---|--|

Замена «мы» на «ты» и использование формы настоящего времени вместо прошедшего в песне «Летать» позволяет ощутить реальность происходящего здесь и сейчас. «ТЫ» можешь «ЛЕТАТЬ».

В «Фантомных болях» появился новый куплет, песня обрела смысловую завершенность.

Особого внимания заслуживает песня «Город», текст которой переписан почти полностью. «Старая версия была исполнена юношескими романтическими настроениями. Новая – своеобразная дань последним десяти годам, прожитым под знаком «ЛихоЛесья» и гипнотический настрой на будущее десятилетие»²⁷ – отмечает автор стихотворений. С точки зрения планов на будущее интересно сравнить окончания вариантов:

| 2005 г. | 2010 г. |
|--|---|
| Да будет мир с тобой, город, который ни дня без войны Да будет слово с тобой, город, который не ждёт новостей. Нам осталось сделать три шага, и мы полетим. Скорее, скорее, скорее. | Да будет мир с тобой, город, который ни дня без войны Да будет слово с тобой, город, который не ждёт новостей. Но как ты познаешь крылья, не познав пустоту высоты Смелее, смелее, смелей. |

Три шага сделаны – альбомы «Свободные» (2006 г.), «Ощущение Б» (2007 г.), «Дневник Тани Савичевой» (2008 г.). Поэт оправдал возложенную на него миссию пророка. Прекрасное профессиональное звучание, ювелирная точность смыслового наполнения, захватывающая оптимистическая легкость создаваемого настроения – говорят, или, по крайней мере, обещают, что впредь «летать» «ЛихоЛесью» будет «совсем не сложно».

¹ Надпись на обложке альбома «Летать».

² Интервью музыкантов группы «ЛихоЛесье» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://liholesie.ru/publ/inter_letat.

³ Надпись на обложке альбома «Летать».

⁴ Интервью музыкантов группы «ЛихоЛесье».

⁵ *Марченко Т.* «Что-то все-таки поменялось в параде планет» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://liholesie.ru/news/rezen_letat.

⁶ Песня «Над головой». Здесь и далее тексты песен цитируются по альбому «Летать». Поскольку они имеют некоторые отличия с текстами размещенными на сайте группы

⁷ Ранее вошла в альбом «Ощущение Б» (2007 г.).

⁸ Ср.: Майк Науменко и гр. «Зоопарк» «Белая полоса» (1984 г.).

-
- ⁹ Ранее вошла в концертник «Обязательно сгорю» (2005 г.).
- ¹⁰ Испанская драма «La Celestina».
- ¹¹ Песня «APOCALYPTO», альбом «Дневник Тани Савичевой» (2008 г.).
- ¹² См.: *Шемахова А.С.* Человек периода «распутья» (на материале текстов альбома «Дневник Тани Савичевой» рок-группы «ЛихоЛесье») // Седьмые ознобищенские чтения: Сборник материалов международной научно-практической конференции / Под ред. О.М. Буранка, В.Н. Шкунова. – Инза-Самара: ПГСГА, 2009. – Т. I. – С. 65-67.
- ¹³ Песня неизвестного автора «Крутится, вертится».
- ¹⁴ Ранее вошла в альбом «Третий берег» (2004 г.).
- ¹⁵ *Марченко Т.* Указ. соч.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Лермонтов М.Ю.* «Тучи».
- ¹⁸ Песня посвящена другу погибшему в шахте.
- ¹⁹ Ассоциация с «Крыльями» «Наутилуса» возникает сама собой.
- ²⁰ Ранее вошла в альбом «Желание чтобы» (2001 г.).
- ²¹ Ранее вошла в концертник «Обязательно сгорю» (2005 г.).
- ²² Ранее вошла в альбом «Одна тоска» (2002 г.).
- ²³ Ранее вошла в альбом «Третий берег» (2004 г.).
- ²⁴ Ранее вошла в концертник «Обязательно сгорю» (2005 г.).
- ²⁵ Интервью музыкантов группы «ЛихоЛесье».
- ²⁶ Интервью с фронтменом группы Д. Дубровым [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://liholesie.ru/publ/dubrov_interv.
- ²⁷ Интервью музыкантов группы «ЛихоЛесье».

© А.С. Шемахова, 2010

Д. ГАНЦАЖ

Краков

СТОКГОЛЬМСКИЙ СИНДРОМ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О НОВЕЙШЕМ АЛЬБОМЕ ГРУППЫ «STRACHY NA LACHY»

Кшиштоф «Грабаж» Грабовски известен польским поклонникам с 1986 года – тогда артист, студент исторического факультета Познаньского университета, принял участие в фестивале независимой музыки молодого поколения в г. Яроцин. Вскоре после этого, образовался коллектив «Pidżama Porno». Творчество панк-группы насчитывает двадцатилетнюю историю. В 2007 году официально было заявлено о завершении существования команды.

Грабовски продолжил свою деятельность в рок-группе «Strachy na Lachy», основанной в 2002 году им и Анджеем Козакевичем. В настоящее время музыканты записали пять альбомов, последний был издан в феврале 2010 года. Именно об этом диске под заглавием «Dodekafonia» хотелось бы сказать пару слов в настоящей статье.

«Dodekafonia» содержит одиннадцать песен. Автором текстов и музыки ко всем произведениям является «Грабаж». Стихи Грабовского всегда отличались высокой художественной ценностью. В новейшем альбоме поэт бьет по современной Польше, разоблачает ложную, примитивную и

лишенную фантазии жизнь в стране, где обитают уроды, которых ежедневно можно встретить в гипермаркетах вроде «Tesco». «Dodekafonia» – это панихида по умершим мечтам и желаниям, печальное подведение итогов. В интервью журналу «Teraz Rock» поэт объясняет работу над альбомом следующим образом: «Это происходит так, что время от времени Господь выбрасывает мусор в окно, а я стараюсь все это аккуратно собрать»¹.

Грабовски подчёркивает, что создавал альбом с большим воодушевлением – к имеющимся у него уже текстам и наброскам присоединил новые стихи, а вся работа продолжалась лишь две недели².

«Dodekafonia» открывается песней под многозначительным заглавием «Chory na wszystko» («Болен всем»). Уже первые слова произведения вводят слушателей в переполненный грустью, мраком и предчувствием катастрофы внутренний мир лирического героя:

Żółć się leje mi z wątroby jak tramwaj na Patriarszych Prudach
Moja poduszka – milimetr od szyn, więc mam twarz jak stary Bułgar³
(Желчь льётся из моей печени как трамвай на Патриарших Прудах / Моя подушка миллиметр от рельсов – у меня лицо старого болгарина)

Сравнения с романом «Мастер и Маргарита» редко бывают случайными. Герой находится на краю, с большой скоростью надвигается смерть, а покрытое морщинами, потасканное и усталое лицо свидетельствует о болезненном жизненном опыте. Что стало причиной такого состояния? Ответ найдем в той же песне:

Śpiewam już tylko o Polsce i o złej miłości złe piosenki o złym systemie
Polska przychodzi do mnie tylko po autograf dla miłości zaś jestem złudzeniem⁴
(«Я пою лишь о Польше и о злой любви злые песни о плохой системе / Польша приходит ко мне только за автографом для любви являюсь привидением»)

«Грабаж» строго оценивает события происходящие на родине. Польша представляется как страна проданных идей, грязной осени, подлецов, обманщиков, вещизма. В Польше можно получить по рылу во имя Бога и мира:

Zwykła swojska parasolka zaciska się w piąstkach⁵
«Ten wiatrak, ta łąka»
(«Кулачки сжимают обычный зонтик», «Эта ветряная мельница, этот луг»)

Это явный намёк на сторонников (а скорее – сторонниц) основанной священником Тадеушем Рызькомом⁶ радиостанции «Radio Maryja», постоянно вызывающей споры и разногласия. Деятельность ксендза в идейном и финансовом смысле поддерживают, главным образом, юркие старушки-пенсионерки, называемые в Польше «мохеровыми беретками». Невзрачные женщины ни один раз употребляли зонты в качестве оружия, направленно-

го против насмешников и слишком навязчивых, по мнению защитниц отца Тадеуша, журналистов⁷. Грабовски подозревает, что эти дамы владеют зонтами лучше, чем Зорро шпагой⁸.

Другую проблему затрагивает поэт в песне «Żyję w kraju» («Я живу в стране»):

Mieszkam w teczce tekturowej
Mole chodzą mi po głowie
Czyjeś gumowe rękawiczki
Otwierają do mnie drzwiczki
Ścierają kurz z moich ust⁹

(«Я живу в картонной папке / Моль ходит по моей голове / Чьи-то резиновые перчатки открывают ко мне дверцы / Стирают пыль с моих губ»)

В этом отрывке кроется очередное болезненное место современной Польши. Прошлое возвращается бумерангом. В последнее время замечается усиленное стремление к разоблачению бывших тайных сотрудников коммунистической службы безопасности. Ведущую роль играют в этом процессе, конечно, политики, однако с проблемой может столкнуться каждый гражданин. Работники органов безопасности заводили папки, содержащие информацию и о лицах, никогда с ними не сотрудничавших. Несмотря на тот факт, что материалы являются секретными, в масс-медиа беспрестанно поступают сообщения, в которых кто-то обвиняется в стукачестве.

Однако смысл текста «Грабажа» несомненно глубже. Во-первых, автор приходит к выводу, что люди, которые обещали полякам светлое будущее, всё же роются в прошлом. Во-вторых, те, кто громко кричит и обвиняет, зачастую являются отвратительными мерзавцами, позорившими честь и настоящий патриотизм.

Лидер группы «Strachy na Lachy» резко относится к событиям, происходящим в его стране в течение последних лет, и тем не менее не представляет себе другого места для жизни:

Ty ciągle i wciąż masz mi za złe, że już nie mieszkam w Punk Rock City
Mieszkam w całkiem innym miejscu Polski i cierpię na syndrom sztokholmski¹⁰
«Chory na wszystko»

(«Ты всё время упекаешь меня в том, что я уже не живу в Punk Rock City / Я живу сейчас в другой части Польши и страдаю стокгольским синдромом», «Болен всем»)

Стокгольским синдромом называют необъяснимую симпатию заложника к террористу, для которой, кажется, нет никаких оснований. Это сложный защитный механизм, позволяющий жертве привыкнуть к опасной ситуации. Польша захватила в плен поэта, не как государство с его сегодняшним обликом, а, скорее всего, как патриотическая идея.

«Dodekafonia» – это произведения о ходе времени, о смерти. Упоминаются те, кто ушел в мир иной (например, Яцек Куронь), поражают личные признания поэта. Завершающая альбом песня заканчивается словами:

Zostawiam pożegnalny list i
Kopertę z moim DNA
Dalej po cichutku gra Radio Dalmacja
Zgasilem światło już
Bardzo chce mi się spać¹¹

«Radio Dalmacja»

(«Я прощальное письмо оставляю / Конверт с моим ДНК / Продолжает потихоньку играть Радио Дальмация / Я уже погасил свет / Мне очень хочется спать», «Радио Дальмация»)

Среди большого количества посредственных альбомов на польском музыкальном рынке, проект группы «Strachy na Lachy» можно считать маленьким шедевром. «Грабаж» доказал, что еще не все сказано.

¹ *Śmieci Pana Boga* [в:] «Teraz Rock», nr 3 (85) /2010, с. 20; все переводы с польского мои – Д.Г.

² Там же.

³ Все отрывки стихотворений цитируются по книжке, являющийся приложением к диску: «Strachy na Lachy», «Dodekafonia», 2010.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Редемпторист Тадеуш Рыдзык (р. 1945), кандидат теологических наук, основатель и директор радиостанции «Radio Maryja» и телеканала TV Trwam, ректор Высшей школы общественной и медийной культуры в Торунь.

⁷ Особенно враждебными считаются представители ежедневника «Gazeta Wyborcza» и телеканала TVN, которым якобы управляет Сатана.

⁸ *Śmieci Pana Boga...* Указ. соч. С. 21.

⁹ «Strachy na Lachy», «Dodekafonia», 2010.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

© Д. Ганцаж

О.А. МАРКЕЛОВА

Москва

СОВЕТСКИЙ ТЕКСТ ИСЛАНДСКОГО РОКА?

АЛЬБОМ ВАЛЮРА ГЮННАРССОНА «VODKA SONGS»

Альбом «Vodka Songs» (2008) – первый совместный проект двух молодых авторов, уже успевших зарекомендовать себя на исландской рок-сцене¹. Автор музыки к альбому - gímaldir, лидер группы «Sta herdeildin» («Пятая колонна»), музыкальный стиль которой определяют по-разному, от инди-попа и шансона до фолка, а тексты – экспериментальная ироническая поэзия, тяготеющая к эстетике абсурда. Автор текстов, Валюр

Гюннарсон – в начале 2000-х гг. лидер группы «Ríkíð» («Государство»), в 2004 г. выпустившей единственный альбом с острополитическими композициями («Seljum allt» («Всё на продажу»), 2004); сейчас отошёл от активной музыкальной деятельности ради литературного творчества. «Vodka Songs» – первый полностью англоязычный проект авторов, обычно отдающих предпочтение творчеству на родном языке. Таким образом, объект нашего исследования – явление само по себе маргинальное в исландской рок-культуре. Но оно может быть интересным с точки зрения отражения неких общих тенденций.

Уже при поверхностном знакомстве с альбомом заметна его связь с тем, что можно обозначить как *«советский текст исландского рока»*.

Несложно догадаться, что в исландской рок-поэзии советский текст (и советский миф) не занимают сколько-нибудь заметного места. Но в исландской художественной словесности они представлены хорошо. Как правило, это путевые заметки или произведения, написанные по следам поездок авторов в Советский Союз. В 1930-70 гг. такие тексты - в первую очередь, не фиксация впечатлений от знакомства с культурой конкретной страны, а часть идеологических дебатов своего времени². На одном полосу здесь - восторженная «Gerzka ævintýrið» («Сказка из Гардарики», 1937) Халльдоура Лакснесса, на другом – стихотворение крупнейшего исландского модерниста первой половины XX века Стейна Стейнарра «Кремль» (1956), где этот российский/советский символ прямо назван «Граалем зла».

На рубеже XX-XXI вв., когда прежнее идеологическое противостояние перестаёт быть актуальным, появляется ряд текстов, в которых происходит его переоценка или подведение его итогов (как, например, в романе Хатльгрима Хельгасона (р. 1959) «Автор Исландии» (2002), содержащем многочисленные аллюзии на «Сказку из Гардарики» Лакснесса), или текстов более личного характера (здесь можно назвать опубликованные в прошлом году мемуары филолога-русиста Ингибьёрг Харальдсдоттир (р. 1942), где говорится, в частности, о студенческих годах в Москве). Даже если описываемая в такого рода текстах советская действительность не идеальна, это сполна компенсируется уникальностью переживаемого в ней опыта³.

Советская Россия – пространство, достаточно хорошо освоенное в исландской культуре. И речь здесь не только о словесности: можно вспомнить, что во времена Холодной Войны Исландия была одной из немногих стран Западной Европы, поддерживавших активные экономические отношения с Советским Союзом; а для исландских рыбаков визит в Мурманск или Ленинград во время рейса был в порядке вещей.

Носителями исландской культуры отечественная письменная литература и отечественная рок-поэзия (которая по преимуществу текстоцен-

трична) не осознаются как различные, не связанные друг с другом явления: рок-тексты с самого начала попали в центр внимания исландских литературоведов и поэтов / литераторов как качественно новая форма поэзии⁴.

Следовательно, логично было бы ожидать, что реализация «советского текста» в исландской рок-поэзии не будет принципиально отличаться от его реализации в художественной литературе.

Принадлежность альбома целиком этому дискурсу задаётся, во-первых, невербальными средствами (обложка украшена видами образцов советской архитектуры г. Мурманска; буквы в названии альбома декорированы под кириллицу), во-вторых, незначительным количеством вербальных средств – в основном, упоминанием топонимов и культурно-исторических реалий.

В альбом входят следующие песни:

1. «Kotka Song» («Песня о Котке»)
2. «Angelique»
3. «(The Tragedy of) Romeo and Juliet» («Трагедия Ромео и Джульетты»)
4. «Kshenia» («Venaja»)
5. «Hypochondria Man» («Ипохондрик»)
6. «Unborn» («Нерождённый»)
7. «A Place to Call Home» («Место, которое можно назвать домом»)
8. «The American Century» («Американская эра»)
9. «The Russian Century» («Российская эра»)
10. «Vodka Song» («Водочная»).

Большая часть текстов на «Vodka Songs» – любовная или философская лирика универсального характера; небольшое число песен (№№ 7, 8, 9) носит явную «геополитическую» окраску. Композиция альбома: от личностной лирики до текстов с геополитическим содержанием – и финальная песня снова личностная. В основном в альбоме представлены универсальные темы: любовь (№№ 2, 3, 4), пьянство (№№ 1, 10), размышления о бренности бытия (№№ 5, 6), глобальные политические проблемы... «Местный колорит» проявляется лишь в отдельных текстах – главным образом в форме штампов. Последние могут быть представлены, например, отсылками к общеизвестным текстам русской литературы (например, в песне «Kshenia», посвящённой судьбе русской девушки, отправляющейся в погоню за счастьем на Запад, это тривиальный извод «петербургского текста»):

Kshenia
Venäjä
When are ya
Going to give up

These Petersburg blues

Stay with me until the bells of St Isaac's ring
Until the ghost of the great Gogol starts to sing
That he's lost his mind and his coat and his nose
and everything that can tell a man what he truly is⁵.

(«Ксения, Venäjä [«русская» - финск.], / Когда же ты / оставишь эту петербургскую тоску. // Будь со мной, пока не прозвонят колокола на Исакии, /пока призрак великого Гоголя не запоёт, /что он потерял и рассудок, и шинель, и нос, и всё, что говорит, кто он на самом деле»).

Штампы могут представлять собой и апелляцию к стереотипным представлениям о реалиях русской культуры, в том числе, русским словам, входящим в лексикон зарубежного туриста в России:

They keep on pouring vodka into my drink
And it gets so that a man can hardly think
They say you gotta do just like the locals here do
One more na zdarovje and you'll be speaking Russian too

And so they keep on pouring vodka into my drink
And it gets so that a man can hardly think
About the Devushkas and the babushkas and the matrushkas and the katushas
(«Vodka Song»)

(«Они льют водку мне в напиток, / и в конце концов способность думать слабеет. / Они говорят: мол, делай как местные / Ещё одно “на здоровье!” - и ты тоже заговоришь по-русски. // Они льют водку мне в напиток, / и в конце концов ты уже почти не можешь думать / о “девушках” и “бабушках”, “матрёшках” и “катушках”»).

Возможно, для авторов, знающих описываемую действительность по личному опыту, такая апелляция к российским топосам «для туристов» - с одной стороны, ироническое поведение, с другой - своеобразная уступка стереотипам международной аудитории (международная аудитория могла познакомиться с текстами альбома раньше, чем исландская, так как они были вывешены в Интернете до официального выпуска альбома).

В конце альбома появляются стереотипные представления, характерные уже не для континентально-европейского, а именно для исландского сознания: так, в песне «The Russian Century» Советский Союз воспринимается вполне в духе предшествующей исландской литературной традиции - исключительно с политико-идеологической точки зрения и наделяется положительными коннотациями - как в упоминавшейся здесь книге Х.К. Лакснесса. Согласно этому тексту, коммунистический рай на земле плох лишь тем, что не настаёт, как бы пламенно в него ни верили:

I've waited from the birth of our worker's paradise

Since the professional revolutionaries tore down the lies
I've waited since the dawn of the new socialist man
Everyone'll get what they need and give all that they can

I've waited while the poles they shift
Waited while the continents drift
Waited while empires rose and then fell
While the garden of Eden turned into hell

I've waited for you for 1.000 years
Why have you kept me waiting
I've waited for you for a 10.000 years
Why have you kept me waiting
I've waited for you for a million years
Why have you kept me waiting

(«Я ждал с самого появления рая для рабочих / с тех самых пор, как профессиональные революционеры ниспровергли ложь / ждал с рождения нового - социалистического человека / каждому по потребностям, от каждого по способностям <...> Я ждал, пока менялись полюса, / ждал, пока смешались материки, / ждал, пока возносились и рушились империи, / пока Эдемский сад превращался в ад. // Я ждал вас тысячу лет - / зачем вы заставляли меня ждать! / Я ждал 10 000 лет - / зачем вы заставляли меня ждать! / Я ждал вас миллион лет - / Зачем вы заставляли меня ждать!»)

В финальной песне чужая (ироническая) точка зрения инкорпорируется в пространство исландской рок-культуры за счёт нетекстовых средств: последнюю строфу этой композиции о пьяном веселье исполняет корифей исландского рока Мегас (известный исландскому реципиенту, в частности, своими ранними текстами о сильно пьющих персонажах).

Таким образом, отсылки к русскому/советскому культурному пространству в альбоме оказываются при ближайшем рассмотрении поверхностными. Они даже не являются в альбоме доминирующими: последовательное изложение истории Советского союза от образования до распада в цитировавшейся ранее песне «The Russian Century» уравновешено таким же подробным изложением истории США в XX веке в тексте «The American Century». Если рассматривать связь с тем или иным культурным пространством на уровне отсылок к знаковым литературным произведениям – то кроме уже упоминавшихся отсылок к Гоголю (выступающих в функции символа «русскости»), в альбоме есть интертекстуальная связь с Шекспиром и отчасти корифеем исландского рока Бубби Мортенсом (текст под названием «Ромео и Джульетта» заставляет вспомнить песню Бубби с таким же заглавием, выдержанную в похожей «универсалистской» стилистике).

Тот факт, что альбом написан на неродном для авторов языке, а речь в нём идёт о чужом (хотя и знакомом) для них универсуме, заставляет

видеть в них определённую ироническую дистанцию, воспринимать фигуру исполнителя текста как своеобразную маску (а тексты, возможно – как ролевую лирику). Но чья это роль, остаётся непрояснённым (возможно, сознательно непрояснённым). Так, эпитеты «мы» и «наша страна» в альбоме могут трактоваться неоднозначно. Например, наличие в альбоме композиции под названием «The American Century» заставляет слушателя предположить, что речь в ней пойдёт о неоднозначных отношениях США с родной страной авторов (в Исландии с 1942 по 2006 размещались военные базы НАТО, что вызывало закономерный протест у многих поколений исландских радикалов; в упоминавшемся ранее альбоме Валюра «Всё на продажу» есть несколько сатирических текстов об американском присутствии в Исландии). Но обвинения, предъявляемые этой державе в тексте «The American Century», настолько универсальны, что могут исходить от представителя фактически любого народа:

Like a junkie shooting biblical lies
You keep on marching with your blindfolded eyes
Heading towards the abyss, so proud and so strong
Shouting out my country right or wrong

(«Как наркоман, одурманенный библейской ложью, / ты шагаешь всё вперёд, ослеплённая / по направлению к пропасти - такая гордая, такая сильная, -/ оря на мою страну - заслуженно или нет»).

В песне «A Place to Call Home» эти понятия также универсальны и расплывчаты:

Now they're marching us off to yet another war
And we got to decide what's really worth fighting for.

(«А теперь они ведут нас на очередную войну, / и нам надо решить, за что вообще стоит воевать»).

Тема беспробудного пьянства в первой песне связывается с финской провинцией (Котка - название посёлка в Финляндии), а в финальной – с Россией (и косвенно - через фигуру исполнителя Мегаса - с Исландией).

Постсоветская действительность рассматривается в альбоме с такого ракурса, при котором она не воспринимается как уникальное явление (так как экзистенциальные, бытовые и любовные вопросы, которым посвящено большинство песен на альбоме, универсальны); расхожие топосы, связанные с постсоветским пространством, оказываются с успехом применимы и к другим локусам (пьянство – финское и исландское).

В альбоме «Vodka Songs» попытка построения «советского текста исландской рок-поэзии» радикально отличается от такого же – уже давно и хорошо оформившегося текста исландской письменной литературы. Международный язык, на котором написаны песни, обуславливает то, что они отрываются от исландской традиции (к которой несомненно

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

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

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

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

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

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

© О.А. Маркелова

А.Ю. ЖУКОВСКИЙ

Москва

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕЛЕСНОСТИ

В ПОЭЗИИ ДЖ. МОРРИСОНА

*No one thought up being;
he who thinks he has
Step forward!*

Jim Morrison

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I can place myself anywhere in
space or time.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² *Роменець В.А.* Психологія творчості. – Київ, 2004. – С. 135.

³ *Girard R.* Couleur et composition. – Paris., 1969. – P. 6.