

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ:

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 15

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2014

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

РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВЫПУСК 15

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2014

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

Р 66 **Русская рок-поэзия: текст и контекст** [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург ; Тверь, 2014. – Вып. 15. – 346 с.

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

УДК 882.09–1
ББК Ш5(2=411.2)6–335

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

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ
Выпуск 15.

Издается ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т».
Журнал подготовлен в редакционно-издательском отделе
Уральского государственного педагогического университета
620017, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 107.
E-mail: uspu@uspu.ru

© Русская рок-поэзия:
текст и контекст, 2014
© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

В. А. Гавриков <i>Брянск</i>	Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация	6
А. Ю. Конкина <i>Нижний Новгород</i>	Перспективы использования «акустического» метода в исследовании русской рок-поэзии	18
О. Э. Никитина <i>Тверь</i>	Почему разбитый Гектор один, или Введение в текстологию заблуждений	23
А. В. Лексина <i>Коломна</i>	Время без имени, эпоха без героя, жизнь без цели: телеологический аспект рассмотрения русской рок-поэзии на современном этапе	36
М. А. Бердникова <i>Тверь</i>	Гендерная инверсия исполнения рок-песен	44
Ю. В. Доманский <i>Москва</i>	Рок-поэзия: исполнительский визуальный субтекст	56
В. В. Шадурский <i>Великий Новгород</i>	«Охота на волков»: Песни В.С. Высоцкого у истоков русского рока	69
А. Н. Ярко <i>Севастополь</i>	К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль театра на таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль большого театра кукол «Башлачёв. Человек поющий»	78
А. И. Бойков <i>Ярославль</i>	Приложение как признак мифологического сознания Александра Башлачёва	86
Н. М. Матвеева <i>Тверь</i>	Лирика Иосифа Бродского в современной песенной культуре	95
А. Э. Скворцов <i>Казань</i>	Песни Михаила Науменко и их западные образцы	104
Е. И. Иванова <i>Иваново</i>	Система концептов в структуре языковой личности В. Цоя	131
З. Г. Харитонова <i>Казань</i>	Песня Виктора Цоя «Атаман»: проблема включения в мини-циклы	137

С. А. Петрова <i>Санкт-Петербург</i>	Образ поезда в творчестве В. Цоя	143
Д. И. Иванов, Пу Жун <i>Иваново</i>	Путь Дракона: личность и творчество Виктора Цоя (система восточных кодов)	149
А. Д. Фадеева <i>Тверь</i>	Звезда: Цой и кинематограф	156
Е. Драздаускайте <i>Вильнюс</i>	Метафорические способы экспликации концепта время в текстах песен российской рок-группы «Машина времени»	162
М. Б. Ворошилова <i>Екатеринбург</i>	Люди – вещи, вещи – люди, или «Неволшебные сказки» А. Макаревича: опыт анализа креолизованной метафоры	169
Е. Э. Никитина <i>Тверь</i>	Апокалипсис сознания: альбом «20.12» группы «Алиса»	175
В. А. Курская <i>Москва</i>	«Мир как будто надвое расколот»: предварительные замечания по поводу дуализма художественного мира Эдмунда Шклярского	186
Ю. Э. Пилюте <i>Калининград</i>	Перерождение лирического героя в альбоме «Певец декаданса» группы «Пикник»	192
Н. К. Данилова <i>Санкт-Петербург</i>	Художественные взаимодействия рок-поэзии с классикой и современностью	201
Н. Е. Щукина <i>Санкт-Петербург</i>	«Рождественский текст» в поэзии Ю. Шевчука	208
А. В. Пугачёва <i>Днепропетровск</i>	«Эти реки» Ильи Кормильцева: опыт интерпретации	214
Д. Г. Скорлупкина <i>Тверь</i>	«Чудеса» Агаты Кристи: попытка анализа абсурдного текста	219
М. К. Мюллер <i>Базель</i>	Принцип монтажа в песенной лирике Янки Дягилевой	231
Н. В. Ройтберг	Специфика репрезентации концепта «страх»	

<i>Донецк</i>	в русском языковом пространстве (на примере произведений Я. Дягилевой)	243
М. В. Пехарева <i>Харьков</i>	Идиостиль Егора Летова с точки зрения глубины текста	251
Е. С. Шерстнёва <i>Санкт-Петербург</i>	Кто сказал «Хой»? (специфика летовского интертекста)	260
А. С. Новицкая <i>Калининград</i>	«Тошнота» Егора Летова. Анализ одного текста	271
О. Р. Темиршина <i>Москва</i>	Мифология голоса. Поэтологические метафоры в творчестве Д. Ревякина	274
Г. В. Шостак <i>Брест</i>	Ермен Анти и русский рок второй половины 1980-х: цитаты и автоцитаты	281
О. А. Маркелова <i>Москва</i>	«Северный текст» в современной отечественной рок-поэзии	292
Н. С. Разницына <i>Тверь</i>	Мотив вереска в творчестве группы «Мельница»	300
А. С. Наден (Шемахова) <i>Горловка</i>	«Сталкер» или путешествие к себе	308
И. В. Кумичёв <i>Калининград</i>	Специфика взаимоотношений Я и Другого в рок-балладе 60–70-х годов	312
Е. Г. Банис, Е. В. Шустрова <i>Екатеринбург</i>	Образ смерти в рок-дискурсе группы «Radiohead»	323
М. Н. Сычёва, Е. В. Шустрова <i>Екатеринбург</i>	Антропоморфные образы в дискурсе Т. Мосс	331
Д. И. Иванов, Чжан Юй Тин <i>Иваново</i>	Специфика развития китайской рок-культуры	342

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

В. А. ГАВРИКОВ

Брянск

ПЕРЕОСМЫСЛЯЯ АКСИОМЫ «РОКОЛОГИИ»: ЦИКЛИЗАЦИЯ

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению универсальных циклообразующих связей в песенной поэзии.

Ключевые слова: цикл, песенная поэзия, циклообразующие связи.

Сведения об авторе: Гавриков Виталий Александрович, доктор филологических наук.

Место работы: Администрация Губернатора и Правительства Брянской области.

Должность: главный консультант управления информационного обеспечения деятельности Губернатора и Правительства Брянской области.

Контакты: 241002, г. Брянск, просп. Ленина, д. 33; yarosvett@mail.ru.

V. A. GAVRIKOV

Bryansk

REINTERPRETING AXIOM ROCKOLOGY: CYCLIZATION

Abstract: The article is devoted to study of universal cycle making relations in singing poetry.

Key words: cycle, singing poetry, cycle making relations.

About the author: Gavrikov Vitaly Alexandrovich, Doctor of Philology.

Place of employment: Office of the Governor and Administration of Bryansk Oblast.

Post: Chief Consultant of the Informational Department of the Governor and Administration of Bryansk Oblast.

Вступление. Становление «рокологии» как науки было ознаменовано рядом жарких споров, касавшихся некоторых теоретических проблем: предмета нарождавшейся науки, её включенности в филологическую парадигму, текстологии (в частности, вариантообразования) и т.д. В последнее время полемический заряд науки о роке практически иссяк. Ведущие исследователи заложили методологические основы, и их, основы, переосмыслить никто не стремится. Срабатывает ли тут «магия имён», или дело в несмелости нынешних «рокологов», или есть какие-то другие причины... В любом случае в последние годы, как мне кажется, наука о роке пробуксовывает. Думаю, именно этим вызвана статья в предыдущем сборнике «Текста и контекста» одного из самых авторитетных учёных, пишущих о песенной поэзии, Юрия Викторовича Доманского [6]. Он указал на не-

сколько «непаханных» пластов для будущих исследований, например, рок-кинематограф... Однако, как мне думается, и среди с виду «паханных» есть ряд вопросов проблемных и недоисследованных. Например, циклизация.

За последние полтора десятилетия появилось уже несколько работ [5, 8, 19, 22, 23, 26 и др.], чьи авторы пытаются осознать цикл в роке (как правило, речь идёт об альбоме), поднявшись до масштабных обобщений. И на определенном этапе у ученых сложилось впечатление, что о циклизации в рок-поэзии сказано если не всё, то основное – базовые методологические «столпы» вбиты. Так, к сожалению, думал и я, но, как теперь мне представляется, ошибался. И дело вот в чём...

Что такое цикл? Я буду его дефинировать не узкоспециально, как это принято в литературоведении (где от цикла отделяются авторские сборники, антологии и т.д.), а шире. Поэтому, говоря наиболее общо, цикл – набор песен, прямо или имплицитно сгруппированный автором.

Не собираясь вмешиваться в решение теоретических вопросов «печатной» циклизации, замечу лишь, что циклообразующих связей выделяется множество. Они обобщены, например, в диссертации О. А. Чехуновой, где среди «цементирующих» цикл признаков называются: «целостность мотивно-образного комплекса, ключевые метафоры, лексические символы (Л. Я. Гинзбург, И. В. Фоменко, М. И. Дарвин), сравнения, фоника и музыкальные способы организации, аллитерации, поэтика заглавий (А. С. Коган, Р. А. Шиглик), топосы и архетипы, пространственно-временные отношения (хронотоп) (С. Ф. Насрулаева), полиритмия, символика цвета (В. А. Скрипкина), автобиографизм (Д. М. Магомедова, Н. Богомолов), композиционное решение цикла (И. В. Фоменко) и т.д.» [30, с. 55–56].

Всё это, на мой взгляд, может быть перенесено на «песенную» почву, однако такое инкорпорирование не позволит понять специфику лирического цикла в песенной поэзии. Кроме того, по моему мнению, большинство указанных циклообразующих связей слишком «размыты» и неконкретны, порой чрезмерно широки. К тому же в «рокологии» прижились не они, поэтому я обращаюсь напрямую к тому пути, что был проделан наукой о роке.

Итак, в 1999 году, рассуждая о возможных тенденциях её развития, Ю. В. Доманский выдвинул тезис, которому затем суждено будет стать сакраментальным¹: «Основным способом бытования рок-культуры является альбом» [7, с. 33]. Через год, в статье посвящённой циклизации, иссле-

¹ Особенно категоричен здесь Д. О. Ступников: «Основной способ бытования рок-композиции – альбом, имеющий много общего с лирическим циклом в литературе. Эта мысль, убедительно доказанная Ю. В. Доманским, не подлежит сомнению». [25, с. 43]. В диссертации Д. И. Иванова тезис Ю. В. Доманского даётся также в качестве аксиомы: «альбом – это основная форма бытования рока». [9, с. 63]; «Важнейшим аспектом циклизации в рок-поэзии становится альбом». [3, с. 38]; похожая мысль звучит в работах Т. Н. Кижеватовой [11, с. 61], Ю. Э. Пилоте [21, с. 202] и др.

дователь разумно скорректировал свою мысль: «Одним из основных способов бытия рок-культуры, наряду с концертным исполнением и видеоклипами, является альбом» [8, с. 99]. Но, к сожалению, второе высказывание осталось незамеченным! Поэтому дальнейшие исследования циклизации в роке латентно или эксплицитно пошли по пути «альбомному». Инерция оказалась столь сильна, что один из выпусков сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» [10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 27, 31, 32, 33.] оказался практически полностью посвящён исследованию альбомов. А вот концертные циклы были вытеснены из сферы внимания рокологов.

С каких методологических позиций исследовалась песенная циклизация рок-исследователями? В статье 1999 года Ю.В. Доманский, ссылаясь на работу И.В. Фоменко, замечает, что «по крайней мере четыре (пятая – полиметрия. – В.Г.) циклообразующих <связи> (заглавие, композиция, пространственно-временные отношения и изотопия) “работают” в альбоме» [7, с. 34]. Через год этот тезис Ю.В. Доманским будет скрупулезно переложено на рок-материал. При этом учёный сделает оговорку, которой также суждено «уйти в народ»: «мы не будем касаться такой циклообразующей связи, как полиметрия. Не столько потому, что это стиховедческий аспект, а рок, как известно, явление синтетическое, и рассмотрение стиховых особенностей невозможно без привлечения музыки...» [8, с. 101]. В дальнейшем исследователи вслед за Ю.В. Доманским всячески от полиметрии пытаются «отделаться»: игнорируют её или прямо¹, или косвенно – просто не беря в расчёт (таких работ подавляющее большинство).

Остановимся на каждом из выделенных И.В. Фоменко, принятых Ю.В. Доманским и подхваченных остальными циклообразующих признаках в разрезе цикла песенной поэзии в целом.

1. Заглавие. Справедливое замечание Ю. В. Доманского об обязательности заглавия в альбоме применительно к песенному циклу не работает. Это касается не только авторской песни, но и рок-искусства. Дело в том, что количество концертов, которые проводит «рокер», на порядок превышает количество записанных им альбомов. За редчайшими исключениями. Так действительно ли «основным способом бытования рок-культуры является альбом»? И как определить: что основное, а что – нет? По степени важности? Но как её объективировать? Единственный твердый признак здесь – статистика. А она указывает на то, что именно концерт является «основным способом бытования рок-культуры» и тем более – авторской песни.

Много ли у нас озаглавленных концертов? Нет, чаще всего они получают название, когда издаются по альбомному принципу, пример: концерт-альбом «Аквариума» «Визит в Москву». Редко концерт озаглавлива-

¹ Как сделала, например Е. В. Корнеева (ныне – Исаева), оговорив, что полиметрии она касаться не будет [13, с. 162].

ется ещё до того, как он сыгран. Так, концертная запись Александра Башлачёва, изданная под названием «Чернобыльские бобыли на краю света» [1], предваряется вступлением, видимо, одного из музыкантов группы «Алиса», пытавшихся подыгрывать поэту: «Попросили сказать слово, так сказать, вступительное... небольшое... вот... это вот осколки от группы “Алиса”... (неразборчиво – В. Г.) помогают Саше, и концерт называется “Чернобыльские бобыли на краю света”». Но это всё – редкие исключения.

Что же получается? Что квазионимом («фантомным названием») концерта является его локативно-темпоральный маркер, например: выступление Высоцкого в доме культуры «Коммуна» (Москва, 27 марта 1980 года)? Однако почти такой же маркер нередко присутствует и после опубликованного (на бумаге) стихотворения: написано тогда-то и там-то. Данные сведения очень редко «бумажными» поэтами выносятся в заглавие (как правило, это дата), а значит, этот локативно-темпоральный квазионим концерта не может считаться названием цикла. Итак, в песенной поэзии заглавие должно быть исключено из обязательных признаков цикла. Однако его специфика заключается в том, что, будучи факультативным, оно всегда репрезентирует цикл: если есть общее авторское название, обнимающее всю совокупность песен, то перед нами – непременно цикл.

2. Композиция. Под ней (применительно к печатному лирическому циклу) И.В. Фоменко понимает последовательность текстов, которая «особенно важна, потому что это главный и, в сущности, единственный способ композиционного строения цикла / книги» [29, с. 37]. То, о чём говорит Ю. В. Доманский в статье 2000 года, является, по сути, не собственно композицией-последовательностью, а разными способами концептуализации песенного цикла. В принципе любой набор песен, даже интенционально бессистемный, будет последовательным, а значит, иметь какую-то свою логику движения смысла от песни к песне. Таким образом, понятие «композиция» очень общо.

Здесь я вижу два подхода к решению проблемы: узкий и широкий. Первый, которого, как мне показалось, придерживается и Ю. В. Доманский, заключается в следующем: циклом является то, что имеет какие-то концептуализирующие маркеры (тематическое единство, антитеза частей, субъектная общность и т.д.). По крайней мере именно на них останавливается Ю. В. Доманский.

Второй подход – широкий: цикл – это авторский или авторизованный набор песен. Эта позиция мне кажется более приемлемой, потому что концептуализация – «вещь» слишком неуловимая. Предположим, что некий автор на конкретном концерте исполнил максимально неконцептуальный набор песен, будет ли это означать, что перед нами не цикл? Не будет. Если автор своей волей соединил песни в некий набор – он создал цикл, а насколько связи внутри него ослаблены – уже не так важно: их не может не быть в принципе. В этом смысле, на наш взгляд, по ложному пути пошёл Д. О. Ступников (а за ним и некоторые исследователи [9, с. 64]), раз-

деливший все рок-альбомы (а в эту концепцию, соответственно, могли бы уложиться и концерты) на серийные и циклизированные. Первые обозначаются также невнятным термином «антициклизация». Для отличия одних от других предлагаются такие зыбкие основания, как: «заглавие выполняет функцию безликой маркировки», «песни расположены в произвольном порядке» (а что есть «непроизвольный порядок?»), «присутствует либо монотонное, либо трудно обосновываемое повторение одного и того же мотива, либо полная эклектика» (повторение мотива – не концептуализирующий ли фактор?)...

Итак, я считаю, что некая подборка песен – концерт или альбом – будет считаться циклом, если он выстроен в соответствии с авторской волей (автором в данном случае может выступать как конкретный поющий поэт, так и музыкальный коллектив). Есть ли видимые исследователю концептуализирующие факторы, или он их не нашёл – всё равно речь идёт о цикле. Таким образом, к слову «композиция», вынесенному в название этой подглавки, нужно добавить определение «авторская или авторизованная»; то есть композиция есть заданная автором последовательность песен. Что касается авторизованности, то в структуру концерта может быть инкорпорирован какой-то первично неинтенциональный элемент, например, на «Последнем концерте» [2] Башлачёва третьей по счёту должна была стать, судя по всему, «Ржавая вода», однако по ходу музыкального проигрыша из зала слышится реплика «про Абсолютного вахтера», после чего певец меняет мелодию и исполняет требуемую песню. Раз Башлачёв согласился с внедрением незапланированного элемента в структуру концерта, значит – тем самым – он его авторизовал.

3. Изотопия. Многие из того, что было сказано выше, относится и к изотопии. Да, она нередко присутствует в песенном цикле, но ведь её можно и не обнаружить (особенно – если захотеть). Причём в связи с особенностями песенной поэзии именно здесь изотопия гораздо более ослаблена, чем в поэзии печатной. И если альбом всё-таки тяготеет к лирическому циклу в его традиционном, «бумажном» понимании, то концерт – дело совсем другое. Он строится по другим законам, нередко не предполагающим изотопической концептуализации. Это может быть набор «хитов», «срез» всего творчества, свежие песни и т.д. Кстати, и альбом в принципе может быть просто подборкой недавно написанных композиций (объединённых только временем создания), о чём, кстати, упомянул и Ю. В. Доманский в своей статье 2000 года [8, с. 99]. Поэтому данный фактор может считаться факультативным, иногда присутствующим в циклах песенной поэзии, а иногда – трудно выявляемым. Его я предлагаю считать одним из видов концептуализации.

4. Пространственно-временной континуум. По замечанию И. В. Фоменко (цитирую по работе Ю. В. Доманского), «всё многообразие конкретных отношений между стихотворениями сведётся в конечном счёте к трём основным разновидностям: единство события, обуславливающее со-

относимость стихотворений; вариации на тему; сопоставленность» [28, с. 54].

Пространственно-временной континуум – это вообще то, что интерполировать на «песенную почву» без серьёзных оговорок было нельзя. Каков же пространственно-временной континуум «бумажного» цикла? В первую очередь он умозрачен, в известной степени – абстрактен. То есть этот континуум не связан с реальными локативно-темпоральными характеристиками – местом написания каждого из стихов, временем (конечно, и тут есть исключения, но их можно посчитать игнорируемой погрешностью). Перед читателем условные пространство и время, слушатель же концерта пребывает, если речь идёт о непосредственном присутствии, в конкретном (историческом, а не художественном) времени. Тот же, кто слушает концерт на фонограмме, каждый раз возвращается в конкретную точку на оси истории, которая также придаёт хронотопу константность. То есть конкретные исполнения некоторых песен, объединённые в концерт – независимо от времени и количества прослушиваний – каждый раз отправляют реципиента в одну и ту же дату, как бы возобновляя реальный пространственно-временной континуум в его первозданности. Излишне говорить, что художественный текст песенного цикла, так же как и печатного, может образовывать и своё художественное пространство-время. Поэтому говоря «пространственно-временной континуум песенного цикла», мы лишь порождаем терминологическую полисемию.

Действительно, пространственно-временной континуум должен быть включён в число обязательных признаков цикла (циклообразующих связей) в песенной поэзии, однако речь должна идти о реальном, историческом пространстве-времени. Дело в том, что как изданный концерт, так и альбом – это продукт записи, во-первых, произведённый в сравнительно небольшой отрезок времени (от нескольких десятков минут до нескольких месяцев); во-вторых, в конкретном месте (концертный зал, квартира, студия звукозаписи...). Конечно, и здесь могут быть свои исключения. Например, у Шемякина Высоцкий записывался несколько лет, и здесь циклообразующую роль играет единство места записи. Иногда альбом может быть записан на нескольких студиях. Так, песенный цикл «Русское поле экспериментов» «Гражданской обороны» записан в двух местах, как написано во вкладке: на «точке АукцЫона» и в «ГрОб-студии». Здесь циклообразующим становится общность заглавия, а также относительное единство времени записи (июль-август 1989 года). Единственным исключением может быть сборка типа антологии, куда автором помещаются записи, сделанные в разное время и в разных местах. Например, в 2012 году у «Аквариума» вышла антология «Воздухоплавание в Компании Сфинксов», где собраны записи 1997-2012 годов.

Умозрачительное пространство-время есть тоже один из способов концептуализации. Более того, я не вижу существенных отличий между изотопией и заимствованными у И. В. Фоменко «вариациями на тему», по-

этому, на мой взгляд, художественный пространственно-временной континуум должен быть сведён к «единству события». Что в предложении к песенному циклу должно быть названо сюжетностью или событийностью. Например, альбом «Восставший из ада» [24] группы «Сектор газа» открывается композицией «Дембельская»: ролевой герой едет в поезде и размышляет о своей дальнейшей послеармейской жизни. Важным моментом песни, связующим «Дембельскую» со следующим треком, является фраза: «И пройдемся под луною / Рядом с будущей женою...». Вторая песня, соответственно, – «Свадьба»; третья – «Рога», посвящённая уже семейной жизни ролевого героя. В центре четвёртой песни («Сельский туалет») – пораблезиански «трагическая» смерть жены персонажа, погибшей под обломками туалета. Так в сюжет входят загробные мотивы, которые далее развиваются...

Таким образом, исторический и художественный хронотопы должны быть чётко разделены, второй из них – один из множества способов концептуализации. И не более того.

5. Полиметрия. Незаслуженно забытый фактор. В песенной поэзии в подавляющем большинстве случаев мы видим различие метрической организации входящих в цикл песен. Здесь я, конечно, говорю о текстах в их лингвистическом понимании, то есть перенесённых на бумагу с фонограммы. Хотя я с трудом представляю, как сделать при помощи музыкальных или даже речевых модуляций, например, из ямба хорей. Это весьма затруднительно, не говоря уже о превращении двухсложника в трёхсложник. А уж чтобы с десятков полиметрических песен вогнать в единую жёсткую структуру – об этом и речи быть не может. У меня в одной из книг есть примеры артикуляционной метризации изначально метрически негармонизированного печатного текста [4, с. 386–394], но это происходит так редко, что может быть списано в погрешность. И чтобы уже совсем избежать всяческих придинок, можно написать не просто «полиметрия», а «полиметрия графически эксплицированного артикуляционно-вербального комплекса».

В общем-то, цикл в редких случаях бывает монометричным (венок сонетов), но это стоит вывести за скобки общего правила. Тем более – в песенной поэзии.

Стоит особо подчеркнуть, что полиметрией может обладать не только цикл, но и какое-то конкретное произведение. Поэтому полиметрия не может быть названа фактором, стопроцентно свидетельствующим о возникновении цикла.

6. Самостоятельность входящих в цикл произведений. Из всех предлагаемых учёными признаков цикла именно этот мне показался достаточно важным. Кажется, первой его назвала Л. Е. Ляпина [14]. Конечно, точно отразить и объективировать эту «самостоятельность» – дело непростое. Пауза между песнями цикла, конечно, наиболее твёрдый «опознавательный знак», однако не стопроцентный: внутри произведений

также могут быть паузы. Второе – смысловые границы текста: всё-таки ограниченность одной песни от другой, если следить за логикой движения мысли, почти всегда видна. Третье – особенности метроритма, которые также могут дифференцировать два разных произведения. Четвёртое – название, данное в паратексте и т.д. Ну и последняя – публикация текстов песен, где разделение на произведения очевидно.

Выводы. На данный момент худо-бедно, но заложены теоретические основы для исследования рок-альбома – во всём массиве рок-песенности выбрано только одно из явлений. Ладно, если оно анализируется «в себе», так ведь появляются уже работы [34], пытающиеся «узким» инструментарием, то есть «рок-альбомным», взять «широкое», то есть концерты, которые, как мы говорили, превосходят альбомы как минимум количественно (кроме того, альбом имманентно аудиален, а вот концерт всё-таки тяготеет к видеовизуализации, театральности). Таким образом, современной науке о песенной поэзии следует, наконец, подняться до обобщений на уровне всей парадигмы. Конечно, моё небольшое исследование на это не претендует, но некоторые болевые точки здесь, смею надеяться, указаны.

Что же можно предложить сегодня? На мой взгляд, все признаки цикла в песенной поэзии нужно разделить по двум основаниям: свидетельствующие / не свидетельствующие о возникновении цикла (таблица 1), обязательные / факультативные признаки (циклообразующие связи) (таблица 2).

Таблица 1.

Факторы, твёрдо свидетельствующие о возникновении цикла	Факторы, косвенно указывающие на возникновение цикла
1. Заглавие	1. Концептуализация - концептуальное расположение песен / частей - изотопия - сюжетность - связи на уровне субъектной структуры - ...
2. Авторская или авторизованная композиция	2. Полиметрия
3. Исторический пространственно-временной континуум	3. Самостоятельность входящих в цикл произведений

Таблица 2.

Факторы, обязательно присущие циклу	Факторы, факультативно присущие циклу
1. Авторская или авторизованная композиция	1. Заглавие
2. Исторический пространственно-временной континуум	2. Концептуализация
3. Полиметрия	
4. Самостоятельность входящих в цикл произведений	

Если бы сборники, подобные «Воздухоплаванию в Компании Сфинксов» «Аквариума», были более частотны, то пункт 2 (таблица 2) обязательных факторов следовало бы переместить в правый столбец. Кроме того, зыбкой кажется концептуализация, которую – при большом желании – в том или ином виде можно найти абсолютно в любом цикле.

Итак, настоящее исследование, возможно, не учитывает ещё каких-то имманентных песенному циклу факторов, поэтому я приглашаю коллег к диалогу.

В завершение бегло укажу на возможные типы циклов.

1. Макроцикл.

- Объединение двух и более циклов. Например, два «Единочества» Ю. Шевчука, два концерта, объединённых общностью времени-места.

- Цикл, в который вошло несколько десятков песен, нередко имеющий подразделы. Например, у Высоцкого есть ряд исполнений песен, изданных под названием «Записи Михаила Шемякина».

2. Цикл.

- Концерт.

- Альбом. Как правило, отличается от концерта наличием заглавия. Обычно альбом состоит из 10-20 песен. Конечно, есть и исключения: альбом «Звуков Му» «Великое молчание вагона метро» содержит 36 композиций, но почти все они очень коротки, половина треков – меньше минуты, и общее звучание – менее часа. Поэтому перед нами всё-таки цикл, а не макроцикл.

- Цикл имплицитный («несобранный»). Очень редкий тип. Таковым может быть названа подборка песен, создававшихся, например, для какого-то фильма. Например, для киноленты «Иван да Марья» Высоцким было написано полтора десятка произведений. Вряд ли это единство стоит называть микроциклом. Главная проблема при рассмотрении такого цикла – порядок частей (что за чем должно идти). Я убеждён, только хронологией создания здесь не обойтись, ведь и в составленных непосредственно автором циклах креативистско-хронологический принцип может не соблюдаться.

3. Микроцикл.

- Микроцикл концертный. Это ряд песен, жёстко связанных тематически и спетых друг за другом. Например, «Триптих» Башлачёва, посвящённый Высоцкому. Песни этого микроцикла никогда не пелись отдельно друг от друга.

- Попурри. Смешение двух и более песен в одну. Егор Летов иногда сращивал песни (например, «Как в мясной избушке помирала душа» и «Русское поле экспериментов»). Высоцкий нередко соединял несколько композиций в единое, поющее без пауз целое. Это своеобразное единство складывалось из тематически сходных песен, причём такая «нарезка» могла состоять из полнотекстовых манифестаций не крупных песен и из фрагментов произведений с достаточной протяженностью.

- Микроцикл имплицитный. Песни, в него входящие, далеко не всегда могли петься вместе, но их тематическое единство было столь определенно обозначено, что сомнений в их родственности не может возникнуть. Например, два «Пригородных блюза» Майка Науменко.

Литература

1. *Башлачёв А.* Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света») [Фонограмма] / А. Башлачёв – Ленинград, 15 августа 1986.

2. *Башлачёв А.* Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт») [Фонограмма] / А. Башлачёв – Москва, 29 января 1988.

3. *Гавриков В. А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва [Текст] / В. А. Гавриков – Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.

4. *Гавриков В. А.* Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В. А. Гавриков – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.

5. *Доманский Ю. В.* Нетрадиционные способы циклизации в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 4. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 269 с. – С. 217–232.

6. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: перспективы изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 14. – Екатеринбург, Тверь: УРГПУ, 2013. – 386 с. – С. 7–36.

7. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 2. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 192 с. – С. 26–38.

8. *Доманский Ю. В.* Циклизация в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 3. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 269 с. – С. 99–122.

9. *Иванов Д. И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун» [Текст]: дис. ... канд. филол. Наук / Д. И. Иванов – Иваново, 2008. – 202 с.

10. *Капрусова М. Н.* Альбом Майка Науменко «Сладкая N и другие»: Путь героя [Текст] / М. Н. Капрусова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 55–73.

11. *Кижеватова Т. Н.* Сказка в русском роке: опыт построения типологии [Текст] / Т. Н. Кижеватова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 14. – Екатеринбург, Тверь, 2013 – 386 с. – С. 61–69.

12. *Клюева Н. Н.* Циклообразующие мотивы в альбоме группы «Зимовье Зверей» «Свидетели» [Текст] / Н. Н. Клюева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 156–161.

13. *Корнеева Е. В.* Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» [Текст] / Е. В. Корнеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 162–170.

14. *Ляпина Л. Е.* Проблема целостности лирического цикла [Текст] / Л. Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк: Изд-во Донецк. гос. ун-та, 1977. – 165 с.

15. *Маркелова О. А.* Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахртдинова [Текст] / О. А. Маркелова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 177–185.

16. *Никитина Е. Э.* Страшные сны «Агаты Кристи»: Ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» [Текст] / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 115–128.

17. *Никитина О. Э.* Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 144–155.

18. *Новикова Н. Б.* Лирический герой как циклообразующее средство связи в макроцикле «Ураган» – «Чудеса» Г. Самойлова [Текст] / Н. Б. Новикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 129–143.

19. *Орлицкий Ю. Б.* Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке [Текст] / Ю. Б. Орлицкий // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 5. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 308 с. – С. 6–11.

20. *Петрова С. А.* Альбом В. Цоя «45» как литературный цикл [Текст] / С. А. Петрова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 81–94.

21. *Пилюте Ю. Э.* Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия. Проблемы типологии [Текст]: дисс. канд. филол. наук / Ю. Э. Пилюте – Калининград, 2010. – 218 с.

22. *Прохоров Г. С.* Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах [Текст] / Г. С. Прохоров // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 45–49.

23. *Свиридов С. В.* Альбом и проблема вариативности синтетического текста [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 13–45.

24. *Сектор газа.* Восставшие из ада [Фонограмма] / Сектор газа, 2000.

25. *Ступников Д. О.* Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре [Текст] / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 6. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 173 с. – С. 33–56.

26. *Ступников Д. О.* Рок-альбом как продукт серийного мышления [Текст] / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 5. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 308 с. – С. 36–44.
27. *Ступников Д. О., Осташева Н. А.* Альбом из анабиоза (циклизация диска «Смысловых галлюцинаций» «Лед-9» как вариант психотренинга) [Текст] / Д. О. Ступников, Н. А. Осташева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 5–12.
28. *Фоменко И. В.* Лирический цикл: Становление жанра, поэтика [Текст] / И. В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – 124 с.
29. *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла [Текст] / И. В. Фоменко. – Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1984. – 79 с.
30. *Чехунова О. А.* Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира [Текст]: дисс. канд. филол. наук / О. А. Чехунова – Нерюнгри, 2012.
31. *Шадурский В. В.* «Сегодня мне светло, как в первый раз...»: Альбом «Алисы» «Jazz» [Текст] / В. В. Шадурский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 95–114.
32. *Шаповалов А. В.* Альбом Вячеслава Бутусова «Овалы» [Текст] / А. В. Шаповалов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 171–176.
33. *Шигарева Ю. В.* Особенности циклизации в альбоме «Машины времени» «Место, где свет» [Текст] / Ю. В. Шигарева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 263 с. – С. 74–80.
34. *Язвикова Е. Г.* Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы [Текст] / Е. Г. Язвикова // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. тр. – Самара: изд-во СГУ, 2006. – 302 с. – С. 91–101.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. Ю. КОНКИНА

Нижний Новгород

**ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
«АКУСТИЧЕСКОГО» МЕТОДА
В ИССЛЕДОВАНИИ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ**

Аннотация: В данной статье намечаются некоторые перспективы применения акустического метода, разработанного «формальной школой», к исследованию русской рок-поэзии.

Ключевые слова: русская рок-поэзия, акустический метод, эквивалент текста, ритм, структура.

Сведения об авторе: Конкина Алёна Юрьевна.

Место работы: ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского».

Должность: аспирант филологического факультета.

Контакты: 603022, г. Нижний Новгород, проспект Гагарина, д. 23; alena-kon@yandex.ru.

A. YU. KONKINA

Nizhny Novgorod

**PERSPECTIVES OF USING OF THE «ACOUSTIC» METHOD
IN THE RESEARCH RUSSIAN ROCK POETRY**

Abstract: This article shows some perspectives of using of the «acoustic» method, that was work out by «school of Russian formalism», for the research Russian rock poetry.

Key words: Russian rock poetry, acoustic method, equivalent of the text, rhythm, structure.

About the author: Konkina Alyona Yurievna.

Place of employment: Nizhny Novgorod State University

Post: Post-graduate Student of Philological Department.

Во многих статьях сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» неоднократно ставился вопрос о подходах к изучению данного явления (к примеру, работы С. В. Свиридова [5], Ю. В. Доманского [2], С. Л. и А. В. Константиновых [3]). Традиционно он сводится к неисчерпывающейся антиномии: изучать рок-поэзию только как текст или как часть рок-композиции, но при этом нередко утверждается, что последнее выходит за рамки филологической науки. На наш взгляд, проблема кроется вовсе не в фактическом отсутствии особой методики.

Исследование рок-поэзии в «бумажном» виде не только упрощает (в негативном смысле) работу, но и в определённой степени перечёркивает

многие достижения филологии. К примеру, сравнение рок-поэзии с письменной литературой зачастую строится на забвении того, что последняя имеет и устную форму бытования. Уходя в глубины отечественного литературоведения, мы обнаруживаем ряд работ, посвящённых изучению этого важного, но столь часто игнорируемого вопроса – о звучащей природе художественных текстов. Это главным образом исследования Б. М. Эйхенбаума [8], Ю. Тынянова [7], С. И. Бернштейна [1]; из зарубежных авторов можно назвать Эдуарда Сиверса, Франца Сарана, Петера Бранга. В последнее время достаточное внимание уделяется записям голосов поэтов (Есенин, Блок, Ахматова, Маяковский и т.д.), крайне широкое распространение получили песни на известные стихи (часто подвергающиеся изменениям при исполнении), так называемые аудиокниги, представляющие собой различные варианты прочтения произведений профессиональными чтецами, актёрами, не говоря уже об издавна существующей форме бытования поэзии в виде устного исполнения на соответствующих концертах, вечерах, встречах, где могут звучать как современные, так и классические стихотворения.

Не стоит забывать и о том, что такие понятия как ритм, интонация, звукопись и т.п. благополучно изучаются в филологии и поэтому свободно могут быть применены в исследованиях рок-поэзии.

Безусловно, возникает вопрос: а что же делать с музыкой? Не секрет, что есть такие песни, где словесный компонент присутствует в равной доле с музыкой, или даже в меньшей. В таком случае можно говорить о том, что смысловая нагрузка распределена практически в равной степени между музыкой и текстом, что в свою очередь позволяет считать музыку эквивалентом текста¹.

Если принимать во внимание слова Ильи Смирнова о том, что фрагменты текста могут быть связаны эмоциональным состоянием, а не логикой², то, вероятнее всего, именно музыка выполняет эту функцию, а в тех случаях, где она преобладает над текстом, обнаруживается явное превалирование эмоций над содержанием³.

Показать, насколько возможна замена текста музыкой, можно, опираясь на то, что если тексты одних песен существуют вне музыкального ряда как целостные поэтические произведения, то другие невозможно даже прочесть как стихотворения, поскольку в отсутствие музыки разрыв меж-

¹ Термин Ю. Н. Тынянова: «Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену его элементами графическими и т.д.» [7, с. 24].

² «Рок-текст может быть по структуре вполне традиционен, а может (у того же автора) катстрофически распадаться на фрагменты, связанные не логикой, а эмоциональным состоянием. Это поэзия не целого произведения (стиха), а отдельных фраз и ключевых слов, которые дают в сочетании с музыкой цепочку образов, воспринимаемых слушателем и дополняемых его собственной фантазией» [6, с. 32].

³ Хотя мы не исключаем того, что такая «расстановка сил» свойственна многим рок-композициям.

ду строфами (строками) можно заменить лишь паузами, которые, конечно же, не восполняют утерянного смысла и не заполняют временную разорванность строф¹.

Впрочем, эквивалентом текста может быть не только музыка: эту роль играют также разнообразные «вставки» и «эффекты», появляющиеся в композиции². В ряде случаев песня может быть исполнена абсолютно без аккомпанемента, где «пробелы» между частями текста могут заполнить звукоподражательные конструкции, воспроизводящие ритм песни.

Между тем роль ритма как конструктивного фактора организации стиха утверждалась в той же работе Ю. Н. Тынянова [7]; конечно, такой подход возможен лишь в том случае, когда текст рассматривается в процессе звучания, а не в «бумажном» виде. Акустический метод способен выявить высокую вариативность содержания текста: если рассматривать словесный материал как некий каркас, на который накладывается ритм (ритмическая композиция), то текст будет обнаруживать разные смысловые оттенки, меняющиеся в зависимости от способа исполнения. Именно поэтому важно учитывать и текстовую структуру, и ритмическую, поскольку они могут не совпадать, и это несоответствие несёт определённую смысловую нагрузку³. Это тем более важно в том случае, когда мы говорим о рок-тексте как «наборе» фрагментов, «связанных не логикой, а эмоциональным состоянием». В плане содержания они действительно связаны эмоциональным состоянием, а в плане структуры – ритмом и музыкой.

В качестве иллюстрации к вышеприведенным тезисам рассмотрим, насколько изменилась «Петербургская свадьба» Александра Башлачёва⁴,

¹ Ю. Н. Тынянов видел в этом недостаток акустического метода исследования поэзии; видимый графически, эквивалент текста не может быть воспроизведен вслух: «Как бы ни были произнесены смежные отрезки, как бы пауза ни оттеняла пустое место, - отрезок останется отрезком, пауза же не обозначит строфы, она останется паузой, ничего места не заступающей, не говоря уже о том, что она бессильна выразить количество метрических периодов и вместе конструктивную роль эквивалента» [7, с. 28].

² Например, солдатский марш и барабанный бой в «Unknown Soldier» группы «The Doors», звук взрыва в заключительных аккордах «Лабиринта» группы «Сплин», диалог героев фильма «Брат» в песне «Матерь богов» группы «Nautilus Pompilius» и т.д.

³ Случай несоответствия графической структуры текста и композиции песни – к примеру, «Романс» группы «Сплин». Текст состоит из пяти строф (две строки из последней повторяются два раза); а песня состоит из двух частей: объединены первые три строфы и две последующие, причём словесный материал и чисто музыкальная тема делят время композиции ровно пополам.

⁴ Авторский текст датируется 1985 годом (по рукописи), а сама песня известна в нескольких вариантах, среди которых нужно определить каноническую версию. За оригинал текста мы примем копию с авторского списка, появившуюся в публикации в статье «Александр Башлачёв: Мы редко поём, но когда мы поём, поднимается ветер» из «Комсомольской правды» от 16.02.1991 [4]. В неё включены тексты Башлачёва, впервые публикуемые по авторским спискам, с указанием на то, что большинство изданий его произведений содержат ошибки. Сборник «Посошок» (1990) имеет иной вариант текста, не зафиксированный в известных фонограммах, однако и там сказано, что стихотворения печатаются по авторским спискам. Мы принимаем за оригинал вариант из статьи по следующим причинам: 1) хронологически статья является более поздним изданием, 2) именно этот вариант зафиксирован в фонограм-

будучи спетой группой «Сплин». Заканчивая её исполнение на Таганском концерте (22.01.1986), Башлачёв сказал: «... это в общем-то стихи, поэтому она такая длинная». Возможно, это один из факторов, повлиявших на манеру исполнения песни: все 14 строф Башлачёв поёт с минимальной сменой ритма, достаточно медленно и с большим количеством пауз. В ряде случаев можно отметить сильные интонационные выделения определённых фраз, но из-за неупорядоченности они не создают четкий ритмический рисунок. Такой стиль определяется чертами бардовской культуры: во-первых, в 80-е она значительно влияла на исполнение рок-композиций, во-вторых, именно в творчестве и манере Башлачёва она получила сильное развитие. Кроме того, и сама форма исполнения диктует условия: пение под гитару, без электрических инструментов ещё больше обуславливает перевес от рок-культуры в сторону бардовской песни. В качестве некоторых более или менее постоянных ритмических приёмов можно назвать повышение интонации в третьем стихе со второй по шестую строфы. Кроме того, именно интонирование позволяет нам найти в песне кульминацию:

Гроза, салют и мы. И мы летим над Петербургом,
В решетку страшных снов врезая шпиль строки.
Летим, летим...

В песне группы «Сплин», напротив, очевидна чёткая ритмическая структура песни: две строфы произносятся практически на одном дыхании, третья – замедленно, с паузами в середине каждого стиха. Этот ритмический рисунок повторяется три раза (1-9 строфы), после чего с 10 по 13 строфы происходит нарастание скорости исполнения и музыки, далее – резкая смена ритма и последняя строфа уже практически прочитывается. Заканчивает исполнение два раза повторённая последняя строка. Благодаря ритму мы и здесь находим кульминацию:

Двуглавые орлы с подбитыми крыльями
Не могут меж собой корону поделить¹

Если сравнить с кульминационными строками в исполнении Башлачёва, то очевидно, что для него на первый план выходит образ лирического героя и неявно обозначенной «невесты», тогда как сам Петербург остаётся лишь «праздничной открыткой», фоном, на котором происходят описываемые события.

мах, 3) в настоящее время именно он является самым известным. Для композиции за каноническую версию мы принимаем последнюю из известных записей «Петербургской свадьбы», сделанную 29.01.1988.

¹ Совершенно очевидно, что для Васильева эти строки в первую очередь имеют политический подтекст, связанный с нынешней обстановкой в стране.

В сравнении с этим у Александра Васильева акценты сильно смещаются: здесь главное место занимает некий петербургский хронотоп – город и время в нём, сквозь призму которых и пробивается самоощущение героя. Здесь кульминационными являются строфы, в которых речь идёт о городе и его истории в контексте истории страны. При таком отношении герой и его личная история становятся только частью всего того, чем в его представлении является Петербург.

Представленная схема – минимальный анализ песни с помощью исследования ритма, требующий большего углубления и усложнения. Особого внимания, на наш взгляд, требует и идея о музыке как «эквиваленте текста», что помогло бы смотреть на неё именно с филологической точки зрения. Резюмируя вышесказанное, можно сказать, что изучение рок-поэзии с помощью акустических методик видится нам достаточно перспективным и способным открыть новые выходы из столь проблемной сферы как изучение рок-поэзии.

Литература

1. *Бернштейн С. И.* Звучащая поэтическая речь и ее изучение [Текст] / С. И. Бернштейн // Поэтика. Временник Отдела словесных искусств - Л. «Academia», 1926. - Т. 1. - с. 41–53.

2. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 2. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 192, VIII с. – С. 26–36.

3. *Константинова С. Л., Константинов А. В.* Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) [Текст] / С. Л. - Константинова, А. В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 3. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 230 с. – С. 123–129.

4. *Рахлина А.* Александр Башлачёв: Мы редко поём, но когда мы поём, поднимается ветер» [Текст] / А. Рахлина // Комсомольская правда - 1991. – 16 февраля. – С. 4.

5. *Свиридов С. В.* А. Башлачёв. «Рыбный день». Опыт анализа [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 93–106.

6. *Смирнов И.* Время колокольчиков: Жизнь и смерть русского рока. [Текст] / И. Смирнов – М., 1994. – 263 с.

7. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка [Текст] / Ю. Н. Тынянов – М.: КомКнига, 2010. – 176 с.

8. *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. [Текст] / Б. М. Эйхенбаум - Л.: Изд-во «Советский писатель», 1968. – 552 с.

УДК 82-192
ББК Ш301.453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

О. Э. НИКИТИНА

Тверь

ПОЧЕМУ РАЗБИТЫЙ ГЕКТОР ОДИН, ИЛИ ВВЕДЕНИЕ В ТЕКСТОЛОГИЮ ЗАБЛУЖДЕНИЙ

Аннотация: Статья посвящена феномену альтернативного вербального субтекста рок-произведения, возникающего в сознании слушателей в результате ошибочного восприятия ими звучащего текста.

Ключевые слова: рок-произведение, звучащий текст, авторский текст, вариативность, ошибка восприятия.

Сведения об авторе: Никитина Ольга Эдуардовна, кандидат филологических наук.

Место работы: филиал ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный экономический университет» в г. Твери.

Должность: доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических и естественнонаучных дисциплин.

Контакты: 170028, г. Тверь, ул. Орджоникидзе, д. 25в; nik-ol8@yandex.ru, gankoner@mail.ru.

О. Е. NIKITINA

Tver

WHY BEATEN HECTOR ONE, OR INTRODUCTION TO THE TEXTUAL CRITICISM DELUSIONS

Abstract: The article is devoted to the phenomenon of alternative verbal subtext of rock composition which arises in the minds of listeners in the erroneous perception of spoken text.

Key words: rock composition, sounding text, the text of the author, variability, error of the perception.

About the author: Nikitina Olga Eduardovna, Candidate of Philology.

Place of employment: Branch of St. Petersburg State University of Economics in Tver.

Post: Associate Professor of the Department of Humanities, Social Economic and Natural Sciences.

*Под собой не чуя ног,
Скачет резвый Рапунок.
А большие Рапуны
Тихо спят и видят сны.*

Борис Заходер

Вербальный субтекст синтетического по своей сути рок-произведения мы в первую очередь именно слышим, а не читаем. В этом суть рока. Как

часто слушатель обращается потом к печатному тексту? Думается, что не так уж часто, и делает это далеко не каждый слушатель. Учёный-роковед, разумеется, должен цитировать тексты рок-песен по книгам или официальным интернет-источникам. Цитировать на слух, по фонограмме в научном сообществе сегодня – это *mauvais ton*, за исключением тех случаев, когда текст не был опубликован (до сих пор встречается и такое), или же когда анализируется концертная или альбомная версия текста песни. Обычный же слушатель никому ничего не должен. В его сознании текст рок-песни может существовать таким, каким он его услышал, со всеми искажениями, вызванными неправильным восприятием фонетического и, как следствие, лексико-грамматического и содержательно-смыслового уровня. Ошибочному восприятию способствует и то, что слова не произносятся, а поются, что само по себе меняет границы фонетических слов, и то, что поются они в условиях зашумления (шумом, как это ни кощунственно звучит, в данном случае выступает музыка, а в концертной записи ещё и аплодисменты и голоса публики). В итоге в тексте песни появляются слова, которых в авторском варианте не было. По сути, это уже другой текст, а иногда и вовсе псевдотекст, отдельные элементы которого не несут никакой лексико-грамматической информации. Однако для слушателя этот другой текст остаётся подлинным до тех пор, пока не будет обнаружена ошибка.

Конечно, текст рок-песни в этом отношении не уникален. Неправильно услышать можно любую песню, вообще любой звучащий текст, как художественный, так и нехудожественный. Иногда ошибка начинает жить самостоятельной жизнью и способствует словотворчеству. К примеру, неведомая зверушка рапунок из вынесенного мною в эпиграф четверостишия Бориса Заходера обязана своим рождением строкам из пушкинского «Анчара», услышанным как: «И умер бедный рапунок / Непобедимого владыки». К счастью, стихотворение Пушкина от этого не пострадало. Рапунок выбрался из него и поселился на просторах заходеровой Вообразилии вместе с не менее диковинными кавотом и комутом, чьё происхождение также является результатом ослышки. Для Заходера рапунок – это и один из уникальных образов его художественного мира, и новое слово, парадоксальным образом ставшее интертекстуальной отсылкой к пушкинскому тексту. Но в данном случае и уровень восприятия совершенно иной – творческий. А вот с тем, чтобы подобное случилось с неправильно услышанными рок-песнями, мне сталкиваться не приходилось. Метаморфозы, происходящие с текстами рок-произведений в результате их неправильного слухового восприятия, приводят к созданию альтернативных, а по сути фальшивых текстов. Среди слушателей эти тексты бытуют в диапазоне от шутки до непростительного заблуждения, когда подменный текст выдается за аутентичный. Соответственно, из ставшего другим текста слушатель извлекает совершенно иные смыслы. Что интересно, эти смыслы иной раз способны

создать не только комический эффект, но и сделать текст более глубоким, более философичным.

Ещё с начала 90-х годов, когда отдельные тексты рок-поэтов можно было встретить разве что на страницах сборников типа «Альтернатива» [4] или «Слово рока» [18] и мы с друзьями за неимением лучшего составляли рукописные песенники из сделанных нами расшифровок аудиозаписей, таких заблуждений накопилось не так уж и мало. К ним добавились и заблуждения, растиражированные многочисленными сетевыми ресурсами. Однако своей идеей статья обязана упомянутому в её заглавии Гектору. С Гектора, пожалуй, и начну, а далее по алфавиту.

«У каждого в сердце разбитый Гектор один» – именно в таком виде приводит строку из песни «Брат Никотин» Бориса Гребенщикова автор научной статьи «Проблема изучения античных реминисценций в русской рок-бард-поэзии» [22]. Никакого Гектора в песне БГ нет, а есть гетеродин. Ошибка вполне типична, поскольку «разборчивость текста невозможна без словесной разборчивости, а слушающий (особенно в сложных условиях коммуникации – в помехах, не владея тематической областью), как правило, в состоянии распознать лишь некоторые слова» [21, с. 24]. Поскольку слово «гетеродин» к тому же ещё и не часто встречается в речи, и автор упомянутой статьи все-таки филолог, а не физик, то в песне ему проще было расслышать «Гектор один». Другое дело, что цитировать БГ на слух, да ещё и в научной статье совсем уж неприлично: по количеству переизданий книг песен он лидирует среди остальных рок-поэтов, да и на официальном сайте группы «Аквариум» размещены тексты всех песен в авторской редакции.

Однако ошибка допущена и пошла в народ. В интернете строка о разбитом Гекторе фигурирует несколько раз, прежде всего в так называемых школьных исследовательских работах и программах элективных курсов по литературе¹. «Ура! – воскликнут хором поклонники русского рока. – Гре-

¹ Так, например, на сайте «EDU.ZNATE.RU» [7], а также на сайте «Российского образовательного портала» [6] размещена датированная 2007 годом методическая разработка программы элективного курса для девятиклассников «Взыскательному читателю», автором которой является Л. Р. Безменова, учитель литературы средней общеобразовательной школы № 36 г. Томска. В качестве приложения к теме «Феномен под названием “рок-поэзия”» использована претерпевшая незначительные сокращения статья М. А. Янушкевич(а) без указания фамилии автора. Правда, на титульном листе программы предусмотрительно поставлен копирайт Томского государственного университета, в журнале которого и была опубликована злополучная статья. Насколько взыскательными читателями станут девятиклассники в результате изучения этого элективного курса, судить не берусь. Но то, что слушателями они будут невнимательными, сомнений не вызывает. Есть и другие примеры. В 2011 году учащиеся Великосельской средней общеобразовательной школы Гаврилов-Ямского муниципального района Диана Сергунина и Кристина Бадиль в своей исследовательской работе «Литературные реминисценции в современной рок-поэзии и поэзии поэтов-бардов» [5], выполненной под руководством учителя русского языка и литературы Е.В. Ильичевой, цитируют ту же самую строку из текста БГ не по одной из книг его песен, а по статье с ошибками. Даже не столько цитируют, сколько заимствуют внушительный фрагмент из статьи М. А. Янушкевич(а).

бенщикова уже изучают в школе!» Но вопрос: Гребенщикова ли? И сколько ещё таких фальшивых текстов преподносится сегодняшним школьникам в качестве текстов русских рок-поэтов?

Но вернусь к ошибке. Многие привыкли к характерной для песен БГ туманности смысла. Однако строка «У каждого в сердце разбитый гетеродин» [11, с. 386] достаточно проста для понимания. Гетеродин – это генератор электрических колебаний, позволяющий повысить чувствительность радиоприемника. А если гетеродин разбит, неисправен, то и диапазон чувствительности человеческих сердец крайне мал, люди равнодушны к чужим переживаниям, не способны понимать друг друга. С появлением в тексте одинокого разбитого Гектора смысловые акценты оказываются расставленными с точностью до наоборот. Ведь получается, что каждый человек проникся судьбой проигравшего Троянскую войну, поверженного и униженного Гектора. Кроме того, подобное ошибочное расширение интертекстуального поля песни БГ приводит к ошибкам в реконструкции авторской картины мира рок-поэта.

«А тот, кто не верил, упав, превращался в восход». Признаюсь, это один из тех случаев, когда хочется, чтобы именно так и было, потому что красиво: небо во время восхода солнца окрашивается кровью тех, кто погиб во время падения. Однако в песне «Вальс» Евгения Чикишева упавшие превращаются в посуду, надо полагать, в разбившуюся посуду:

Когда превратили в кабак наш тёмный подвал,
Мы стали взбираться на крышу и прыгать оттуда.
И тот, кто уверен был в твердости неба, взлетал,
А тот, кто не верил, упав, превращался в посуду [19].

«Был уверен в ушах – стал слепым». Пожалуй, это заблуждение одно из самых красивых, логичных, и что самое интересное – подходящих под заявленную в начале статьи проблему: слишком полагаясь на слух, потом можно не заметить собственных заблуждений. У Михаила Борзыкина в песне «День Михаила» строка выглядит так: *«Был уверенным шаг, стал слепым»* [9, с. 90]. То есть шаг становится неуверенным, словно человек идёт наугад, наощупь, как слепой. Именно таким себя и ощущает лирический герой Борзыкина, одинокий, покинутый даже ангелом-хранителем. Органы чувств тут совершенно ни при чём. Однако ошибочное восприятие звучащего текста предлагает нам иное понимание этой песни: лирический герой утрачивает способность видеть, потому что доверял только собственному слуху. В метафорическом или прямом значении воспринимает слепоту лирического героя невнимательный слушатель, не так уж важно. Главное, что авторский текст имеет иной смысл.

«Вот электрогриль электрогриль». Как поклонники, так и гонители русского рока, только с разными интонациями, могут воскликнуть: «Чего только не бывает в роке!» В самом деле, есть же у Константина Кинчева «Соковыжиматель». Почему же не быть электрогрилю? Поскольку строка,

где некоторым слышится «электрогриль», звучит в песне «Холодная любовь» группы «Агата Кристи» рефреном, то ошибка влияет на понимание смысла всего текста. В авторском варианте второй куплет, в котором раскрывается содержание песни, и рефрен выглядят так:

Юный полицейский составляет акт
Как твою кровью я запачкал фрак

Вот и нет любви и нет любви [1, с. 44]

В содержательном аспекте эта песня об убийстве лирическим героем своей возлюбленной, поэтому и «нет любви». Появление в рефрене электрогриля вносит в текст элемент абсурдности (при чём тут электрогриль?), а у меня так и вовсе вызывает ассоциации с сюжетами эрогуро, некоторые из которых вполне органично вписались бы в эстетику автора слов этой песни Глеба Самойлова. Кстати, в одном из рукописных песенников мне встретился *лунный полицейский* вместо юного. Что ж, в мире, где есть «Звёздное гестапо», вполне может быть и лунный полицейский.

«*Вязнут золотые ворота*». В словаре Ефремовой значение глагола «вязнуть» определено как «застрывать при движении по чему-либо вязкому, сыпучему и т.п.» [14]. В песне Вячеслава Бутусова «Берег» присутствует другой глагол:

Лязгнут золотые ворота
Чей-то голос скажет: «Лети!» [10, с. 262]

«Лязгнут» – это указание на звук, который издают ворота, когда открываются, давая возможность вылететь из них. Если ошибочно услышанный глагол «вязнут» воспринимать как указание на некое препятствие для того, чтобы открыть ворота (например, они увязли в грязи или песке), то и сам полёт становится, если не невозможным, то отсроченным.

«*Да возможно куклапа мы войдем в историю*». За это заблуждение прежде всего следует сказать спасибо д'Артаньяну, точнее – Михаилу Боярскому, исполнившему его роль в трехсерийном фильме Георгия Юнгвальда-Хилькевича «Д'Артаньян и три мушкетёра» (1978). В песне «Дуэль со смертью» на стихи Юрия Ряшенцева Боярский пел и по-французски, и тут же с переводом по-русски: «*Pourquoi pas, pourquoi pas, почему бы нет?*» [16]. Но французская речь звучала настолько невнятно, что не только те, кто никогда не изучал французский язык, но и те, кто его изучал, слышали странное слово «куклапа»¹. Фильм «Д'Артаньян и три мушкетера» я

¹ Вообще куклапа заслуживает отдельного разговора. В сети до сих пор ведутся жаркие споры между теми, кто слышал в песне «Дуэль со смертью» «куклапа» и теми, кто слышал в ней «бурклапа», что фонетически все-таки ближе к французскому выражению. Тем не менее, первых все-таки больше.

посмотрела ещё в глубоком детстве, и никто из взрослых не смог мне объяснить, что это за куклапа такая и как она выглядит.

Не удивительно, что куклапа появилась и в песне «Новый год» группы «Агата Кристи» в строке: «Да возможно Пуркуа Па мы войдем в историю» [1, с. 82]. Фактически слово «куклапа» в современном русском языке уже может претендовать на статус неологизма, но пока не определены его грамматические признаки и лексическое значение, присутствие этого слова в услышанном тексте превращает его в самый настоящий псевдотекст.

Интересно, что многие музыкальные ресурсы интернета предлагают пользователям скачать песню Михаила Боярского, которая так и называется «Кукла Па». Однако если на этих ресурсах кроме mp3-версии выложен и текст песни, то французское выражение «*rouiquoi pas*» там обычно написано правильно. Вероятно, создатели сайта исходили из уверенности в том, что песню будут искать именно по хорошо известному нам слову «куклапа». В раздельном написании «Кукла Па» уже видна относительная грамматическая и лексическая определенность: речь идёт о кукле по имени Па или о кукле, принадлежащей некоему (некой) Па. Нет определённости в написании этого слова и у поклонников группы «Агата Кристи». Между тем и раздельное написание не вносит ясности в понимание смысла услышанного текста.

«Да возможно буква А мы войдём в историю». Этот вариант ошибочного восприятия всё той же строчки из песни «Новый год» группы «Агата Кристи». Однако и буква А превращает текст в псевдотекст. Не кроссворд же, в самом деле, разгадывает лирический герой песни. Можно, конечно, углубиться в символику букв и прочую эзотерику, но вряд ли тот, кому слышится «буква А» вместо «*rouiquoi pas*», пойдет по этому пути интерпретации. Вычислить интерпретационную схему слушателя, стратегией которого даже в случае правильного восприятия звучащего текста может быть искусственное создание подтекста, довольно сложно, если вообще возможно. К примеру, буква А может вызывать ассоциацию с американским фильмом «Алая буква» режиссера Роланда Жоффе (а у особо продвинутых слушателей с одноименной книгой Натаниэля Готорна) и, соответственно, с самой алой буквой А – знаком прелюбодейания. Что ж, прелюбодейание в песне «Новый год» есть: «Эге ге гей сестра лезь ко мне на нары / И будем воевать...» [1, с. 82]. Однако и песня, и весь альбом «Позорная звезда» соотносятся авторами с событиями времён Первой мировой войны (и слушателю это может быть известно не только из интервью музыкантов, но и из клипа на эту песню), то есть позорные символы XVII века тут совершенно ни при чём.

«Держи свиней за якорь». Несмотря на абсурдность смысла (где у свиней якорь и зачем их за него нужно держать?), это одна из самых распространённых ослышек со времен выхода альбома «Кострома топ атоиг» группы «Аквариум» по сей день. Однако в контексте призыва не пить вино, обращённого к Гертруде, и в соседстве с устойчивым сочетани-

ем «нажрёшься в хлам» мотив свинства выглядит вполне органично: вспоминается другой фразеологизм о пьянстве – «нажраться как свинья». Соответственно, якорь следует понимать как символ трезвости, поскольку он позволяет удержаться на месте, ну или твердо стоять на ногах. На деле в песне Гребенщикова «Не пей вина, Гертруда» обошлось без метафорического свинства, а вот якорь имеет всё ту же семантику:

Не пей вина, Гертруда;
Пьянство не красит дам.
Нажрёшься в хлам – и станет противно
Соратникам и друзьям.
Держись сильней за якорь –
Якорь не подведёт [11, с. 287].

«*Как чувствует небо жираф*». А как вы думаете, он его чувствует? Надо полагать, что лучше остальных животных: он же длинношей. Это одна из самых комичных ошибок. Однако те, кто слышал строку из песни «Последний шанс» группы «Крематорий» именно так, принимали своё заблуждение за истину. На самом деле в песне нет ни неба, ни жирафа. Армен Григорян поёт: «Но если ты чувствуешь это, как чувствует негр блюз» [12]. Смысл сравнения примерно тот же, но связь между негром и блюзом более логична и поэтична, чем связь между небом и жирафом, кроме того, лишена комического эффекта. Из всех заблуждений это меньше всего оправдывается близостью фонетического состава словосочетаний из авторского текста и текста услышанного: у «негр блюз» и «небо жираф» нет ничего общего, кроме начального [н'э] и звука [р], занимающего в этих сочетаниях разные позиции. Но это заблуждение родом из начала 90-х, когда качество аудиозаписи на кассетах для домашнего прослушивания было настолько низким, что послышаться могло всё, что угодно.

«*Кончи цыплёнка*» или, как вариант, «*Кончить цыплёнка*». Вполне подходящее название для комедийного боевика. Но тут ошибочному восприятию подыграл сам исполнитель. Лёва из группы «Би-2» поёт первую строку рефрена песни «Моя любовь», дважды повторяя слог «ко»: «Ко кончится плёнка» [8]. Это «ко-ко» и фонетическое оформление фразы спровоцировали ошибку восприятия. Однако в 2001 году, когда состоялась премьера песни на фестивале «Нашествие», в народе за ней закрепилось название не «Кончи цыплёнка», а песня «Про“Курск”». Вероятно, присутствующие в песне семантические поля *море* и *смерть* вызвали у публики ассоциацию с ещё не забытой на тот момент трагедией подводной лодки «Курск», затонувшей в августе 2000 года¹. Именно тот трагический пафос, который слушатели «Би-2» видели в песне «Моя любовь», не позволил им думать всерьёз, что исполнитель поёт «Кончи цыплёнка». Так что эта ос-

¹ См. об этом более подробно в моей книге [15].

лышка не столько заблуждение, сколько шутка. Но трагический пафос уже забыт, а шутка по-прежнему жива.

«*Лучшие дворца вокзалы с печами*». У Евгения Чикишева в песне «Дорога», посвящённой памяти гитариста группы «Калинов мост» Дмитрия Селиванова, используется совершенно другое сравнение:

Лучше венца рюкзак за плечами
Краше дворца *вокзалы с бичами*... [20]

Смысл самого сравнения не меняется. Автор противопоставляет жизнь рок-музыканта – бродяги, по своей сути, – жизни оседлой, жизни в почёте, славе и достатке. Слушатель, который ошибся всего в одном слове (варианты «лучше» и «краше» во второй строке приведённого отрывка могут оказаться и собственно авторскими вариантами), без труда извлечёт именно такой смысл. Разниться будут только авторский образ вокзала и представление о нём слушателя. *Вокзалы с бичами* – вероятнее всего, автор использовал здесь аббревиатуру «бич», то есть «бывший интеллигентный человек», маргинал, близкий по духу рок-музыкантам, проводящим на вокзалах не такую уж малую часть своей жизни. А вот вокзалы с печами ассоциируются прежде всего с вокзалами в русской глубинке, даже в захолустье, часто располагавшимися в обычных деревенских домах с печным отоплением.

«*Пока несутся кэ*». При удачном стечении обстоятельств таинственных кэ могла бы ждать судьба рапунка. Но этого не случилось. Неправильное определение границ фонетического слова до сих пор заставляет некоторых слушателей думать, что Борис Гребенщиков плетёт очередную чудесную околесицу, а сетевые поисковики, реагируя на несущихся кэ, безошибочно выводят пользователя к песне «Пока несут сакэ», собственно, именно так и записано в книге песен БГ [11, с 369].

«*По небу едет Лука*». Лука, разумеется, евангелист. Его присутствие в художественном мире Бориса Гребенщикова, сотканном из множества самых разных, в том числе библейских, культурных кодов, выглядит вполне органично, да вот только в песне «Не пей вина, Гертруда» никакого Луки нет, а есть река:

Пускай проходят века;
По небу едет река,
И всем, кто поднимет глаза,
Из лодочки машет рука [11, с. 288].

Однако в свете вопросов «Разве может река ехать?» и «И чья рука машет из лодочки?» упомянутая ослышка делает текст песни для слушателя более правильным с точки зрения грамматики и логики.

«*Пришёл с вершин отряд на землю*». В данном случае я не берусь утверждать, что это заблуждение. Песни Александра «Рикошета» Аксёнова

не публиковались даже в упомянутых в начале статьи сборниках 90-х. Не было у него и официального сайта. На сегодняшний день существует два варианта этой строки из песни «Дождь». Приведу их в контексте.

На неофициальном сайте группы «Объект насмешек», который создал тверской рок-энтузиаст Артём Забей, а также в имеющихся в моём архиве рукописных песенниках текст третьего куплета выглядит следующим образом:

Дождь вновь берега запахнут мятой утром дождь
Поделим поровну на брата видишь дождь
Пришёл свершить обряд на землю смотри дождь [2]

На сайте «Библиотека Максима Мошкова», а также на тех ресурсах, которые скопировали с него текст песни Рикшета, последняя строка выглядит иначе:

Дождь вновь берега запахнут мятой утром дождь
Поделим поровну на брата видишь дождь
Пришёл с вершин отряд на землю смотри дождь [3]

Какой из вариантов соответствует авторскому, сказать сложно. В пользу первого варианта говорит то, что так услышали песню Рикшета, по крайней мере, два человека в разное время независимо друг от друга. В пользу второго варианта говорит присутствие в песне «Дождь» строки «И капли в землю как солдаты лягут». Сравнение капель с солдатами, а дождя с отрядом выглядит вполне логично. Однако и дождь как обряд очищения находит подтверждение в тексте: «Дождь смысл все различия на лицах...», «... вновь берега запахнут мятой».

«Самый надёжный герой». Вместо надёжного героя в тексте песни «Дорога» Евгения Чикишева находим надёжный перрон:

Высмотрел в небе цветные узоры,
Предал огню стальные заборы он.
Не за награду делал, как надо,
Самый надёжный перрон [20].

Лексема «перрон» вместе с лексемой «вокзал» («Лучше дворца вокзалы с бичами») входит в семантическое поле «дорога», а субъекта действия автор никак не номинирует. Самый надёжный перрон становится символом временного пристанища, остановки в пути. А вот строка с ошибкой вписывает песню Чикишева в героический текст русского рока. При этом появление героя не кажется таким уж заблуждением, наоборот, строка «Не за награду делал, как надо» является его непосредственной характеристикой.

«Сгорают от любви все призраки творца». По частоте употребления в сети это самое популярное заблуждение, а по глубине смысла ему уступает строка из авторского текста. В песне Вадима Самойлова «Никогда» она звучит так: «Сгорают от любви все призраки дворца» [17]. Поклонников мистического и готического жанров в литературе и кинематографе (а именно к готике русского рока часто относят группу «Агата Кристи») влюблёнными призраками не удивишь. А вот призраки творца, кроме того, что это просто красивая метафора, наполняют текст философским смыслом: люди – это не образ и подобие создавшего их бога, это его призраки.

«Я скажу тебе: “Царствуй! Я больше тебе не тюрьма!”». Песня «Не плачь» Михаила Борзыкина является обращением рок-поэта к собственной душе. И последние строки финального куплета строятся у него на парадоксе:

Но главная будет встреча где-то в конце пути –
Я скажу тебе: «Здравствуй!
Я больше тебе не тюрьма!» [9, с. 79]

Встреча со своей душой в конце жизненного пути – это, по сути, и момент расставания с ней («Я больше тебе не тюрьма!»), но при этом лирический герой Борзыкина говорит душе именно «Здравствуй!». Услышанное «Царствуй!» вместо авторского «Здравствуй!» смещает смысловые акценты с встречи лирического героя со своей душой на освобождение души из тюрьмы тела.

В песне «Не плачь» есть и другие ослышки. Так строка «*Броди* в лесной глуши» воспринималась как «*Один* в лесной глуши». А вместо первого слова рефрена «*Электрожёлчь*, электроболь – / Это слёзы твои увеличены во сто крат» слышалось слово *электрошок*. Оба слова – *электрожёлчь* и *электроболь* – являются авторскими неологизмами, но если *электроболь* и по чёткости звучания, и по ясности смысла не вызывает никаких затруднений, то слово *электрожёлчь* оказалось сложным для восприятия на слух. По этой причине слушатели поменяли его на знакомое и понятное им слово *электрошок*. Соответственно, изменился и смысл.

Это далеко не последняя ослышка из моей коллекции заблуждений, однако уже сказанного вполне достаточно для того, чтобы сложилась общая картина описываемого феномена. Ошибка в восприятии звучащего текста приводит к заблуждениям и создаёт в сознании слушателей альтернативный текст, порождающий смыслы, иногда очень далёкие от смысла авторского текста. Такой альтернативный текст может быть для слушателя единственно возможным и поэтому воспринимается им как аутентичный. Попасть в ловушку звучащего текста и обзавестись персональным «разбитым Гектором» может и исследователь рока. Заблуждение легко развенчать, если обратиться к тексту печатному, однако в отдельных случаях правильность услышанного текста не может быть проверена. Вне зависимости от того, есть ли возможность познакомиться с текстом авторским,

или нет, тексты рок-песен до сих пор часто существуют как тексты услышанные и именно в этой форме фиксируются поклонниками теперь уже не в рукописных песенниках, а на страницах сетевых ресурсов, где сегодня и тиражируются все заблуждения. Получается, что вариативность в роке не ограничивается наличием собственно авторских вариантов песен (альбомных, концертных и печатных версий), но и предполагает наличие услышанных вариантов. Ю. В. Доманский пишет, что для вербального субтекста рок-произведения «вариантообразование при устном бытовании оказывается близко <...> к этому процессу в традиционном фольклоре» [13, с. 77]. От себя добавлю, что и способ письменной фиксации услышанного текста рок-песни близок к тому, как принято записывать тексты фольклорные с той лишь разницей, что слушатель рок-песни, не имея возможности спросить у исполнителя, что это он там спел во второй строке второго куплета, во многом полагается на свой слух. Да и с авторством рок-песен в сознании поклонников всё не так уж и ясно. Например, на концертах Вячеслава Бутусова и группы «Ю-Питер» мне неоднократно приходилось слышать от стоящих в толпе у сцены людей, что исполняемая Бутусовым песня «Моя звезда» принадлежит Виктору Цою. Но у этих заблуждений совсем другая история.

Литература

1. «Агата Кристи»: нотное издание [Текст] – М.: Современная музыка, 2000. – Книга 1. – 95 с.
2. Аксёнов А. Дождь [Электронный ресурс]: Текст песни / А. Аксёнов // Неофициальный сайт группы «Объект насмешек» – Режим доступа: <http://www.obekt-rikoshet.narod.ru/disk/sdelano/index.html#7> (дата обращения: 15.12.2013).
3. Аксёнов А. Дождь [Электронный ресурс]: Текст песни / А. Аксёнов // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова – Режим доступа: <http://lib.ru/KSP/objektnasmeshkek.txt> (дата обращения: 15.12.2013).
4. Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии [Текст] – М.: Объединение «Всесоюзный молодёжный книжный центр», 1991. – 238 с.
5. Бадиль К. К., Сергунина Д. Г. Литературные реминисценции в современной рок-поэзии и поэзии поэтов-бардов [Текст] / К. К. Бадиль, Д. Г. Сергунина. – Великое, 2011. Цит. по: Уроки, справочники, рефераты, материал для учеников [Электронный ресурс]: Сайт. – Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-87957.html> (дата обращения: 15.12.2013).
6. Безменова Л. П. Взыскательному читателю [Текст] / Л. П. Безменова. – Томск, 2007. Цит. по: Российский образовательный портал [Электронный ресурс]: Сайт. – Режим доступа: http://region.edu.ru/attach.asp?a_no=4986 (дата обращения: 15.12.2013).
7. Безменова Л. П. Взыскательному читателю [Текст] / Л. П. Безменова. – Томск, 2007. Цит. по: EDU.ZNATE.RU [Электронный ресурс]: Сайт. – Режим доступа: <http://edu.znate.ru/docs/371/index-63271.html> (дата обращения: 15.12.2013).

8. Би-2. Моя любовь [Аудиозапись] / Би-2 // Би-2. Альбом «Мяу кисс ми». – Sony Music Entertainment (rus), 2001.
9. Борзыкин М. В. Сыт по горло. Песни, стихи, интервью [Текст] / Михаил Борзыкин. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2009. – 320 с.
10. Бутусов В., Якимчук Н. Антидепрессант. Со-искания [Текст] / Вячеслав Бутусов, Николай Якимчук. – М.: Эксмо, 2007. – 432 с.
11. Гребенищikov Б. Б. Песни [Текст] / БГ. – М.: Эксмо, 2013. – 768 с.
12. Григорян А. Последний шанс (Собачка) [Электронный ресурс]: Текст песни / А. Григорян // Официальный сайт группы «Крематорий» – Режим доступа: <http://www.crematorium.ru/history/discography?id=631> (дата обращения 15.12.2013).
13. Доманский Ю. В. Вариантообразование в русском роке [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – 236 с. – С. 75–119.
14. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Текст] / Т. Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. Цит. по: Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova> (дата обращения: 15.12.2013).
15. Никитина О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах / О. Э. Никитина. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2011. – 350 с.
16. Ряшенцев Ю. Е. Дуэль со смертью (Почему бы нет?) [Электронный ресурс]: Текст песни / Ю. Е. Ряшенцев // «Споём, друзья!» тексты и слова любимых песен: сайт – Режим доступа: <http://spoemdruzya.ru/pesni-iz-filma/dartanyan-i-tri-mushketera/760-pochemu-by-net.html> (дата обращения: 15.12.2013).
17. Самойлов В. Никогда [Электронный ресурс]: Текст песни / В. Самойлов // Официальный сайт группы «Агата Кристи» – Режим доступа: http://www.agata.ru/disco/nikogda_text.php (дата обращения: 15.12.2013).
18. Слово рока [Текст] / Сост. В. Рекшан. – СПб.: Издательство «Рики-Тики-Тави», 1992. – 96 с.
19. Чикишев Е. Вальс [Электронный ресурс]: Текст песни / Е. Чикишев // Официальный сайт группы «Дядя Го» – Режим доступа: <http://www.goh.ru/main.htm?http://www.goh.ru/pesnya/kartinnik.htm#04> (дата обращения: 15.12.2013).
20. Чикишев Е. Дорога [Электронный ресурс]: Текст песни / Е. Чикишев // Официальный сайт группы «Дядя Го» – Режим доступа: <http://www.goh.ru/main.htm?http://www.goh.ru/pesnya/kartinnik.htm#02> (дата обращения: 15.12.2013).
21. Ягунова Е. В. Вариативность стратегий восприятия звучащего текста (экспериментальное исследование на материале русскоязычных текстов разных функциональных стилей) [Текст]: автореф. дисс. ... докт. филол. наук / Е. В. Ягунова. – Москва, 2009. – 47 с.

22. Янушкевич М. А. Проблема изучения античных реминисценций в русской рок-бард-поэзии [Текст] / М. А. Янушкевич // «Гуманитарий», журнал филологического факультета Томского государственного университета. – № 2. – Ноябрь 2003. Цит. по: Песни Михаила Щербачова. Неофициальная страница [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.blackalpinist.com/scherbakov/Praises/antic.html> (дата обращения 15.12.2013).

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.09.92

А. В. ЛЕКСИНА

Коломна

**ВРЕМЯ БЕЗ ИМЕНИ, ЭПОХА БЕЗ ГЕРОЯ, ЖИЗНЬ БЕЗ ЦЕЛИ:
ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАССМОТРЕНИЯ
РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Аннотация: В статье предлагается анализ русской рок-поэзии с позиций телеологического осмысления бытования русской рок-культуры. Рассматриваются как эволюционно-аксиологические, так и социокультурно-филологические аспекты развития русской рок-поэзии.

Ключевые слова: телеологический аспект, русская рок-поэзия, рок-культура.

Сведения об авторе: Лексина Анна Владимировна, кандидат филологических наук.

Место работы: ГАОУ ВПО «Московский государственный областной социально-гуманитарный институт».

Должность: доцент кафедры педагогики.

Контакты: 140400, Московская область, г. Коломна, ул. Зеленая, д. 30; av-leksina2014@ya.ru.

A. V. LEKSINA

Kolomna

**TIME WITHOUT A NAME, WITHOUT A HERO ERA, LIFE WITHOUT
PURPOSE: THE TELEOLOGICAL ASPECT OF CONSIDERATION
RUSSIAN ROCK POETRY AT THE PRESENT STAGE**

Abstract: The article is dedicated to the analysis of Russian rock poetry from the standpoint of the teleological interpretation of Russian rock culture. It also deals with some evolutionary axiological and sociocultural and philological aspects of Russian rock poetry.

Key words: teleological interpretation, Russian rock poetry, rock culture.

About the author: Leksina Anna Vladimirovna, Candidate of Philology.

Place of employment: Moscow State Regional Institute of Social Studies and Humanities.

Post: Associate professor of the Department of Pedagogy.

Мне снится, что я живой...

БГ. «Шумелка»

Человеческая жизнь имеет более одного аспекта...

БГ. «О смысле всего сущего»

... Я не в силах поддерживать этот обман

...Но мне не вытравить из себя «чужака» -

Мама, я не могу больше пить...

БГ. «Мама, я не могу больше пить»

Согласно известным высказываниям классиков отечественного литературоведения [4; 11; 14] в творческой истории каждого произведения присутствует особая художественная телеология, на которую (по мнению исследователей) влияет как сам автор [4; 11], так и эпоха, его породившая [14]. В случае особого статуса рок-поэзии, определяющегося как эстетическим своеобразием культурного фона постмодернизма, пронизывающего каждого из представителей русской рок-культуры на всех уровнях отражения реальности (от подсознательного до концептуально-экспрессионистского), так и попыткой создания собственной контркультурной вселенной, по точному определению Ю. В. Доманского, эксплицирующей смыслы не только в процессе житетворчества, но и при помощи «текстов смерти» [3, с. 6-7] имеет место телеологическое смыслополагание, обретающее реальность в текстах «смерти и жизни». В данном контексте интересно рассмотреть развитие русской рок-поэзии, особенно в её современном состоянии, которое, по мнению некоторых исследователей [12] и самих рок-поэтов¹, можно сравнить с завершающим этапом существования культурной системы.

Если возвращаться к истокам такого культурного явления, как русская рок-поэзия, можно вспомнить, что изначально целью русского рока был уход от стереотипов общественной жизни 60-70-х гг., а потом и свержение устаревших идеологических и культурных представлений советской действительности эпохи «застоя» [5, с. 233]². Причём сама «система», против которой выступали сначала подчёркнуто эскапистски, а потом и радикально представители рок-культуры, была довольно лояльно настроена. Говоря об этом периоде развития, И. Кормильцев и О. Сурова отмечают: «Тоталитарный режим был удивительно безразличен к частной партикулярной жизни человека, пока она не выносилась за стены квартиры. Если странности или расхождение с принятыми нормами не принимали социального или политического выражения или антиобщественных форм, то режим, как правило, не вмешивался в эту частную жизнь»³.

Суверенитет частной жизни был связан и с тем, что кризис в области идеологии был очень мощным. От идеологии остался только фасад. К этому времени кроме узкой прослойки верхнего эшелона КПСС - старых пар-

¹ Ср. слова Жели (Анжелики Багликовой): «...рок как таковой уже мало кому нужен. Потому что душу практически продали. Потому, что сейчас идёт в основном: деньги, деньги и ещё раз - деньги. А от души ничего не остаётся. А потом начинаем пить горькую. А потом депрессии, а потом самоубийства» [17, с. 228] или трактовку русского рока в песне А. Непомнящего «Конец рок-н-ролла».

² Ср.: «Ведь и аудитория воспринимала рок-музыку и как протест против официальной культуры и системы, и как уход от официального, как существование вне соотношения с ним» [2, с. 9].

³ Можно тут отметить, что степень личной свободы при тоталитарном советском режиме была столь высока, что до сих пор недостижима в современных западных «демократиях». Ср. с историей Ирины Бергсет и другими подобными примерам.

тийцев - на руководящих должностях никто не был всерьёз заинтересован в сохранении старой идеологии. В обществе существовал негласный консенсус - на кухне, как частное лицо, ты мог заниматься чем угодно. Субкультура была “домашней игрой”, и до тех пор, пока она была частным делом, происходившим на квартирах и кухнях, в узком кругу “своих”, против неё не было репрессий.

Распространённая версия о том, что рок-культура в СССР возникла как движение молодежного протеста, - это миф позднейшей эпохи, когда рок-субкультура переросла в контркультуру и начался период “героических восьмидесятых” (точнее, конца восьмидесятых)» [6, с. 14-15].

Если следовать логике данного высказывания, можно сделать вывод, что изначально целью рок-культуры было самовыражение через копирование западных образцов, но впоследствии, с появлением самостоятельных русскоязычных текстов, появляется и новая цель – критика и призыв к реформированию и трансформации общественной жизни: «Перемен! Требуем наши сердца!», как пел «последний герой» Виктора Цоя.

Однако, называя своего героя последним, Виктор Цой не только подчёркивал важность его миссии, но и констатировал ситуацию в обществе, где героями стало быть не модно, а нужно было «ловить момент», потом «быть в формате» и, в конце концов, «не париться».

Вынесенные в эпиграф строки из песен «Аквариума» (альбом «Беспечный русский бродяга») так или иначе констатируют не только состояние современной русской культуры, но и рок-поэзии как некоего культурного явления¹. Ситуация распада культурной системы (СССР и русскоцентричного мира) отразилась и на рок-поэзии как особом способе реагирования на изменения в обществе. Как свидетельствуют некоторые исследователи [12], основное содержание рок-поэзии переместилось из героической или деструктивной семантической среды в пространство прагматического отношения к реальности: «Скоро я буду баснословно богатым, но это меня не приводит в смущенье / я не стану бояться своих капиталов, я легко найду для них помещенье» - особенно показательно в этой песне БГ с альбома «zoom zoom zoom» постмодернистское смешение целей и смыслов, поскольку далее следует перефразированный идеал Достоевского: «Красота – это страшная сила / Красота спасёт мир», который в меркантильно-потребительском контексте обретает противоположную направленность,

¹ Ср: ««Вечный бунтарь» Борзыхкин продолжает отслеживать границы антиправительственно-го 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 ими 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» [12, с. 38] Интересно, что, называя прямо Борзыхкина, Шевчука и Кинчева, авторы «стесняются» так же прямо предъявить обвинение Гребенщикову, называя лишь его лирического героя, да и то во множественном числе, делая образ из конкретного лица нарицательным персонажем.

подчёркнутую эпитетом «страшная». То есть от спасения мира как цели русской культурной традиции рок-поэзия переходит к управлению миром с помощью страшной силы – красоты денег.

Такую перестановку ценностей можно обнаружить и в изложении Гарика Сукачёва: «Или мы будем тащить за собой эти кандалы и говорить о том, что художник должен быть голодным, перманентно пьяным и обкуреным, или всё-таки поймём, что любой человек должен быть сытым, в меру пьяным, абсолютно не обкуреным и с какими-то деньгами в кармане... Как говорил Вася Шумов применительно к американской жизни, “жлобство сделало Америку самой богатой страной в мире”. В шутке есть доля шутки... И когда у нас жлобство такого рода, в кавычках, начнёт побеждать, мы перестанем с вами беседовать на эти русопятые темы и вспоминать слово “интеллигенция”, которое всего-навсего придумал в девятнадцатом веке какой-то малоизвестный писатель» [13, с. 181-182].

Ситуация «срастания» контркультуры с культурой доминирующей, массовой показательна как в эволюционном аспекте (все системы, старея, становятся более консервативными, в то время как молодые неформалы пытаются сломать устоявшийся порядок вещей), так и в аспекте телеологическом: если цель свершения традиционных ценностей в начальном этапе уже пройдена, то в период стабилизации, вrastания рокеров в существующую потребительскую среду, целью становится копирование присущих этой среде ценностей, как правило, потребительских и оправдывающих подобное состояние.

Несмотря на то, что отдельные выступления представителей рок-культуры критически и обличительно характеризуют подобное состояние рок-культуры (например, Шевчук с его критикой БГ), в целом все представители классики рок-жанра обладают и атрибутами рок-звезды (в масскультовом понимании этого слова): телохранителями, джипами, солидными гонорарами с множеством нолей за первой цифрой и т.д. [10 с.148-149; 13, с. 53, 124].

Всё это позволяет определить современный этап существования рок-культуры как фазу «вторичного смесительного упрощения», которая, по убеждению К. Н. Леонтьева, автора концепции развития культурных систем через трёхфазовый цикл (первоначальная простота – цветущее объединение и сложность – вторичное смесительное упрощение), предшествует смерти данной системы или стадии её перерождения [9, с. 73].

Что же является целью развития рок-поэзии на современном этапе, если исходить из того, что рок-поэзия отражает реальность, преломляет её, имеет свою художественную телеологическую задачу, как и всякое произведение искусства? Рассмотрим в данном контексте несколько цитат из песен Юрия Шевчука, написанных за последние 2–3 года:

Но допетровское наводнение
Тащит нас ко дну в эту самую
Потерялось добро за печкою

Закатилось под доски мрачного
За стеною ты крестишь свечкою
Мысли сбитые однозначные

Но она ещё продолжается
Жизнь веселая, цель заветная
В ней любовь моя отражается
Бестолковая, беспредметная

Ю. Шевчук. Жизнь Красивая (2011) [15]

Жизнь продолжаться будет долго,
Пока не пересохнет Волга,
Пока ещё нам что-то снится,
Пока не ищут смысла в крыльях птицы,
Пока не съедет лево вправо,
Экраны не съедят державу

Ю. Шевчук. Не так уж скверно всё,
не так уж плохо (2013) [16]

В аксиологическом контексте песен Шевчука (2011-2013 гг.) заметна ситуация разбалансировки ценностных ориентиров: добро «потерялось за печкою, закатилось под доски мрачного», а «допетровское наводнение тащит нас ко дну в эту самую» - «бездну» договаривает слушатель. А цель «заветная» связывается с «бестолковой и беспредметной», то есть бессмысленной любовью, хотя такая постановка вопроса для любви, как высшей ценности, устоявшейся в нашей культурной традиции, более чем печальна, ибо опускает её в разряд обычных бытовых развлечений. Последняя цитата показывает, насколько поэтическая телеология автора зависит от текущей ситуации: не съедят державу – будем жить, а пока – ведь нам ещё что-то снится...

Таким образом, переход от активного целеполагания к пассивному приспособлению, к общим целям эпохи без героя, отражается как в культурном контексте, так и в текстах рок-поэтов, которые ещё пытаются отражать текущую реальность в своих произведениях [15, 16].

Интересной в данной ситуации представляется статья Оксаны Куропаткиной, в которой рассматривается киногерой последних двух десятилетий, воспринимаемый как общественный идеал. Проводя параллели между культовым героем 90-х из фильма «Брат» Данилой Багровым и современным героем первого десятилетия двадцать первого века географом Виктором Служкиным из фильма «Географ глобус пропил», автор отмечает: «Сравнение двух героев своего времени позволяет лучше понять трагические трансформации, которые пережило российское общество за пару десятилетий... Данила Багров и Виктор Служкин - два лика русской культуры, трагически искажённые постсоветским кризисом: воин и юридивый, «простой парень» и интеллигент, эпический богатырь и беспутный слабый грешник. Это и отражения затаённых стремлений русской души - тяги к

“правде», справедливости, к братству, к состраданию, в конечном итоге - к святости» [7].

Однако возникает вопрос: как может жить общество и развиваться дальше, если его главные герои – благородный бандит и спившийся интеллигент? В эпиграфе данной статьи один из культовых персонажей русского рока отчасти объясняет телеологическую эволюцию русской рок-культуры как отражения русской жизни целью, внеположной русской традиционной культуре: «мне не вытравить из себя чужака», - а цель любого чужака, вторгшегося в другой организм – разрушение его целостности и паразитирование на его ресурсах. Но, чтобы избежать активного сопротивления, надо притупить волю подопытного, а это можно сделать с помощью алкоголя, наркотиков, специально созданной стереотипной матрицы поведения, отражение которой мы видим в названии альбома «Аквариума» - «Беспечный русский бродяга». У бродяги не может быть цели и Родина ему не нужна - он идёт, куда глаза глядят, и заботиться о будущем ему необязательно, ведь «куда бы он ни шёл везде вокруг Эдем» и «он немедленно найдёт с кем здесь выпить».

В подобной ситуации, когда рок-поэзия, позиционировавшая себя прежде как преемница традиций русской классической поэзии, воспеваает маргинализацию и приспособленчество, на сцену должна выйти другая сила («Где те молодые львы, что сотрут нас с лица земли?»). И вновь обращаясь к культурологическому обзору Оксаны Куропаткиной, мы можем увидеть, кто может занять эту нишу: «Из всего множества субкультур только одна претендует на то, чтобы влиться в общество и стать его ядром. Это гопники. Гопники - это любящие шансон «дворовые ребята» в спортивных костюмах и с короткой стрижкой, которые живут по тюремным “понятиям” (или, по крайней мере, демонстрируют это), ведут себя вызывающе агрессивно и нагло.

Сегодня именно их сленг и стиль становится общепринятым в российском обществе. Через гопников тюремные “понятия”, которые регулируют нормы закрытой тюремной субкультуры, распространяются на всё общество. К гопникам фактически (по образу поведения и мировоззрению) относятся не только полукриминальные подростки, но зачастую “менеджеры среднего звена” (в одном из исследований они называются “полугопом”), представительная часть среднего класса и даже чиновники. Это могут быть довольно обеспеченные люди, но в общении и в стиле - те же гопники «из подворотни». Агрессия, привычка жить и нападать “стаей” и уверенность, что главное - быть “крутым пацаном”, становятся нормой для значительной части российского общества.

Печален и другой полюс - хипстеры, к которым относятся представители среднего класса и дети богатых семей. Хипстеры не агрессивны, они далеки от криминального мира. Но в чём-то их можно сравнить с гопниками. Для тех и для других главное - производить внешнее впечатление. Кроме того, можно отметить и конформизм обеих субкультур. Гопники

принимают действительность, которая вынуждает быть агрессивным. Они против “большого” общества не бунтуют, а транслируют наиболее удобный стиль поведения в рамках сложившейся социальной ситуации. Хипстеры тоже не бунтуют, они используют живущие в обществе культурные наработки для самовыражения, но не стремятся создать какой-то новый альтернативный проект» [8]¹.

Для каждой культурной системы, находящейся в состоянии кризиса, наступает «время собирать камни», обозначать цели и ценности, которые становятся залогом развития общества в целом: «она стирает ему рубаху, пока он рубит дорогу в небо», как пел Башлачёв. И русская рок-поэзия, видимо, пока находится на перепутье: от контркультуры она давно ушла, а к маргинальной масс-культуре не прирастает, потребность в своём особом русском загадочном пути не даёт, несмотря на ориентацию на «жизнь хорошую, жизнь красивую», «жлобство» в американском изводе и «страшную силу красоты». Возможно, с этого перепутья выхода нет, но хочется верить, что есть та «русская дорога, завещанная от Бога», по которой «когда мы отступаем – это мы вперёд идём», как поёт сегодня с надеждой на лучшие времена хоть и не рок-поэт, но человек, пытающийся удержать Россию до линии горизонта – Игорь Растеряев.

Возвращаясь к эпиграфу, согласимся с сакраментальной фразой, гласящей, что «человеческая жизнь имеет более одного аспекта», как и жизнь любой культурной системы. Поэтому рассмотрение современного состояния русской рок-поэзии с позиций телеологического аспекта не может считаться исчерпывающим, тем более что многие явления, находящиеся на периферии русского рока, не могли быть нами учтены по причинам ограниченного объёма данной статьи.

Литература

1. Аксёнова А. Мой парень – гопник с Вторчермета [Электронный ресурс] / А. Аксёнова // Стихи.ру – национальный сервер современной поэзии. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2013/01/21/2524> (дата обращения 08.02.2014).
2. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 232 с.
3. Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. – 109 с.
4. Жирмунский В. Вопросы теории литературы [Текст] / В. Жирмунский. – Ленинград: «ACADEMIA», 1928. – 358 с.
5. Интервью Михаэля Шидера с Юрием Шевчуком 12.02.1999. Санкт-Петербург. [Текст] // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – 269 с.

¹ В качестве иллюстрации данного тезиса Куропаткиной хочется привести и это стихотворение Александры Аксёновой «Мой парень – гопник с Вторчермета» [1], а глас народа, как известно...

6. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – 132 с. – С. 5-33.

7. *Куропаткина О.* Брат и географ. [Электронный ресурс]: Электронная статья / О. Куропаткина // Сайт Центра проблемного анализа и государственно-управленческого проектирования. – 21 января 2014. – Режим доступа: http://problemanalysis.ru/mission/kolonka-kuropatkinoy/kolonka-kuropatkinoy_7.html (дата обращения 01.02. 2014).

8. *Куропаткина О.* Какая субкультура может стать ядром российского общества? [Электронный ресурс]: Электронная статья / О. Куропаткина // Сайт Центра проблемного анализа и государственно-управленческого проектирования. – 13 января 2014. – Режим доступа: http://problemanalysis.ru/about/puls/puls_1012.html (дата обращения 19.01.2014).

9. *Леонтьев К. Н.* Избранное [Текст] / К. Н. Леонтьев. – М.: «Рарогъ», «Московский рабочий», 1993. – 400 с.

10. *Матвеев А. А.* Live Rock'n'Roll. Апокрифы молчаливых дней [Текст] / А. А. Матвеев – Екатеринбург: У-Фактория, 2001. – 240 с.

11. *Пиксанов Н.* Творческая история «Горя от ума» [Текст] / Н. Пиксанов. – Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1928. – 364 с.

12. *Стейнхольт И., Гололобов И.* Танец для мёртвых? Институционализация русского рока в эпоху Единой России [Текст] / И. Стейнхольт, И. Гололобов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – 300 с. – С. 32-40.

13. *Сукачѳв И. И.* Там, где кончается дождь: Стихотворения, проза, интервью [Текст] / И. И. Сукачѳв. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.

14. *Томашевский Б. В.* Писатель и книга [Текст] / Б. В. Томашевский. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1959. – 280 с.

15. *Шевчук Ю.* Жизнь красивая [Электронный ресурс]: Текст песни / Ю. Шевчук // Жооов: тексты и слова песен. – Режим доступа: http://www.jooov.net/text/102817783/DDT-jizn_krasivaya_novaya_pesnya_2011.htmls (дата обращения 12.01.2014).

16. *Шевчук Ю.* Не так уж скверно всё, не так уж плохо [Электронный ресурс]: Текст песни / Ю. Шевчук // Жооов: тексты и слова песен. – Режим доступа: http://www.jooov.net/text/209370592/rij_evchuk-e_tak_uj_skverno-vs_ne_tak_uj_ploho.htmls (дата обращения 12.01.2014).

17. *Шостакович Г. В.* Циклообразующие мотивы в альбоме Жели «UNDERGROUND» [Текст] / Г. В. Шостакович // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – 277 с. – С. 227-233.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

М. А. БЕРДНИКОВА

Тверь

ГЕНДЕРНАЯ ИНВЕРСИЯ ИСПОЛНЕНИЯ РОК-ПЕСЕН

Аннотация: Статья рассматривает изменения в специфике рок-песен, вызванные сменой исполнения рок-песни или песни на стихи (русская поэзия). Гендерная инверсия в данном контексте понимается как ситуация смены мужского исполнения женским, а женского – мужским. Статья рассказывает о новых смыслах, которые порождены этим процессом и основаны на смене лирического субъекта.

Ключевые слова: русский рок, гендер, лирический субъект, кавер-версия, саундтрек, ДДТ, Nautilus Pompilius, Ю-Питер, Ночные снайперы, Виктор Цой, Земфира, Ария, Александр Башлачёв.

Сведения об авторе: Бердникова Мария Александровна, студентка филологического факультета ФГБОУ ВПО «Тверской государственной университет».

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

M. A. BERDNIKOVA

Tver

GENDER INVERSION IN PERFORMANCE OF ROCK SONGS

Abstract: The article considers the specificity of Russian rock songs performance, caused by a change of singers for the same song or poems (Russian poetry). Gender inversion in this context means situation, when rock-composition, which first was performed by man, later was sung by woman, and backward. The article says about new meanings, which are generated by this process and based on change of lyrical subject.

Key words: Russian rock, gender, lyrical subject, cover version, sound-track, DDT, Nautilus Pompilius, U-Piter, Nochnyie Snaipery, Victor Tsoy, Zemfira, Aria, Alexander Bashlachev.

About the author: Berdnikova Maria Alexandrovna, Student of Philological Faculty, Tver State University.

Исследования рок-текстов с точки зрения исполнения музыкантами песен на чужие стихи так или иначе были представлены в более ранних статьях по рок-поэзии [2, 6, 7, 8]. В нашей статье рассматривается специфика исполнения рок-песен, связанных с так называемой гендерной инверсией, для этого выявляется характер лирического субъекта¹, вызванного новым исполнением, которое порождает иные смыслы. Под гендерной

¹ Для анализа текстов используется классификация типов лирических субъектов С. Н. Бройтмана, выделяющего «автора-повествователя», «собственно автора», «лирическое я», «лирического героя» и героя «ролевой лирики» [1].

инверсией понимается смена мужского исполнения женским, а женского – мужским. Также рассматривается расщепление прежде целостной песни от одного лица на два голоса (прежде только мужской вокал распадается теперь на мужской и женский, или же на лидирующий женский и мужской бэк-вокал), что является одной из причин возникновения диалогических отношений внутри рок-композиции. При этом первоначальный исполнитель песни не всегда принимает участие в создании новой песни.

Мы рассмотрим такие типы, как песни с одним исполнителем и песни с несколькими исполнителями.

Песни с одним исполнителем

«На небе вороны» группы «ДДТ». Семантика исполнения Нاستей

Песня «На небе вороны» была написана Юрием Шевчуком на смерть его жены Эльмиры. Текст представлен от первого лица, от лица умершей женщины. Такой тип можно отнести к ролевой лирике, ведь лирическим субъектом является носитель женского сознания, и это при авторском мужском исполнении. Кавер-версия, исполненная Настей, была представлена в альбоме «Танец на цыпочках» (1994) наряду с другими («Десять стрел» группы «Аквариум», «После и снова» раннего «Наутилуса», «Кошки» «Агаты Кристи», «Размышления компьютера о любви» группы «Урфин Джюс» и др.). Примечательно, что в текстах представлены разные типы лирического субъекта, например, «собственно автор» в песне «Хороводная» группы «Странные игры»: «В роще птицы пели, а король не пел / На себя он руки наложить хотел / Я всё это видел / Были мы вдвоём / С той, которой не было рядом с королём...»; при этом лексика от мужского лица сохраняется.

Песня для альбома была выбрана почти сразу, по словам Насти: «“На небе вороны” Юрия Шевчука – выбрали сразу, без колебаний. Песня – гениальная, единственная у Шевчука, повествующая от женского лица. Хотелось вложить в её аранжировку ощущение обнажённой души и светлой печали одинокого человека» [3]. Текст даже в своём метрическом строении имеет женскую клаузулу, что структурно расширяет его семантику. Песня от «женского лица» – единственная не только у Шевчука, но и в альбоме кавер-версий «Танец на цыпочках», то есть она занимает особое место как в творчестве лидера группы «ДДТ», так и в альбоме Насти.

Сравнивая две песни, можно отметить, что к внешним, формальным отличиям относится длина песни в среднем – 4 минуты («ДДТ») и 6 минут (Настя), а также отличие в 4-й строфе, сравним:

Весна, задрожав от печального звона,
Смахнула три капли на лики иконы,
Что мирно покоилась между руками,
Её целовало весёлое пламя.

Весна, задрожав от печального звона,
Смахнула две капли на каплю
иконы,
Что мирно покоилась между руками,
Её целовало веселое пламя.

«ДДТ»

Настя

Возможным объяснением этому различию служит поздняя правка текста Юрием Шевчуком, когда версия Насти уже была записана. Цитируем Настю: «Единственное, что я хотела отметить про эту песню, в самом последнем куплете Шевчук потом, после того, как мы уже записали, он немножко изменил, более правильно выправил слова, поэтому получилось несовпадение с теперешней версией и той, что мы записали» [5]. В словах Насти, скорее всего, была оговорка, ведь различие мы видим не в последнем куплете. Так или иначе, но в результате редактуры ушёл повтор, который мог бы иметь трактовку, связанную с мироточением иконы (две капли на каплю иконы), вместе с тем текст обогатился сакральной символикой и лексикой высокого стиля (**три** капли на **лики** иконы). При этом, число три сохранится в любой версии (две капли и капля иконы в сумме дают три капли), однако это число уже не так явно выражено, как в последующей редакции.

Главным же отличием двух песен является смена голоса, которая ведёт за собой и смену типа лирического субъекта. При исполнении Шевчука лирический субъект по типологии С. Н. Броймана является героем ролевой лирики: «тот субъект, которому здесь принадлежит высказывание, открыто выступает в качестве “другого”, героя, близкого, как принято считать, к драматическому» [1, с. 144]. При исполнении же Настей лирический субъект уже становится «лирическим я» и «субъектом в себе»: «Собственно о лирическом “я” мы можем говорить тогда, когда носитель речи становится *субъектом-в-себе, самостоятельным образом*, что было неявно в случае автора-повествователя и “собственно автора”. Этот образ должен быть принципиально отличаем от *биографического* (эмпирического) *автора* (хотя степень автобиографичности его бывает разной, в том числе весьма высокой), ибо он является “формой”, которую поэт создаёт из данного ему “я”» [1, с.146].

Притом в отличие от биографической личности поэта его лирическое «я» выходит за границы его субъективности: оно есть «в вечном возвращении живущее “я”, обретающее в поэте своё обиталище» [1, с. 146].

Стоит отметить, что рок-текст, имеющий очевидную связь с биографическими моментами, тем не менее не является тождественным им, и ролевой характер песни остаётся даже при учёте женского вокала.

Безусловно, важнейшей частью исполнения обеих версий является музыкальная составляющая. Отметим такой общий момент в обоих исполнениях, как сильное интонационное и тональное акцентирование. Строку «Теперь я на воле, я белая птица» певец даёт «на мощнейшем крещендо своего сильного голоса, выводит последнее “а” на аукающей интонации на самый верхний предел громкости звучания, после чего сводит на нет в диминуэндо, что действительно создаёт образ стремительно взметнувшейся вверх и удаляющейся птицы» [9]. Исполнение Насти, возможно, менее «мощно», но характер подачи схож с оригинальным исполнением, протяжное «а» на восходящей интонации также создаёт эффект полёта, отры-

ва от земли.

Таким образом, при гендерной смене исполнителя изменяется характер лирического субъекта: в оригинальном исполнении Шевчука он является героем ролевой лирики, что маркировано и лексически в тексте, и голосом – в музыкальной речи; в исполнении же Насти лирический субъект становится «лирическим я», что подтверждается и текстом, и вокалом, но при этом отстранение сохраняется, лирическая героиня песни не может быть тождественна исполнительнице. Общее паузирование и акцент на определённой строфе порождают диалогические отношения между двумя исполнениями: при многообразии различий это сходство даёт право говорить о единстве в характере подачи песни, солидарности нового исполнения по отношению к оригинальному.

Песни «Колёса любви» и «Зверь» «NAUTILUS POMPILIUS» в исполнении «Ночных снайперов» (Диана Арбенина)

Обе песни были исполнены в рамках «НауБума», посвященного 25-летию группы «NAUTILUS POMPILIUS». Обе песни входят в альбом «Титаник» (1994), автор слов песни «Колеса любви» – Илья Кормильцев, слов песни «Зверь» – Вячеслав Бутусов. Длительность первой песни составляет 2:50 мин., второй - 6:25 мин. В исполнении Дианы Арбениной длительность соответственно 2:40 мин. и 4:43 мин.

В песне «Колеса любви» тип лирического субъекта наиболее приближен к «собственно автору»: «...*собственно автор* имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как “я” или “мы”, которому принадлежит речь. Но при этом он «не является объектом для себя <...> На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» [4, с. 13].

При смене исполнителя характер лирического субъекта¹ остаётся неизменным – это коллективный субъект, выраженный местоимением *мы*:

Это знала Ева, это знал Адам,
Колёса любви едут прямо по нам.
И на каждой спине виден след колеи,
Мы ложимся, как хворост,
Под колёса любви.

Тем не менее это «мы» не доминирует в тексте, так как приводятся примеры знаковых для истории фигур, способствующие объяснению действия «колес»:

Это знали Христос,

¹ Необходимо учитывать и тот факт, что тандем Бутусов-Кормильцев порождает особые отношения по выстраиванию лирического субъекта и исполнителя. Е. Селезова в статье «Альбом “Разлука” (1986) «NAUTILUS POMPILIUS»: Лирический субъект и образ исполнителя» говорит об уникальности образа, отличного «как от лирического субъекта, так и от имиджа исполнителя, но и вобравший многие их черты» [10, с. 162].

Ленин и Магомед.
Колёса любви едут прямо на свет.
Чингисхан и Гитлер купались в крови,
Но их тоже наматало на колёса любви.

«Ты» можешь спастись от действия колёс только в том случае, если ты «кондуктор или рулевой». Впоследствии, после действия колёс это «ты» также включится в общее «мы», действие колёс носит всеобщий характер:

Если ты не кондуктор,
Если ты не рулевой,
Тебя догонят колёса,
И ты уже никакой.

Однако в данном случае смена гендерного характера песни происходит не столько на текстуальном уровне, сколько на музыкальном. В отношении текста – первоначальная «распевка» «Наутилуса» «Как писала Каренина в письме к Мэрилин: “Колеса любви расплющат нас в блин”» исполнена Арбениной в самом конце песни, при этом если у Бутусова манера протяжно-напевная, то у Арбениной скорее ироничная: это дробление фразы («Как писала / Каренина / в письме / к Мэрилин») и убыстрение темпа исполнения («Колеса любви / расплющат нас / в блин!»), на слове *блин* делается логическое ударение, а после слышим звук чего-то разбивающегося. Заключительный проигрыш Наутилуса длиной 10 секунд поставлен в начало у «Ночных снайперов». Таким образом, при сохранении коллективного субъекта в обоих исполнениях, смысл изменяется за счёт возникновения иронического эффекта, который выражен увеличением темпа, перестановкой «распевки» и музыкальных проигрышей. Лирический субъект, стоящий ближе всего к типу «собственно автора», в песне не имеет изменений, смена голоса этому не способствует. Однако мы также видим диалог на уровне рецепции – происходит смена лирического образа из тандема Кормильцев-Бутусов иным исполнителем, в нашем случае – Дианой Арбениной.

«Зверь» Арбениной не имеет трагичности оригинала, тем более не может там быть иронии (одна из любимых песен автора, В. Бутусова). Исполнение ведёт к смене лирического субъекта, несмотря на сохранение лексики от первого лица: «Я гнался за ним столько лет, столько зим / Я нашёл его здесь в этой степи». Почти во всём тексте глаголы первого лица единственного числа выражены формой настоящего времени: «я смотрю в темноту, я вижу огни», «слышу вой под собой», «я лечу и мне грустно в этой степи». Такая форма глаголов в большей части текста говорит о бесполости, универсальности страдания, что органично ложится на исполнение в том числе и женским голосом. Однако наличие в двух стихах глаголов мужского рода позволяет нам говорить о смене лирического субъекта.

Тип «лирического я» в исполнении Бутусова становится типом «героя ролевой лирики» в исполнении Арбениной, что эксплицируется на уровне лексики (глаголы мужского рода) и собственно звучащего голоса.

Можно говорить о некоей универсальности характера лирического субъекта даже при смене исполнителя, если мы видим коллективного субъекта в оригинале (песня «Колеса любви») или же «лирическое я» («Зверь»), которое в большей части текста представлено без привязки к полу. Актуализация лирического субъекта как носителя мужского сознания помимо глаголов (я гнался, я нашёл) может дополнительно происходить и через общий культурный план, через соотношение песни с главным героем фильма «Брат», «Зверь» - один из элементов саундтрека картины. Актуализация в более широком плане может происходить и на концерте. На юбилейном концерте группы в Москве («Наутилус Помпилиус. 30 лет под водой») данная песня была исполнена после автometапаратекста В. Бутусова, посвященного памяти А. Балабанова; видеорядом к «Зверю» стали фрагменты из «Брата». Таким образом, песня и видеоряд к ней становятся данью памяти и Алексею Балабанову, и Сергею Бодрову.

Земфира

Схожий характер отношений при смене исполнителя можно наблюдать в кавер-версиях Земфиры песен «Да. Теперь решено. Без возврата»¹ («Монгол Шудан» на стихи Есенина), «Кукушка» и «Легенда» (обе песни «Кино»). В эмоциональном исполнении Земфиры в первой песне происходит также смена типа лирического субъекта – при сохранении мужского рода в субстантивированном причастии («я такой же, как вы, **пропащий**»), общем настроении, характерном в большей мере для лирического героя Есенина (мотив пьянства, гуляния), в доминирующей части текста субъект не выражен определённой категорией рода (как и в песне «Зверь»). Но и здесь также наблюдается смена, «лирический герой» становится «героем ролевой лирики», что эксплицируется лексически, стилистически, системой мотивов и звучащим женским голосом. Под «лирическим героем» мы рассматриваем лирического субъекта, образ которого складывается из многих произведений Есенина. «Лирический герой» перестаёт им быть как при исполнении группой «Монгол Шуудан», так и Земфирой. Между тем при дистанцированности певицы от героя ролевой лирики, отстраненности, сама сущность текста словно подталкивает исполнителя к эмоци-

¹ Примечательно, что песня Земфиры – действительно cover на «Монгол Шуудан», а не новое исполнение стихов С. Есенина. Текст песни «Монгол Шуудан» и, впоследствии, Земфиры отличен от первоначального произведения: у Есенина «я покинул родные **поля**» – в песне «я покинул родные **края**»; «низкий дом **без меня сеутулятся**» - «низкий дом **мой давно сеутулился**» (замену можно объяснить из-за параллелизма со следующей строкой «старый пес мой давно издох»); «... и с **бандитами** жарю спирт» - «и с **бандюгами** жарю спирт». Интерпретация стихов Есенина, как видим, немного упрощает его стихи на стилистическом уровне (низкая, оценочная лексика, излишние повторы), однако именно такая версия прижилась и на сцене, и в народе; более того, она даже иногда замещает оригинал.

нальному исполнению, которое больше тяготеет к «мужскому» на фоне других песен Земфиры.

Песня «Кукушка» вошла в двойной трибьют-альбом «КИНОПробы. Tribute Виктор Цой» (2000), на первом диске эта песня исполнена Земфирой, на втором – «БИ-2». Текст песни интересен тем, что там при наличии личных местоимений «мне», «моя», «меня» («в городе мне жить или на выселках», «солнце моё, взгляни на меня»), нет глаголов, маркирующих категорию рода, которые принадлежат лирическому субъекту. Характер исполнения формально не меняет тип лирического субъекта, «лирическое я» остаётся в обеих версиях. Универсальность формы выражения «я» в этом тексте допускает как женский и мужской голос по отдельности, так и оба голоса вместе (впоследствии «БИ-2» исполнит песню совместно с Чичериной). Две различные версии «Кукушки» в одном альбоме, с одной стороны, дают повод к их сравнению и разделению, с другой стороны, их совокупность порождает диалогические отношения к собственно авторской песне Цоя.

В песне «Легенда», ставшей в исполнении Земфиры одним из элементов саундтрека к фильму «Сталинград» (2013), мы имеем дело с «автором-повествователем», так как не эксплицирован субъект речи: «В стихотворениях с *автором-повествователем* характерная для лирики ценностная экспрессия выражается через *внесубъектные* формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен <...> Именно в стихотворениях, в которых лицо говорящего прямо не выявлено, в которых он является лишь *голосом* («Анчар» А. С. Пушкина, «Предопределение» Ф. И. Тютчева, «Девушка пела в церковном хоре...» А. А. Блока и др.), создаётся наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своём создании, как Бог в творении» [1, с. 145]. Бессубъектная организация текста предлагает взгляд на мир со стороны, универсальность при исполнении. В этом случае нельзя говорить о смене типа лирического субъекта, «автор-повествователь» сохраняется и без изменения лексики, и со сменой мужского вокала на женский. Заметим также, что песня звучит в конце фильма, его сильной позиции, тем самым экспрессия женского вокала в одной из самых глубоких песен Цоя приобретает новый смысл: подчёркивается надличностное переживание, в контексте всего фильма заключительный саундтрек словно подводит итог, говорит о безжалостном характере войны, не щадящей ни мужчин, ни женщин.

На примере исполнения песен Земфирой можно увидеть и потенциальные возможности текста, определяющие это исполнение, и смену типа лирического субъекта: лирический герой поэта определяет становление героя ролевой лирики (тяготение к «мужскому» исполнению – песня на стихи Есенина), лирический субъект, выражая себя через личные местоимения («Кукушка») или при отсутствии этого выражения («Легенда») не имеет сильной связи с полом, гендерным фактором, предполагает универ-

сальность в гендерном аспекте.

Песни, которые исполняются несколькими голосами

Cover группы «Слот» на песню «Арии» «Улица роз»

Формат cover-версии предполагает изменение длительности исполнения, скорости, текста, характера вокала и инструментальных партий. Время изменилось: оригинал длится 6.07 мин. («Ария» с В. Кипеловым), cover-версия 4.21 мин., также делается упор на ударные. Взаимодействия мужского вокала (со скримом и речитативом) Игоря Лобанова (Тренер Кэш) и женского (Nookie) порождают диалог, что способствует появлению нового типа лирического субъекта. Если первоначально характер лирического субъекта можно отнести к «собственно автору» (есть местоимения первого лица (я): «спрячь свой обман улица слёз / я люблю и ненавижу тебя», но при этом на первом плане событие рассказывания об улице роз, а не лирическое «я»), то теперь, в результате нового исполнения, «собственно автор» вступает в диалог с героиней ролевой лирики. Голос «собственно автора» представлен мужским вокалом и реализуется преимущественно в припеве («я люблю и ненавижу тебя»), в то время как женский вокал отвечает за куплеты и вступает в диалог с мужским именно в припеве (в повторении местоимения: «ненавижу себя»). Построчный речитатив части стиха после основного женского вокала создаёт иллюзию эха, присутствия некоего второго, который может не только повторять строки, но и изменять их и «предвидеть» (в скобках указано то, что читается речитативом):

Это всё началось не со зла
(всё это началось не со зла, всё началось как игра),
Всё началось как игра
(такая злая игра).
На (на) лестницу неба сожгла
(на лестницу неба сожгла, дотла на небо сожгла),
Плата за стыд свой и страх
(всё это плата за страх)

Здесь меняется и сам текст, возникают добавочные элементы. «Собственно автор» в повторах даёт больше оценки, нежели это было в тексте оригинала. Наибольшим подтверждением оценочности и эмоциональности служит финал песни, в котором мужской голос, скрим («собственно автор») воспроизводит несколько раз строки, которые вообще отсутствовали в оригинале. При этом слияние мужского и женского исполнения в местоимении «себя» реализуют ситуацию диалога «собственно автора» и героини ролевой лирики:

я люблю и ненавижу тебя
ненавижу себя, себя
себя
ненавижу тебя
ненавижу себя

Таким образом, на примере взаимодействия исполнений групп «Ария» и «Слот» можно увидеть, как реализуется трансформация из «собственно автора» в диалог «собственно автора» и «героини ролевой лирики». Первый альтернативный канал решил преодолевать границу между старым и новым поколением рокеров, на церемонии вручения RAMP 2007 группы выступили дуэтом. Группы спели «Улицу роз» вместе, чередуя особенности исполнительской манеры обеих групп куплетно и образуя общие вокальные точки исполнения (в составе «Арии» на тот момент вокалистом уже и ещё был Артур Беркут). Характер особенностей исполнения представляется материалом для будущих исследований, но одно можно сказать точно: посредством вокального и музыкального синтеза двух разных групп происходит попытка преодоления временных и культурных различий в русском роке.

«Синоптики» «Наутилуса» и «Ю-Питера» совместно с Арбениной

Песня «Синоптики» (альбом «Раскол», 1988) была исполнена совместно Дианой Арбениной и группой «Ю-Питер» и вошла в альбом «10-ПИТЕР» (2012) в качестве bonus-трека [11]. Отличаются темп и ритм в песнях (более медленное исполнение новой версии, упор на ударные в оригинале), замена на лексическом уровне происходит только в последнем куплете, местоимение нас («Наутилуса») меняется на «вас», возможно, в качестве унификации с другим припевом:

Вселяя надежду в вас,
Вдыхая любовь,
Без песен, без праздников,
Без жестов, без слов.

Слоговое пение между куплетами сохраняется: у «Наутилуса» это «чп-чп-пара-па-пайрам-уили-уили-пам» (4 раза) (примерно так); в исполнении «Ю-Питера» и Арбениной это место после второго припева заменяется пением гласных Арбениной, в конце же – на одновременное «тай-рай-рум/-ти-ру-тей/-рум/-тей-ру-тей-ру-тей» (8 раз) Бутусова и «пам-пару-пару-парам-пару-пара пам» Арбениной.

Рассмотрим текст песни «Синоптики» на предмет диалогических отношений. Происходит чередование: женское исполнение куплета - женское и мужское исполнение следующего куплета - совместный припев. То же с третьим и четвертым куплетом. Пятый и шестой куплет, последний припев и напевы из слогов исполняются вместе. Диалог переходит в единое целое. Если в случае с «Улицей роз» «Слота» мы говорили о новом лирическом субъекте по сравнению с «Арией», в связи с диалогом «собственно автора» и «героини ролевой лирики», то с «Синоптиками» имеем иную картину. Лирический субъект здесь почти не выражает себя через «я», единственным исключением становится второй куплет: «Я слушаю

каждый ваш новый прогноз / Пытаясь понять, в чём же тайная сила». Лирический субъект также выражен через личное местоимения множественного числа – «мы» (только первый куплет и последний припев «Наутилуса», где остаётся «вселяя надежду в нас»). Тип лирического субъекта – синкретический, коллективный, сочетающий в себе «я» и «мы»¹, однако важнейшим фактором в понимании лирического субъекта служит внутри-текстовая ориентация на диалог – это и местоимения «вы» («вы сделали нас чуть теплей»; «какая надежда в вас»; «Вы слышите музыку медного Будды / Вам ясен язык молчаливых детей» и др.), и противопоставление «мы – вы». Таким образом, в новом исполнении диалогизм подчеркивается разными голосами. Единение достигается за счёт совместного исполнения чередующихся куплетов, финала, а также за счёт того, что в строке «Я слушаю каждый ваш новый прогноз» личное местоимение звучит и в мужском, и в женском исполнении, то есть теряет свою единичность. Интересно отметить, что в песне остаётся прежний исполнитель В. Бутусов (как мы видели из предыдущего примера, первоначального исполнителя может и не быть в дуэте), что является поводом для сравнения не только характера распределения текста между ним и Арбениной, но и особенностей исполнения в составе группы «Наутилус Помпилиус» и «Ю-Питер».

На примере рассмотренных песен становится видна работа гендерной инверсии: во всех рассмотренных нами текстах так или иначе устанавливаются диалогические отношения между исполнителями новой и оригинальной версии, современным и прошлым взглядом на песню. Характер песни и образ исполнителя предопределяют особенности, возникающие при смене лирического субъекта: автобиографизм песни «На небе вороны» и появление героини ролевой лирики, ироничность за счёт музыкального сопровождения «Колёс любви» Арбениной при сохранении лирического субъекта, универсальность характера лирического субъекта в песне «Зверь», а также в рассмотренных нами песнях Земфиры. Песни в исполнении нескольких музыкантов усиливают ситуацию диалога, причем не только за счёт расщепления на мужской и женский голоса, но и за счёт сравнения с оригиналом, где песня исполнялась одним человеком. Рассмотренные нами тексты проясняют картину в отношении гендерной инверсии, но не дают её полной типологии, ведь тема достаточно обширна и представлена в большом разнообразии в русской рок-поэзии.

¹ Местоимение «мы» в текстах может соотноситься с местоимением «ты», лирический субъект эксплицируется через них. Здесь «я» оказалось бы неуместным в силу своей эгоцентричности, «я» может быть частью местоимения «ты» (помимо обращения к другому лицу) – такова песня «Баллада о борьбе» В. Высоцкого: «Мы на роли предателей, трусов, иуд / В детских играх своих назначали врагов»; и вместе с тем «Если, путь прорубая отцовским мечом / Ты солёные слёзы на ус намотал / Если в жарком бою, испытал, что почём / Значит, нужные книги ты в детстве читал» – здесь через это «ты» проходит история и коллективного субъекта «мы». Группа «Мельница» исполнила эту песню, Хелависа старалась передать манеру пения Высоцкого. На наш взгляд, замена исполнителя здесь не влияет на тип лирического субъекта, каждое новое исполнение подчеркивает силу первоначального, оригинального исполнения.

Например, песня «Мельница» Башлачёва имеет несколько каверов, среди них – группы «Алиса» для трибьюта ушедшему музыканту, группы «Уленшпигель», а также Жанны Агузаровой, исполнившей песню на вечере памяти Башлачева в 2008 г., песня впоследствии помещена на фансборник «Радуга». Второй вокал исполнен музыкантом, стоявшим на клавишах, вокал его не постоянен: это может быть исполнение одного слова в строке, повтор одной строки, исполнение двустушия совместно с Агузаровой. То слово, которое в контексте строфы исполнено мужчиной, обладает сниженной семантикой: «Цепкий глаз. Ладони скользкие. А ну-ка кыш, **ворье**, заточки-розочки»; «На мешках – **собаки** сонные, Да **б...** сытые, да **мухи** жирные...». Несмотря на эксцентричность сценического образа Агузаровой, певица не произносит данные слова, тем самым эти слова в данном контексте отсылают нас к древним табу, запрету произношения некоторых слов женщиной. С другой стороны, нельзя не отметить игровой эффект разговора, первого диалога. В песне возникает и микродиалог в пределах одного двустушия: «Где зерно моё? Где мельница? / **Сгорело к чёрту всё**. И мыши греются в золе...». Оба голоса встречаются в исполнении двустушия «Что, крутят вас винты похмельные - / С утра пропитые кресты нательные?», а также при четырёхкратном повторе конечной строки «рассеять чёрный дым». Через объединение голосов передаётся знак силы: в первом случае – при обращении-вызове к «ворью», которое крутит «винты похмельные», во втором – знак возможности рассеять чёрный дым, а значит, вместе и возродить жизнь (чтобы «преломить хлеба румяные»). Примечательно, что в 2011 году состоялся показ спектакля в Санкт-Петербургском Большом театре кукол «Башлачёв. Человек поющий», где именно эта песня открывала представление. «Мельница» наряду с другими стала той художественной миниатюрой, которая в своём показе использовала возможности монологической, диалогической, полифонической речи, чередование мужских и женских голосов.

Литература

1. *Бройтман С. Н.* Лирический субъект [Текст] // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. Пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш.шк.; Издательский центр «Академия», - 1999. – 556 с.

2. *Валов И. И.* Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами [Текст] / И. И. Валов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 386 с. – С. 286-292.

3. Дискография. Танец на цыпочках [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Настя». – Режим доступа: <http://nastyapoleva.ru/content/category/4/16/34/> (дата обращения: 13.01.2014).

4. *Корман Б. О.* Литературоведческие термины по проблеме автора [Текст] / Б. О. Корман. – Ижевск, 1982. – 19 с.

5. *Курий С.* Проект «Рок-песни: толкование». Комментарии. Группа «ДДТ». Вороны [Электронная версия журнала] // *Время Z*: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1959> (дата обращения: 13.01.2014).

6. *Матвеева Н. М.* Лирика русских поэтов XX века в творчестве рок-групп «Ночные снайперы» и «Сурганова и оркестр» [Текст] / Н. М. Матвеева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 386 с. - С. 271-280.

7. *Матвеева Н. М.* Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» [Текст] / Н. М. Матвеева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – 286 с. - С. 189-195.

8. *Матвеева Н. М.* Стихотворения Владимира Маяковского в песне Владимира Рекшана Парикмахер / Наш марш [Текст] / Н. М. Матвеева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – 300 с. - С. 104-110.

9. *Савоскул О. С.* Любовь и смерть в поэзии как способы выхода в метафизическое пространство [Электронный ресурс] Электронная статья // *Песни Михаила Щербакова. Отзывы и критика*: сайт. – Режим доступа: <http://blackalpinist.com/scherbakov/Praises/savoskul2.html> (дата обращения: 13.01.2014).

10. *Селезова Е. А.* Альбом «Разлука» (1986) «NAUTILUS POMPILIUS»: Лирический субъект и образ исполнителя [Текст] / Е. А. Селезова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2011. – Вып. 12. – 300 с. - С. 155-162.

11. Ю-Питер [Электронный ресурс] // Kroogi: сайт - Режим доступа: <http://u-piter.kroogi.com/ru/download/2055664-10-PITER.html> (дата обращения: 13.01.2014).

УДК 82192
ББК Ш301.453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

Ю. В. ДОМАНСКИЙ

Москва

РОК-ПОЭЗИЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВИЗУАЛЬНЫЙ СУБТЕКСТ

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

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

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

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

Должность: профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ.

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

YU. V. DOMANSKY

Moscow

THE VISUAL, PERFORMATIVE SUBTEXT OF ROCK-POETRY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Скоро время назад пойдёт –
Расскажите об этом каждому.

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

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

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

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

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

Литература

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

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

УДК 821.161.1-192(Высоцкий В. С.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

В. В. ШАДУРСКИЙ

Великий Новгород

«ОХОТА НА ВОЛКОВ»:

ПЕСНИ В.С. ВЫСОЦКОГО У ИСТОКОВ РУССКОГО РОКА

Аннотация: Статья посвящена анализу песен В. С. Высоцкого об охоте на волков; определяется связь мироощущения поэта, писавшего о гибели волков, с протестной тенденцией свободолюбивого русского рока.

Ключевые слова: Высоцкий, русский рок.

Сведения об авторе: Шадурский Владимир Вячеславович, кандидат филологических наук.

Место работы: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.

Должность: доцент кафедры русской и зарубежной литературы.

Контакты: 173003, г. Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41; shadvlad@mail.ru.

V. V. SHADURSKY

Veliky Novgorod

«HUNTING FOR WOLVES»:

V.S. VYSOTSKY'S SONGS AT SOURCES OF THE RUSSIAN ROCK

Abstract: Article is devoted to the analysis of songs of V.S. Vysotsky about hunting for wolves; communication of attitude of the poet writing about death of wolves, with a protest tendency of the freedom-loving Russian rock is defined.

Key words: Vysotsky, Russian rock.

About the author: Shadursky Vladimir Vyacheslavovich, Candidate of Philology.

Place of employment: Novgorod State University.

Post: Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature.

Содержание многих песен В. С. Высоцкого сродни содержанию песен протестного рока 1980-х, только Высоцкий – раньше, острее, красивее, драматичнее. Действительно, его хочется назвать «первой звездой российского рока» [5, с. 181]. Неудивительно, что сознание и память филологов, анализирующих тексты представителей русского рока, полны ассоциаций с творчеством Высоцкого. Даже в нашем случае, многостраничный труд для соотношения объёма поэтического текста и его невербального окружения обращается к одной из самых ярких песен лучшего поэта 1970-х: «... известная “Охота на волков” Высоцкого длится... около трёх минут

(то есть поэтического текста в трёхминутный синтетический текст может вместиться достаточно много)» [4, с. 253].

Но сейчас нас интересует именно литературно-знаковая особенность песен Высоцкого о волках, их атмосфера, которая как бы и предвещает настроение наиболее драматичных песен рок-поэтов. Как-то странно, одни из самых известных песен, песен о жестокости, о противостоянии, о гибели, о достоинстве изучены мало. Почему? Может быть, они недостаточно понятны? Их чувствуют, но не могут разгадать этот эмоциональный знак?

Вспомним один фрагмент книги уже вышеупомянутого автора: «...не только в рок-поэзии встречаются подобные “ассоциативные” произведения – достаточно вспомнить известную песню Высоцкого “Парус”. Сам поэт периодически называл её “набором тревожных фраз”, словно извиняясь перед публикой за некоторую необычность данной композиции. Эта “странная” песня действительно на первый взгляд может показаться непонятной: в “Парусе” нет особой логической связности, перед нами всё та же “поэзия отдельных фраз и ключевых слов”» [4, с. 262]. Что же даёт слушателям «Паруса» возможность его правильно воспринимать? Отсутствие чёткой логики, связности образов и слов перекрывается «экстралингвистической суггестией» - голосом, музыкой, эмоцией. Наконец, авторским тяготением к одной теме – нервом, внутренней тревогой, которая пронизывает текст, более того, текст одной песни продолжает свою жизнь в другой песне, в несколько иной жизненной атмосфере, в другое время, как следствие – из двух несвязных, раскиданных во времени образов, возникает нечто единое, более связанное, понятное. Это мы видим в песнях о волках.

Тексты двух песен Высоцкого: «Охота на волков» и «Конец охоты на волков, или Охота с вертолетов», написанные в разное время, публикуются после смерти поэта как диптих, как стихи одной темы, одних образов. Имеем ли мы право воспринимать эти тексты как части единого замысла, части единого произведения?

В обеих песнях передано лирическое сознание автора с помощью ролевой лирики: герой Высоцкого «примеряет» на себя шкуру волка. Мифологические представления о волке безжалостны, А.Н. Афанасьев даёт такую характеристику волка: «Волк, по своему хищному, разбойничьему нраву получил в народных преданиях значение враждебного демона. В его образе фантазия олицетворила нечистую силу ночного мрака, потемняющих небо туч и зимних туманов» [1, с. 377]. Но почему образы волков, волчьей стаи стали привлекательны для Высоцкого, если волк в общепринятом мнении – хищник, злодей, убийца, хотя он и очень умён, вынослив?

Научные наблюдения за волками дают немало примеров, когда их реакцию на события, их поведение трудно объяснить одними рефлексам и инстинктами. Это не просто животное с зачатками разумного поведения, оно странное: способно бояться барьеров из флажков и прогнозировать события, преодолевать немислимые препятствия. Возможно, эта двойственность сильного зверя особенно привлекла Высоцкого.

В первой песне 1968 года автор описывает охоту на волков с флажками. Сценарий этой загонной охоты особенный: «После выкладки привадов и заманивания волков, окладчики развешивают флажки по боковым сторонам, на установленной высоте, начинают облаву, направляя их в сторону стрелков. Когда зверь впервые видит флажки... боится их и может несколько дней сидеть в окладе, даже не пытаясь преодолеть такую легкую преграду» [10]. Ко всему прочему эта зимняя охота ведётся ещё и с собаками. Вспомним, что волчья стая имеет сложную социальную организацию, а нам показана охота именно на волчью стаю. Однако события передаются через сознание только одной из жертв – волка:

Рвусь из сил и из всех сухожилий,
Но сегодня опять, как вчера,
Обложили меня, обложили,
Гонят весело на номера¹.

В первом четверостишии воссоздаётся главное событие: вся жизнь волка – это постоянный гон на флажки с номерами, подневольность движения вопреки желанию свободы, желанию вырваться. Уже в этой событийности становится ясно, что всё рассказываемое – это не о переживаниях зверя, а метафорическое изложение судьбы энергичного, своенравного, непокорного человека, которого хотят не только загнать в рамки, но и поработить, истребить. Как подтверждение – собратьев волка расстреливают охотники:

Из-за елей хлопочут двустволки,
Там охотники прячутся в тень.
На снегу кувуркаются волки,
Превратившись в живую мишень.

Припев песни, который произносится четыре раза, написан, в отличие от основных четверостиший не трёхстопным анапестом, а шестистопным ямбом. Но протяжённость этого ямба не ощущается, наоборот, он становится очень ритмичным, жёстким за счёт полноударности стихов, коротких слов в 2-3 слога, двусложных глаголов и эллипсиса – пропуска других глаголов, который только ускоряет передачу картин:

Идёт охота на волков, идёт охота!
На серых хищников - матёрых и щенков.
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу и пятна красные флажков.

¹Тексты приводятся с учётом книги В. В. Бакина [2].

Отметим ещё один знак изображаемой охоты. Её ведут не простые охотники-любители, а знатоки лесного дела, профессионалы – егеря, безжалостные, хладнокровные:

Не на равных играют с волками
Егеря, но не дрогнет рука!
Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка!

И в тексте Высоцкого герою-волку досаждают, что волчья стая скована инстинктом – «традицией». Волки теряют ориентацию, оказавшись в пространстве, ограждённом флажками:

Волк не может нарушить традиций, –
Видно, в детстве – слепые щенки –
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали: нельзя за флажки!

Но ведь так и с людьми: загнанный в тупик человек ведёт себя совершенно неожиданно, непонятно для себя, но, возможно, – ожидаемо для окружающих. Вероятно, здесь проявляется горечь Высоцкого, состоящая в том, что люди проявляют странную способность подчиняться в неволе, изменять себе. «Характерная для Высоцкого жажда перевоплощения – это поиск выхода из темницы запретов» [9, с. 78]. Примечательно, что речь выстраивается не как речь главного волка – вожака, а речь одного из волков стаи:

Наши ноги и челюсти быстры.
Почему же, вожак, дай ответ, -
Мы затравленно рвёмся на выстрел
И не пробуем через запрет?

Но это речь персонажа с риторическим вопросом, речь тревожащегося за жизнеспособность своей породы, за правильность действий. Это не слепой волк, а волк размышляющий, могущий увидеть ситуацию охоты со стороны, но не гиперболизированный. Он сам словно убеждает себя в необходимости, правильности поведения стаи:

Волк не должен, не может иначе!

И волк ощущает близкий исход:

Вот кончается время моё.
Тот, которому я предназначен,
Улыбнулся и поднял ружьё.

Происходит нечто удивительное. Волк изменяет все-таки принципам стаи, родовым рефлексам, традиции. Это волк свободы, удивляющий своим неожиданным, спасительным поведением; Высоцкий нарушает для него «сценарный запрет» и выводит из трагического сценария:

Я из повиновения вышел
За флажки: жажда жизни сильней,
Только сзади я радостно слышал
Удивлённые крики людей.

Словно обещанная первой строкой новой строфы «Рвусь из сил, из всех сухожилий» кольцевая композиция этого текста размыкается, обрываясь в следующих строках:

Но сегодня не так, как вчера!
Обложили меня, обложили,
Но остались ни с чем егеря!

Волк смог избежать гибели, нарушив традицию поведения, его спасение – во имя жажды жизни, а не соблюдения правила. Во многом такое поведение – это выбор романтического героя, бунтаря. Однако обычно бунтари гибнут, а в тексте данной песни нарушитель порядка, преодолевший нормы, правила, оказывается на свободе, спасённым. Это метафора спасения героя-одиночки, героя-художника, который вынужден спасаться, но остаться в полном одиночестве.

В тексте песни «Конец “Охоты на волков”, или Охота с вертолётов» (1977-1978?), посвящённой Михаилу Шемякину, изображён уже другой тип охоты на зверя. Текст песни опять-таки выводит на аналогию с душами людей, словно речь идёт не о гонимых волках, а о блуждающих, смятённых душах. О проблемах атрибуции этой песни и обстоятельствах её создания, связи с травлей инакомыслящих очень подробно написано в работе В. А. Яковлева [12].

Знаюки охоты с вертолётки объясняют: «С помощью вертолётов удобно выслеживать зверей и осуществлять учёт поголовья волчьей стаи... можно выследить и уничтожить “противника”» [11].

Словно бритва, рассвет полоснул по глазам,
Отворились курки, как волшебный сезам,
Появились стрелки, на помине легки,
И взлетели стрекоты с протухшей реки,
И потеха пошла – в две руки, в две руки!

Это опять охота на волчью стаю. Примечательно, что в этом тексте опять идёт рассказ от лица волка, вспоминается уже ранее спасшийся волк, нырявший под флажки:

Мы легли на живот и убрали клыки.
Даже тот, даже тот, кто нырял под флажки...

Но и ему в этом случае страшно, мерещится своеобразная волчья могила:

... Чужл волчие ямы подушками лап;
Тот, кого даже пуля догнать не могла б,
Тоже в страхе взопред, и прилѣг, и ослаб.

В строках этого текста уже словно напророчена неперемнная гибель: счастливого исхода в жизни волка уже быть не может:

Чтобы жизнь улыбалась волкам – не слышал:
Зря мы любим её, однолюбы.
Вот у смерти – красивый широкий оскал
И здоровые, крепкие зубы.

Но в стае бурлит месть, как будто ещё возможна встреча с давним врагом – сворой собак, есть ещё неоплаченные «долги».

Улыбнѣмся же волчьей ухмылкой врагу –
Псам ещё не намылены холки!

В отличие от текста первой песни, посвящённой охоте на волков, здесь ритм от основных строф к припевным не меняется. Сохраняется на протяжении всего текста четырёхстопный анапест. Но он тоже ритмичен, жесток, а не мелодичен, хорошо передаёт динамику событий, быстроту движения, смену картин:

Мы ползли, по-собачьи хвосты подобрал,
К небесам удивлённые морды задрал:
Или с неба возмездье на нас пролилось,
Или света конец – и в мозгах перекося...
Только били нас в рост из железных стрекос.

Эпитет «татуированный» в сочетании с существительным «кровью» передаёт глубокий кровавый след, пространственное восприятие происходящего и одновременно трагичный финал для волков. Волк мужественно смиряется с предстоящей смертью. Волки оставили кровавую роспись именно потому, что они гибнут, и только в гибели они до конца теряют возможность быть волками.

Кровью вымокли мы под свинцовым дождём –
И смирились, решив: всё равно не уйдем!

В этом тексте как таковых простых припевов – полных рефренов-четверостиший – нет, за первой строчкой в целом повторяющейся строфы идёт вторая – новая, по отношению к аналогичной в предыдущем припеве:

Улыбнёмся же волчьей ухмылкой врагу,
Чтобы в корне пресечь кривотолки.
Но на татуированном кровью снегу
Наша роспись: мы больше не волки!

Волки словно подтверждают свою марку, свой гордый статус, своё желание быть непокоренными, свободными. Интересно, что в определённом месте происходит перемена: то ли речь начинает вести вожак стаи, то ли спасителем её становится тот самый волк, который с самого начала вёл рассказ, вероятнее всего, это тот самый волк, выживший на предыдущей охоте:

К лесу – там хоть немногих из вас сберегу!
К лесу, волки, – труднее убить на бегу!
Уносите же ноги, спасайте щенков!
Я мечусь на глазах полупьяных стрелков
И скликаю заблудшие души волков.

Старый волк снова остаётся в одиночестве. Но теперь его одиночество не спасительное. Опять-таки в отличие от первого текста, здесь нет выживших, волки смирились перед неминуемой гибелью не потому, что они должны опять действовать по правилам, а потому, что уйти от смерти невозможно. Более того, в невозможности уйти есть какая-то обречённость, определённая злым умыслом и беспощадной хваткой – человека, а не Бога. Человек не оставляет шансов в этом случае – и он страшнее всего на свете, охота названа «бойней», бессмысленным, беспощадным, полным уничтожением:

Те, кто жив, затаились на том берегу.
Что могу я один? Ничего не могу!
Отказали глаза, притупилось чутьё...
Где вы, волки, бывшее лесное зверьё,
Где же ты, желтоглазое племя моё?!

П. П. Горноста́й считает, что в последних двух строках «завещание поэта новому поколению, поиск единомышленников, духовных и творческих наследников» [6]. Он настаивает на жизнеутверждающей концепции автора. Но будем внимательнее к тексту: волк Высоцкого выжил, но если после первой охоты он нашёл новую волчью стаю и смог в ней жить, жить среди своих, по близким сердцу законам, то теперь этого не случилось. Осталась жажда мести, злость и ощущение беспомощности. Последняя часть песни выглядит как горестный эпилог:

... Я живу, но теперь окружают меня
Звери, волчьих не знавшие кличей, -
Это псы, отдалённая наша родня,
Мы их раньше считали добычей.
Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу –
Обнажаю гнилые осколки.

Надежда волка, или условного волка, волка-символа, на полноценную жизнь исчезла, поэтому финальные строчки не утверждают жажду жизни, а показывают остывшее, уходящее в прошлое место бойни, на котором убита волчья порода.

Но на татуированном кровью снегу
Тает роспись: мы больше не волки!

В большинстве книг, в которых запечатлены песни Высоцкого, в частности «Охота на волков» и «Конец охоты на волков», издатели публикуют их рядом, как бы по своей воле объединяя их в микроцикл: «Порядок стихотворений в книге приближен к хронологическому. “Двухсерийные”, по мнению автора, песни, если они написаны не в один год, расположены согласно датировке поздней из двух песен» [8, с. 407]. И это верно. В 1977 г. на вопрос «Будут ли новые циклы песен?» Высоцкий отвечал: «Будут, будут, уже делается, ну а кроме того, вдруг решил, например, продолжить цикл о волках – до полного истребления. Черновик песни о том, как их бьют с вертолёта, сейчас лежит в кармане» [3, с. 4]. Высоцкий хотел написать продолжение «Охоты...». Такие случаи у него бывали: для них он даже подобрал кинематографическое название – «двухсерийные», в этом определении прослеживается актёрская суть поэта-артиста, которая заставляла его проигрывать роль до конца, до полного воплощения.

Тексты песен Высоцкого о волках имеют сходство в организации образной системы, и в целом они создают образ волка, имеющего не только опыт жизни и волчьё происхождение, но и обладающего человеческими способностями – мыслить, чувствовать, ценить жизнь. Второй текст продолжает тему первого, но и уточняет судьбу волка – человека, рвущегося к свободе. Наблюдения за ритмом, основными образами двух текстов песен дают понять, что, по сути, они стали двумя сюжетными событиями для раскрытия одной темы – трудного пути личности в отстаивании свободы, своей природной основы, это стихи о трагическом одиночестве загнанного человека. Соответственно, мы в праве их воспринимать как составные части микроцикла, части, разделённые временем, но связанные тревожной душой поэта в один текст ролевой лирики.

То, что ситуации охоты и приёмы ролевой лирики Высоцкого активно использовали в своём творчестве рок-исполнители [7, с. 127], естественно

и понятно, но в их рецепции цельность микроцикла Высоцкого вряд ли могла быть актуализирована.

Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. [Текст] / А. Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 408 с.
2. *Бакин В. В.* Владимир Высоцкий без мифов и легенд / В. В. Бакин. – М.: Эксмо, 2011. – 686 с.
3. *Высоцкий В.* Песня – это серьезно [Текст] / В. Высоцкий // Комсомолец Донбасса (Донецк). – 26 декабря 1980.
4. *Гавриков В. А.* Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «СРП ВОГ», 2011. – 634 с.
5. *Гнедовский М. А.* Майк, или Секретная лаборатория российского рок-н-ролла [Текст] / М. А. Гнедовский // Семидесятые как предмет истории русской культуры. – М.; Венеция: ОГИ., 1998. – РОССИЯ/RUSSIA. – Вып. 1 [9] – 304 с. – С. 179–196.
6. *Горностаев П. П.* Охота на волков, или Психодрама Владимира Высоцкого [Электронный ресурс]: Электронная статья / П. П. Горностаев // Сайт профессиональных психологов. – 19 января 2011. – Режим доступа: <http://www.b17.ru/article/1482> (дата обращения: 31.12.2013).
7. *Доманский Ю. В.* Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский // Владимир Высоцкий и русский рок: Сборник статей. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 131 с. – С. 110–127.
8. *Крылов А.* Комментарии [Текст] / А. Крылов // *Высоцкий В. С.* Поэзия и проза. – М.: Кн. палата, 1989. – 447 с. – С. 404–432.
9. *Нежданова Н. К.* Современная русская поэзия: пути развития: учебное пособие [Текст] / Н. К. Нежданова – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2000. – 91 с.
10. Психика волка и его поведение [Электронный ресурс]: Электронная статья // Энциклопедия млекопитающих: сайт – Режим доступа: <http://fauna.su/psihika-volka-i-ego-povedenie-3.html> (дата обращения: 31.12.2013).
11. *Смирнова А.* Охотники с вертолёт: «санитары леса» или киллеры? [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Смирнова // Ассоциация вертолётной индустрии: сайт. – 24 июня 2009. – Режим доступа: http://www.helicopter.su/press-centr/articles/oxotniki_s_vertoleta.html (дата обращения: 31.12.2013).
12. *Яковлев В. А.* Песню «Конец охоты на волков» бард написал в Донецке [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. А. Яковлев // Тульская областная универсальная научная библиотека: сайт. – Режим доступа: http://www.tounb.ru/library/Upload/Gorizont/%E2%84%96_60.pdf (дата обращения: 31.12.2013).

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

А. Н. ЯРКО

Севастополь

**К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ РОКА И ТЕАТРА:
СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА НА ТАГАНКЕ «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ»
И СПЕКТАКЛЬ БОЛЬШОГО ТЕАТРА КУКОЛ
«БАШЛАЧЁВ. ЧЕЛОВЕК ПОЮЩИЙ»**

Аннотация: В статье на примере спектаклей «Владимир Высоцкий» и «Башлачёв. Человек поющий» рассмотрены различные виды взаимодействия театра и авторской песни и рок-поэзии, помогающие лучше понять и по-новому интерпретировать художественные системы указанных поэтов.

Ключевые слова: Высоцкий, Башлачёв, театр, драма, лирика, рок.

Сведения об авторе: Ярко Александра Николаевна, кандидат филологических наук.

Место работы: филиал МГУ им.М. В. Ломоносова в г. Севастополе.

Должность: старший преподаватель кафедры русского языка и литературы.

Контакты: 99001, г. Севастополь, ул. Героев Севастополя, д. 7; mysunok@gmail.com.

A. N. YARKO

Sevastopol

**CONCERNING INTERACTION OF THE ROCK AND ROLL AND THE
THEATER: TAGANKA THEATRE'S SPECTACLE «VLADIMIR
VYSOTSKY» AND BIG PUPPET THEATER'S SPECTACLE
«BASHLACHEV. THE SINGING MAN».**

Abstract: In the article by the example of spectacles «Vladimir Vysotsky» and «Bashlachev. The singing man» the author observed different types of interaction between theater, bards and rock and roll poetry, which contribute to understand better and newly interpret artistic systems of mentioned authors.

Key words: Vysotsky, Bashlachev, theater, drama, lyric poetry, rock and roll.

About the author: Yarko Alexandra Nikolayevna, Candidate of Philology.

Place of employment: MSU branch in Sevastopol.

Post: Senior Lecturer of the Department of the Russian Language and Literature.

Неосинкретизм посткреативистской парадигмы художественности заключается, в числе прочего, в размывании границ между видами искусства, начавшемся на рубеже XIX-XX вв. В числе прочего эта тенденция проявляется в соединении литературы и театра, точнее – лирики и театра, на-

чавшемся с Серебряного века и в самых разнообразных формах продолжающемся по сей день.

Вопрос «рок и театр», как представляется, заслуживает отдельного подробного рассмотрения: от различных степеней актуализации перформативного субтекста до постановки спектаклей по творчеству рок-поэтов. Последней проблеме и посвящена настоящая статья.

17 февраля 2011 г., в годовщину гибели Александра Башлачёва, состоялась премьера спектакля Большого Театра Кукол «Башлачёв. Человек поющий». Однако прежде чем говорить об этом спектакле, обратимся к спектаклю, поставленному на тридцать лет раньше по творчеству очень близкого к Башлачёву автора – Владимира Высоцкого.

25 июля 1981 г., в годовщину смерти Владимира Высоцкого, состоялась премьера спектакля Театра на Таганке «Владимир Высоцкий». Спектакль был запрещён, однако труппа Театра на Таганке раз в год показывала его, пока Юрий Любимов не был лишён советского гражданства. Сейчас спектакль восстановлен в репертуаре театра, он соединяет тех, кто играл на одной сцене с Высоцким, и «молодое поколение, воспитанное на его поэзии» [6]. Специфика же спектакля 1981 г. заключалась именно в том, что все его участники были коллегами и друзьями Высоцкого. Записи спектакля не сохранилось, судить о нём мы можем по записи репетиции. На сегодняшний день наиболее доступной формой функционирования спектакля является фильм, снятый компанией «НТВ» в 1995 г. и содержащий фрагменты репетиций, документы по следствию по этому спектаклю и фрагменты бесед Юрия Любимова с труппой Театра на Таганке.

Работа над спектаклем шла сразу после смерти Высоцкого. В задачу создателей, в числе прочего, входило открыть зрителю неизвестного Высоцкого: Высоцкого-Поэта и Высоцкого-диссидента.

Поэтическая составляющая многогранного творчества Высоцкого актуализирована не только чтением неизвестных зрителю 80-х гг. стихов, но и чтением вербальных субтекстов (а не синтетическим исполнением) некоторых песен – «Дурацкий сон, как кистенём...», «Белый вальс» и т.д.

Высоцкий при жизни был фигурой не запрещённой и не разрешённой. «Утреннюю гимнастику» и «Место встречи изменить нельзя» знали все, «Мой Гамлет» и благные песни – единицы. По концепции спектакля, Высоцкий погиб в числе прочего и потому, что был затравлен. Так, открывается спектакль стихотворением «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...» – стихотворением, выполняющим обе отмеченные задачи: открывающим реципиенту неизвестное стихотворение Высоцкого о неизвестной же стороне его жизни: недовольстве им властями и многочисленных причинах этого недовольства.

Один из наиболее интересных моментов спектакля, воплощающих эту мысль, – фрагменты из легендарного спектакля «Гамлет»: актёры играют фрагменты из пьесы Шекспира, которые, будучи вставлены в спектакль

«Владимир Высоцкий», воспринимаются как относящиеся к одному из самых известных и лучших исполнителей этой роли, например:

Он слишком горячо любим народом.
Стихию эту лучше не дразнить,
Не то поднявшийся ответный ветер
Вернёт нам стрелы остриём назад.
Нет спора:
Безумье сильных требует надзора.
Пора забить в колодки этот ужас, гуляющий на воле.

Он слишком дерзко шутит.
Его спасли, встав между ним и грозным гневом.

Ту же функцию выполняют и фрагменты из пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильдестерн мертвы», вызвавшие недовольство советского руководства, – Стоппард высказался против ввода войск в Чехословакию, тем самым усилив и без того антисоветское звучание спектакля. Во фрагменте, включённом в спектакль, могильщик рассказывает Горацио о том, что «безумный Гамлет, в прошлый год убив отца, на этот раз прирезал сразу двух: беднягу Клавдия и мать». Экстраполированный на фигуру Высоцкого фрагмент актуализирует проблему слухов вокруг поэта, не утихающих и по сей день.

Повторяющийся в спектакле рефрен из песни Высоцкого «Страшно, аж жуть» делает шуточную фразу по поводу нечисти из прошлого относящейся к ситуации, в которой вынужден был жить Высоцкий и в которой жили авторы и реципиенты спектакля. Однако в фильм о репетиции включён фрагмент, в котором Юрий Любимов корректирует чтение Вениамином Смеховым стихотворения «Дурацкий сон, как кистенём...», размышляя об ужасе человека, испугавшегося собственной трусости, открывшейся ему во сне, не предполагаемой им в самом себе до этого. «Вот что страшно! – говорит Любимов, – аж жуть!» В подобном, расширенном контексте фраза интерпретируется как амбивалентный страх: страх не только того, что могут заставить «петь в унисон», но и того, что ты можешь согласиться; страх не только окружающего мира, оказывающегося страшнее нечисти из песни, но и себя, который может перед этим миром спастись.

Драматургический потенциал творчества Высоцкого не только очень высок, но и весьма разнообразен: от ролевой лирики до песен-диалогов. Творчество поэта провоцирует режиссёра, решившего поставить спектакль по его творчеству, на использование многочисленных масок Высоцкого, постановку сценок и т.д. Однако спектакль построен иначе: как попеременное чтение стихов и исполнение песен. Таким образом, если Высоцкий привносил драматургический элемент в лирику, то Любимов в драматургию привносит элемент лирики, рода литературы, в котором автор «остаётся сам собою, не изменяя своего лица» [1, с. 150]. Включая в спектакль

голос самого Высоцкого, а также фрагменты из его интервью, Любимов, по сути, формирует лирического героя Высоцкого, то есть «образ, намеренно отсылающий к внелитературной жизни поэта», «не образ-характер, а образ-личность» [5, с. 114]. Нельзя сказать, чтобы ролевая лирика не была совсем включена в спектакль, однако для спектакля по творчеству поэта столь высокого драматургического потенциала её количество явно не велико. Из всей ролевой лирики в спектакль включена только блатная, что, как представляется, тоже вызвано тем, что именно этот пласт творчества Высоцкого был скрыт от реципиента.

В рецепции Высоцкий-поэт почти неотделим от Высоцкого-актёра. Так, например, в триптих «Слыша Высоцкого» Александр Башлачёв вставляет не только цитаты из песен, но и отсылки всё к тому же «Гамлету» – «Быть не быть – в чём вопрос, если быть не могло по-другому?» – и фильму «Место встречи изменить нельзя» – «И опять молоко по груди, по губам... И нельзя изменить место встречи». В спектакль Театра на Таганке включены не только фрагменты из «Гамлета», но и аллюзия к спектаклю «Вишнёвый сад», в котором Высоцкий играл Лопухина: Алла Демидова, игравшая в этом спектакле Раневскую, с белым зонтиком в руке на вопрос «Ваш любимый цветок» отвечает за Высоцкого: «Ветка цветущей вишни». Кинематографическая деятельность Высоцкого представлена в спектакле песней «Живу я в лучшем из миров...», написанной для фильма «Вооружён и опасен. Время и герои Франсиса Брет Гарта», но не вошедшей в него (в 2002 г. Игорь Масленников включил песню в фильм «Письма к Эльзе»).

Всё же это вместе – поэзия Высоцкого, его роли, его интервью, биографические отсылки, воспоминания Валерия Золотухина о написании «Баньки по-белому» – создают специфический, неосинкретический тип лирического героя. Если лирический герой соединяет факты биографии автора с элементами его поэзии, то в контексте неосинкретизма лирический герой соединяет в себе не только всех трёх авторов – биографического, автора-творца и субъекта речи, – но и деятельность автора в смежных областях, в данном случае – театре и кино. Этому синкретическому лирическому герою и посвящён спектакль «Владимир Высоцкий», акцент в котором однако же сделан на поэзии Высоцкого.

Если спектакль «Владимир Высоцкий» объединяет в себе Высоцкого-поэта, Высоцкого-актёра и биографического Высоцкого, то спектакль «Башлачёв. Человек поющий» изображает каждую из песен Башлачёва непохожей на другие. В отличие от спектакля «Владимир Высоцкий», спектакль «Башлачёв. Человек поющий» был поставлен спустя двадцать три года после гибели поэта не его друзьями, а людьми следующего поколения, и посвящён спектакль не автору, не заглавному герою, а его творчеству. Если в спектакле о Высоцком голос певца звучит постоянно, Высоцкий будто присутствует на сцене с теми, с кем столько лет вместе играл, помогает им открыть для зрителя неизвестного Высоцкого, высказывая себя, но себя такого, каким видит его коллектив Театра на Таганке, то в

спектакле по Башлачёву Башлачёва нет – есть его песни в интерпретациях коллектива Большого Театра Кукол. Появляющийся в «Песенке на лесенке» голос Башлачёва – приём, часть художественной системы, но отнюдь не автор, чей голос довлеет в спектакле.

Если спектакль «Владимир Высоцкий» рассчитан на то, чтобы открыть реципиенту ту сторону Высоцкого, которой он не знает, то со спектаклем по Башлачёву ситуация совсем иная. При полной легальности, сегодня творчество Александра Башлачёва не известно широкому слушателю в силу своей сложности, необычности, – словом, элитарности. Творчество Башлачёва неизвестно широкой аудитории, но широко известно в узком кругу. Для зрителя, не знакомого с творчеством Башлачёва, спектакль открывает необычную художественную систему, главной чертой которой является разнообразие и высокий драматургический потенциал. Зритель, знакомый с творчеством Башлачёва, видит одну из многочисленных интерпретаций его творчества – не противоположную традиционной, а одну из многих. Интерпретация творчества Башлачёва Большим Театром Кукол говорит не «Башлачёв может быть и таким», а «Башлачёв неисчерпаем. Вот Вам одна из возможных интерпретаций. А теперь представьте, сколько ещё вариантов...» Показательным здесь является и минус-приём: спектакль по Башлачёву, включивший в себя почти половину всех его песен, поставлен без «Времени колокольчиков», самой популярной песни Башлачёва, что позволяет авторам уйти от распространённой интерпретации творчества Башлачёва, построенной на штампах «Эх, Россия, стакан-запрягай»¹. В спектакле «Владимир Высоцкий» тоже практически нет известных песен Высоцкого (разве что музыкальный субтекст «Если друг оказался вдруг...»), однако в конце спектакля звучат две из самых известных песен Высоцкого: «Вдоль обрыва по-над пропастью...» и «Рвусь из сил и из всех сухожилий...», – которые теперь реципиентом, открывшим для себя нового, неизвестного ему Высоцкого, затравленного Поэта, будут восприняты совсем по-другому.

Спектакль «Башлачёв. Человек поющий» – набор не связанных, на первый взгляд, между собой сценок. В этом спектакле драматизация лирики происходит тоже не совсем ожидаемым образом: помимо «Слёта-симпозиума» или «Грибоедовского вальса», «Хозяйки» или «Верки, Надьки и Любки», будто созданных для того, чтобы быть поставленными, драматургический элемент привносится в, казалось бы, чистую лирику – «Все от винта» или «Петербургскую свадьбу». Инсценируется «Ванюша», но совсем не в той степени, в которой это позволяет вербальный субтекст. Драматизируется, на первый взгляд, почти «безличная» «Не позволяй душе лениться». Для участия в «Трагикомическом романе» привлекается

¹ В качестве одного из самых ярких примеров подобной интерпретации приведём песню Земфиры «Памяти Башлачёва».

«зритель из зала», что, актуализируя комический элемент песни, автоматически актуализирует и трагический.

Драматургический элемент поэзии Башлачёва актуализирован в числе прочего тем, что в начале спектакля, в сильной позиции, помещена песня «Чёрный дым», которая драматизирована по сравнению не только со звучащими вариантами, в которых Башлачёв не разделял интонационно субъектов речи, но и по сравнению с печатными вариантами [2, с. 11–12; 3, с. 90–92; 4, с. 29–31]: количество субъектов речи в песне увеличено, черты воплощены в виде подобия пьяной кабацкой толпы, отсутствующей в «Ванюше», в которой она, казалось бы, ожидаема.

В обоих спектаклях некоторые песни исполняют актрисы, то есть лирический субъект становится субъектом женского пола. Наиболее интересна здесь песня «Музыкант». При мужском исполнении лирический субъект песни – коллега заглавного героя, увидевший в дрянном музыканте, спивавшемся у всех на глазах, – того, кто по ночам слышит Музыку. При женском исполнении в восхищение музыкантом добавляется любовный элемент. Актриса, исполняющая песню «Музыкант», участвует как «Настенька» в инсценировке автобиографической «Песенки на лесенке», где партию «Сашеньки» исполняет голос Башлачёва. При прочтении этих песен в системе героем песни «Музыкант» оказывается сам Башлачёв.

Как видим, в спектакле используется интересный приём циклизации за счёт исполнения некоторых песен одним и тем же актёром. Так можно объединить «Музыканта» и «Песенку на лесенке», «Ванюшу» и «Чёрный дым». Впрочем, начать надо со своеобразного цикла, которым при таком подходе является весь спектакль: как бы ни были разнообразны исполняемые песни и их интерпретации, воплощают их одни и те же актёры, соединяющиеся в разнообразный, но единый хор в «Имени имён» и «Всё будет хорошо». В результате перед нами цикл не самых популярных песен Башлачёва в весьма необычных интерпретациях с единым автором, и всё это вместе и есть – «Башлачёв. Человек поющий».

В своеобразную дилогию объединяются песни «Как ветра осенние...» и «Когда мы вдвоём...» за счёт исполнения друг за другом в виде прочтения вербальных субтекстов, схожих костюмов актёров и напряжённой интонации (во втором случае актуализированной натянутыми цепями, которые актёр в процессе чтения тянет на себя) произведений, в первичном исполнении звучащих очень спокойно.

Песня «Хозяйка» попадает в две разных дилогии, созданные вышеприведёнными способами циклизации: контекстом и исполнением одним актёром. Исполняемая сразу после инсценированной «Королевы бутербродов», близкая ей по тематике, песня тоже, казалось бы, предполагает инсценировку, однако исполняется одним актёром «Хозяйка» оказывается интерпретирована не как произошедшее событие, а как мечты о визите к соседке-вдове того, кому трудно одному, когда враги сожгли родную хату, чьё одиночество актуализировано тем, что на словах «дай я тебя покрепче

обниму и стану сыном, мужем, сватом, братом...» он обнимает гармонию. Актуализирует тему одиночества и песня «В чистом поле...», исполняемая тем же актёром и в схожей обстановке – в одиночестве за очень длинным пустым столом. В контексте же с только что исполненной «Королевой Бутербродов» песня «Хозяйка» представляет альтернативный, пусть и оставшийся в мечтах, исход предыдущей песни: он мог бы стать тем, кто остался с Королевой Бутербродов до утра, «ведь человеку трудно одному, когда враги сожгли родную хату».

Отдельного рассмотрения заслуживает идеальный реципиент спектаклей. Спектакль «Башлачёв. Человек поющий», как представляется, рассчитан на зрителя, знакомого с творчеством Башлачёва настолько, чтобы не познакомиться с ним, а увидеть его новую интерпретацию. Сложнее дело обстоит со спектаклем «Владимир Высоцкий». Спектакль 1981 г. был посвящён только что ушедшему поэту и актёру, тому, кто совсем недавно играл на этой же сцене с теми, кто теперь говорит о нём его словами. Вместе с тем спектакль открывал неизвестного Высоцкого – Высоцкого-Поэта: большая часть стихов, прочитанных на сцене, не была известна зрителю. По-другому выглядит современный спектакль «Владимир Высоцкий», например, спектакль 2000 г. Не будем останавливаться на кардинальных изменениях, внесённых в спектакль (появление кукол, изображающих Высоцкого и Влади, пародии на Брежнева, Горбачёва, Ельцина и Путина), рассмотрим спектакль как сохранивший те моменты, которые были созданы Любимовым и труппой театра в 1981 г, но перенёсший их на другого зрителя. Сегодняшний зритель знаком и с поэзией Высоцкого, и с его «блатным» творчеством (если в 1981 г. активное использование блатной лирики Высоцкого объяснялось её неизвестностью публике, то сегодняшнее включение в спектакль этих песен делает перекося в эту сторону творчества Высоцкого абсолютно неоправданным, а буффонадная инсценировка этих песен актуализирует и без того сильный карнавалльно-площадной элемент современного варианта спектакля). Творчество Высоцкого на сегодняшний день, как представляется, уже получило статус одновременно и классического, и очень разнообразного, многоаспектного: мыслью о том, что Высоцкий глубже и многограннее, чем может показаться на первый взгляд, сегодня никого не удивит. Современный зритель идёт в Театр на Таганке не за открытием Высоцкого, а за одной из многочисленных (в ситуации огромного количества перепевов Высоцкого) его интерпретаций, в данной ситуации оказывающейся (если судить по спектаклю 2000 г.), скорее, примитивно комической, нежели литературоцентричной, как это было в 1981 г.

Итак, если спектакль «Владимир Высоцкий» представляет нам таганковский вариант лирического героя Владимира Высоцкого – затравленного Поэта, то есть унифицирует многогранное творчество Высоцкого, создавая единый образ, то спектакль «Башлачёв. Человек поющий» представляет творчество Башлачёва предельно разрозненным, будто игнорируя те

общие особенности некоторых песен, которые могли бы объединять их по тому или иному принципу. Разность рассмотренных спектаклей говорит о возможностях, предоставляемых синтезом театра и рока, синтезом, который помогает раскрыть новые стороны, казалось бы, хорошо знакомых и даже хорошо изученных явлений, внутренний потенциал которых оказывается значительно более разнообразным, чем даже при создании каверов и трибьютов. В заключение скажем, что на 25 января 2015 г. намечена премьера спектакля Большого Театра Кукол по творчеству Владимира Высоцкого. В появлении и большом успехе подобных спектаклей видится не только и не столько актуальность творчества рассматриваемых поэтов, сколько их незавершённость: художественные системы Высоцкого и Башлачёва продолжают порождать не только новые интерпретации, не только новые варианты, но и новые художественные системы, в качестве примера которых можно рассматривать предполагаемую трилогию спектаклей Руслана Кудашова по творчеству Башлачёва, Высоцкого и Бродского.

Литература

1. *Аристотель*. Риторика. Поэтика [Текст] / Аристотель – М.: Издательство «Лабиринт», 2000. - 224 с.
2. *Башлачёв А.* Стихи. [Текст] / А.Н. Башлачёв - СПб.: При содействии издательства АО «Х.Б.Г.», 1997. – 170 с.
3. Александр Башлачёв: человек поющий. [Текст] / А. Н. Башлачёв - СПб: Издательство «Амфора», 2010. - 440 с.
4. Александр Башлачёв: стихи, фонография, библиография [Текст] / А.Н. Башлачёв - Тверь, 2001. - 222 с.
5. *Бройтман С. Н.* Лирический герой [Текст] / С. Н. Бройтман // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. - М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2008. - 360 с.
6. Спектакли. Владимир Высоцкий [Электронный ресурс] / Театр на Таганке: официальный сайт. – Режим доступа: <http://taganka.theatre.ru/performance/vysotskiy/> (дата обращения: 15.02.2013).

УДК 821.161.1-192(Башлачев А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

Код ВАК 10.02.01

ГРНТИ: 16.21.43

А. И. БОЙКОВ

Ярославль

ПРИЛОЖЕНИЕ КАК ПРИЗНАК

МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА

Аннотация: В статье рассматриваются особенности употребления аппозитивных конструкций в текстах А. Башлачёва с точки зрения мифопоэтики. Определены функции обособленных и необособленных приложений, разработана шкала предикативности приложений, выделена типология аппозитивных комплексов. Автор приходит к выводу, что приложение является одним из основных приёмов синтаксической выразительности Башлачёва, отражающим слитное восприятие действительности мифологическим сознанием.

Ключевые слова: Башлачёв, приложение, поэтический синтаксис, мифологическое сознание, аппозитивный комплекс.

Сведения об авторе: Бойков Алексей Игоревич, кандидат филологических наук.

Место работы: ООО «ЛАНИТ-Волга».

Должность: инженер.

Контакты: 152934, Ярославская область, г. Рыбинск, ул. Пушкина/Плеханова, д. 63/5; bikestein@mail.ru.

A. I. BOIKOV

Yaroslavl

APPOSITION AS A FEATURE OF ALEKSANDR BASHLACHYOV MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS

Abstract: The article is devoted to peculiarities of apposition usage in Bashlachyovs lyrics in the light of its mythopoetics. It reveals functions of separate and segregated appositions, develops predicativity degree of appositions and classifies complex appositions. The author concludes that apposition is one of the main expressive means of Bashlachyovs syntax, which represents undifferentiated worldview of mythological consciousness.

Key words: Bashlachyov, apposition, poetic syntax, mythological consciousness, complex apposition.

About the author: Boykov Alexey Igorevich, Candidate of Philology.

Place of employment: LLC “LANIT-Volga”.

Post: Engineer.

Многие исследователи (В. А. Гавриков, С. В. Свиридов, С. С. Шаулов и др.) рассматривают творчество Александра Башлачёва с позиций мифопоэтики, выделяя единый «квазисюжет» башлачёвского мифа. В этом ас-

пекте представляет интерес использование поэтом приложений, поскольку приложение отражает мифологические представления о нерасчленённости предмета и его свойства, признака. На это указывает А. А. Потебня, описывая отношение символа (образа сравнения) к определяемому в народной поэзии: «Символ как приложение сливается с обозначаемым в одно целое» [4, с. 6]. О. Г. Ревзина перечисляет те коннотации, которыми наделены необособленные приложения в поэтической речи: «С необособленным приложением (аппозицией) связываются такие коннотации, как “мифическое”, “народное” мышление (Потебня), принадлежность “старинному”, “народному” языку (Буслаев) и, конечно, народному творчеству» [5, с. 404]. Активное использование поэтом значений и коннотаций, которые присущи приложению как синтаксической конструкции, является одним из признаков мифологического сознания Башлачёва.

В поэтических текстах Башлачёва представлены как обособленные приложения, относящиеся к традиционному синтаксису, так и необособленные приложения. Обособленные приложения в ранних текстах выполняют характеризующую функцию: «Побрёл домой, разбрасывал *патроны*, / *Последнее сокровище своё*» [2, с. 23]; «А *Рейган – вор, ковбой и педераст* – / Поставил мир на ядерную карту» [2, с. 59]; «Ату *его, вредителя!*» [2, с. 68] и др. Поясняющая и характеризующая функции совмещаются при определении местоимения: «Я приглашаю *вас* к барьеру – / *Моих испитанных врагов*» [2, с. 28]; «Велики все слова / Тебе – *ллипуту в стране Гулливеров*» [2, с. 56]. В том случае, если приложение и определяемое слово связаны деривационными или гипо-гиперонимическими отношениями, на функцию характеристики накладывается конкретизирующая функция: «Ко мне уже слеталось *вороньё*, / *Голодные безумные вороны*» [2, с. 22]; «А вороны уже клевали *солнце* / *Слепое солнце завтрашнего дня*» [2, с. 23]; «И слов своих топил я *корабли* / *Красивые эсминцы и фрегаты*» [2, с. 24].

В текстах позднего периода обособленные приложения, выполняя характеризующую функцию, приобретают оценочное значение: «*Лакированный спрут*, Он приветлив и смазан» [2, с. 96]; «Эх, *Егорка* ты, *сын затрецины!*» [2, с. 101]; «Только вырастет новый мальчик / За *меня, гада*, воевать» [2, с. 114] и др. Испытывает определённые изменения и поясняющая функция приложений. Конструкции с приложениями теперь раскрывают содержание не местоимения, а определённого символа, значимого в контексте творчества поэта: «*Короткую жизнь – Семь кругов беспокойного лада* – / Поэты идут» [2, с. 128]; «*Сухими дровами – своими словами*, / Своими словами держи в печке пламя» [2, с. 135]. Интересен механизм раскрытия символа. Символ, входя в текст в качестве приложения, вплетается в основную синтаксическую ткань и создаёт пространство «над-смысла» в обыденном, «профанном» дискурсе. Иными словами, поэт не объясняет символическое рациональным, а наоборот, рациональное объясняет символическим.

В позднем творчестве Башлачёв расширяет нормативные возможности обособленного приложения. Поэт использует потенциал предикативности, заложенный в обособленном приложении. Усиление предикативности приложения у Башлачёва можно представить в виде шкалы. На первой ступени этой шкалы располагаются приложения, не отступающие от нормы литературного языка; в них предикативность развивается за счёт использования полупредикативных неспрягаемых форм глагола: «Что, крутят вас *винты похмельные – с утра пропитые кресты нательные?*» [2, с. 90]. Здесь полупредикативность, присущая обособленным приложениям, усиливается причастным оборотом.

На второй ступени шкалы находятся такие конструкции, где в качестве приложения выступает предикативная идиома или цитата: «Погадай ты мне, *тварь певучая, / очи чёрные, очи жгучие*» [2, с. 102]; «Эй, *нищета – за душой ни копы!*» [2, с. 114]. Такие приложения не выходят за рамки нормы, поскольку идиомы и цитаты обладают признаком структурной цельности, благодаря чему они способны выступать в качестве одного члена предложения, но их предикативность ощущается уже гораздо сильнее.

Последней стадией (верхней ступенью) обретения приложением предикативности является его синтаксическое обособление в самостоятельное предложение с сохранением возможности двойкой интерпретации, обусловленным специфической особенностью рок-поэзии, звучащая природа которой размывает фразовые границы текста. Действительно, в текстах Башлачёва частотны синтаксические «сцепки» следующего типа: двусоставное предложение + номинативное предложение с главным членом, выраженным той же словоформой, что и подлежащее в предшествующем двусоставном предложении, либо словом, относящимся к подлежащему предшествующего предложения как определяющее к определяемому. По своей семантике такие номинативные предложения идентичны обособленным приложениям: характеризуют определяемое подлежащее в двусоставном предложении: «Из раны бьёт *Нева. Пустые рукава*» [2, с. 105]; «Тяжелым запахом дыша, меня кусала злая *вша. / Чужая тыловая вша*» [2, с. 129]; «*Душа* звенит. *Обычная душа*» [2, с. 129] и др.

Наиболее частотны в поэтическом идиолекте А. Башлачёва необособленные приложения: 104 приложения из 149 (70 %). Приложения-наименования выделяются нарушением согласовательных норм. В тексте «Хор мальчиков капелле» с помощью приложений моделируются семейные отношения в капелле: «Пусть же *дядя Юра Александров* / Готовит место в летописи нам» [2, с. 32]; «Нас видеть вместе был бы очень рад / На нашей сцене *дедушка Разживин*» [2, с. 32]. Необычность приложений *дядя* и *дедушка* заключается в том, что термины родства редко употребляются в качестве приложений к фамилии человека или к сочетанию имени с фамилией, обычно просто к имени. Термины родства в качестве приложений создают абсурдную ситуацию в песне «Верка, Надька, Любка», где прило-

жения и определяемые «перепутаны»: «Плюс тетя Сережа, плюс дядя Наташа... / Короче, не всё ли равно» [2, с. 125].

В песне «Слёт-симпозиум» определение названий населённых пунктов приложениями-наименованиями служит реализации художественного замысла, согласно которому участники симпозиума, представляющие свои города, метонимически замещаются названиями этих населённых пунктов. Это создаёт комический эффект: «С поклоном обращается к вам тётушка Ойропа» [2, с. 66]; «И диссидент Шиши горел красивым синим пламенем» [2, с. 68]; «Так заявила грамотный товарищ Усть-Тимоница» [2, с. 67]. В последнем примере комический эффект усиливается различием в согласовании родовых форм глагола (с определяемым словом Усть-Тимоница) и прилагательного (с приложением товарищ).

Приложения-наименования играют определённую роль в десакрализации религиозных концептов. С помощью приложений устанавливается связь между плотником Демьяном и его коллегой Христом в песне «Похороны шута». В песне «Имя имен» с помощью приложения переносится на русскую почву образ Девы Марии: «Небо в поклон / До земли обратим тебе, юная девица Маши!» [2, с. 144].

Широким спектром значений представлены приложения характеристики. Они могут просто констатировать определённый статус определяемого существительного: с соседкою-вдовою, хрущевки-коммуналки, у маленького города Шиши, месяц-май и др. Некоторые приложения характеристики содержат оценочные коннотации: вредитель Лех Валенса, домовой-проказник, лохи-блохи. Приложение Царь Башлачёв использует 3 раза, характеризуя предмет как самый выдающийся, главный в своем классе: ба-тюшка Царь-колокол, Царь-Пушкин, из Царь-пушки. Выдающийся статус предметов, определяемых приложением Царь, подчёркивается при публикации написанием приложения с прописной буквы, а в первом примере ещё и «наслоением» приложения с близким значением батьюшка.

В особую группу стоит выделить приложения, в которых место характеризующего компонента занимает слово отличной от определяемого слова категориальной семантики, часть слова или морфема. В песне «Егоркина былина» разрабатывается такой тип приложений, в котором зависимый компонент – отглагольное существительное - определяет слово с конкретно-предметной семантикой: рвань-фуфаечка, дрань-ушаночка, вонь-портяночки, пол-топтун, стол-шатун. В этих приложениях предмет и действие, производимое им или над ним, едины и неотделимы друг от друга, что превращает их в «субстанциональное подобие живого существа» [3, с. 23]. Особенно интересны последние два примера, в которых вступают в противоречие субъектная словообразовательная модель с суффиксом -ун- и объектное значение этих окказиональных дериватов в составе приложений. Сочетания же цан-царапки и кап-кап-каплею открыты для интерпретации. Можно рассматривать элементы цан и кап как корневые морфемы соответствующих глаголов (цанать, капать), выносящиеся в прило-

жение с удвоением морфемы во втором случае. Можно рассматривать приложения *цап* и *кап* как глаголы мгновенного вида. В случае с *кап-кап* можно также говорить о звукоподражательном слове в качестве определяющего компонента приложения. В этих конструкциях прочно соединяются действие и субъект.

Слова конкретно-предметной семантики нередко определяются абстрактными существительными с отвлечённым значением: *горе-атаманы*, *звон-фольга*, *пожар-самовар*, *Варвара-краса*, *жар-птица*. Такие сочетания характерны для народно-поэтической стилистики, что иллюстрируют два последних примера. Некоторые из них с определённой долей условности можно трансформировать в атрибутивные сочетания: *звонкая фольга*, *горемычные атаманы*, *жаркий самовар*, *красивая Варвара*. Но при такой «конвертации» неизбежны существенные потери смысла, выражаемого именно синтаксической формой приложения, которая представляет свойство и предмет в их нерасчленённости: *звон-фольга* это не ‘звонкая фольга’, а именно ‘фольга как звон’. Все эти примеры иллюстрируют мысль А.А. Потебни о том, что прилагательные возникли из существительных, выступая, таким образом, признаками архаичного мифологического сознания Башлачёва.

Ещё одним языковым фактом, обнаруживающим мифологизм Башлачёва, является высокая частотность так называемых *геминированных сочетаний* (О.Г. Ревзина), в которых объединяются слова, имеющие общую сему в значении. Компоненты таких сочетаний находятся в отношениях взаимоопределения, варьируя и интенсифицируя значения друг друга. Башлачёв использует как устойчивые народно-поэтические формулы (*грусть-тоска*, *вершки-корешки*, *стежка-дорожка*), так и окказиональные образования: *нары-полати*, *сыпь-испарина* и др. Можно выделить следующие семантические типы геминированных сочетаний в текстах Башлачёва:

а) Приложения, образованные сочетанием синонимичных или близких по значению слов: *вина-водки*, *печаль-тоска*, *на дыру-прореху*, *нары-полати* и др. Такие сочетания имеют один денотат и вносят в его значение отдельные семантические оттенки.

б) Приложения, образованные сочетанием слов, обозначающих смежные понятия, которые также могут объединяться причинно-следственными отношениями: *драки-пьяночки* (драка как следствие пьянки), *сыпь-испарина* (проявления болезненного состояния человека), *пьянка-гулянка* (там, где гулянка, обычно и пьянка). Такие сочетания обозначают два тесно связанных между собой денотата.

в) Приложения, образованные сочетанием слов, обозначающих два противопоставленных по какому-либо признаку понятия, контекстуальные антонимы: *вершки-корешки* (противопоставление по признаку ‘верх-низ’). Такие сочетания обозначают всеохватность какого-либо явления, называя

его крайние полюса. Башлачёв редко использует этот тип геминированных сочетаний, обычно обыгрывая народнопоэтические формулы.

г) Приложения, образованные сочетанием однокоренных слов: *поле-полюшко*, *Коля-Колюшка*, *удочки-удила*, *песни-песенки*, *овражины-оврага*. Такие сочетания имеют выраженные народнопоэтические коннотации; варьирование значения компонентов приложения осуществляется в пределах семантики, выражаемой морфемой. В приложении *овражины-оврага* Башлачёв создаёт окказиональное слово *овражина*, производящей основой которого является, вероятно, слово *овраг* (выбор в пользу этого варианта обусловлен именно однокоренным компонентом приложения) с наложением значения слова *вражина* (от *враг*).

Метафорические приложения выражают бóльшую степень слитности определяемого предмета и его признака, нежели сравнительные конструкции, и в то же время не имеют оттенка превращения, свойственного творительному сравнению. У Башлачёва объединение слов в аппозиционную конструкцию с метафорическим значением часто мотивируется близостью их фонетического состава: *платья-паутилки*, *па-паук*, *с весточки – весны*, *недотрогу-нить*, *глазами-слизняками*.

Иногда метафорические приложения представлены в контексте пары, контрастными либо связанными развитием общей метафоры. В песне «Музыкант» противопоставление минора и мажора подкрепляется синэстетическим ощущением, в котором соединяются слуховое восприятие и температурное: «Возникал дирижер. / Приносил лёд-минор и горячее пламя-мажор» [2, с. 78]. В песне «Рашид + Оля» в приложениях развивается метафора времени, связанная с лунным циклом: «У любви – двенадцать братушек-месяцев, / А луна сестренкою на меду» [2, с. 156]; «У любви – двенадцать рогатых месяцев, / Да луна-пастушка всегда при них» [2, с. 156].

Приложения-метафоры определяют существительные – обозначения времени: «Вспомним зиму нашу – *снежные кафтаны*» [2, с. 74]; «И прыщавый студент – *месяц Март* / Трахнет *бедную старуху-зиму*» [2, с. 72]; «И мутным киселём в оконной раме / Уже застрял *толстяк – январский день*» [2, с. 24]. Стоит отметить, что персонифицированные образы времени характерны для поэтического идиолекта Башлачёва, поскольку время, в соответствии с мифологическими представлениями, осознаётся по-этом как действующая сила.

В. А. Гавриковым уже отмечалось, что приложения являются у Башлачёва одним из средств олицетворения [1, с. 126], которое рассматривается учёным как важный аспект башлачёвского мифологизма, поскольку «мёртвой природы не было: она вся была жизнью, вся – духом, вся – божеством»¹. Действительно, приложения-олицетворения у Башлачёва носят мифологический характер, одушевляя не только время, но и явления при-

¹ Хюбнер К. Критика научного разума. Цит. по [1, с. 125-126]

роды: «Чёрных туч котлы чугунные кипят / Да в белых трещинах шипят *гадюки-молнии...*» [2, с. 90]; «отворив замки *Гролом-посохом*, / в белом саване / Снежна Бабушка...» [2, с. 103]. В последнем примере *Гролом-посох* является не столько поэтизированным олицетворением, сколько настоящим магическим предметом, принадлежащим мифологическому персонажу и имеющим амбивалентную природу, поэтому здесь трудно отделить определяемое от определяющего.

Яркой чертой идиолекта Башлачёва является приём, который мы условно называем *наслоением приложений*. Это объединение в одной конструкции двух или более приложений, в результате которого образуется сложный аппозитивный комплекс. Наслоение приложений может быть последовательным, когда каждое следующее приложение определяет не стержневой компонент, а всю предшествующую часть конструкции: «бабушка Царь-колокол» [2, с. 54]; «дядя Миша – косолапый хозяин» [2, с. 72]; «Выдающийся детский фокусник / Вечный бабушка Дед-Мороз» [2, с. 113]. В последнем примере *Дед* – определяемое слово, *Мороз* – приложение первого уровня, *Вечный бабушка* – приложение второго уровня, *Выдающийся детский фокусник* – приложение третьего уровня. Степень семантической слитности определяемого слова и приложения зависит от уровня приложения: чем выше уровень приложения, тем ниже степень семантической слитности. *Дед-Мороз* – практически неразложимое на синхронном уровне сочетание, ставшее наименованием мифологического персонажа, что, возможно, подчеркивается дефисным написанием. Приложение *вечный бабушка* коррелирует с аппозитивной конструкцией первого уровня: слова *бабушка* и *дед* соотносятся друг с другом как термины родства, кроме того конструкция объединена религиозно-мифологической коннотацией. Приложение верхнего уровня *выдающийся детский фокусник* выступает в роли характеризующей метафоры по отношению к остальной части конструкции.

Ещё один вид наслоения приложений – параллельное (или радиальное), при котором каждое из приложений относится только к определяемому слову. Ярким примером параллельного наслоения приложений является конструкция *ягода-злодейка-отрава*. Приложения *злодейка* и *отрава* близки по коннотативному значению и определяют один компонент *ягода*. Такой тип наслоения позволяет охарактеризовать предмет с разных сторон, оказывающих взаимовлияние на восприятие друг друга.

Наконец, можно выделить такой тип наслоения приложений, как групповое, при котором приложения обладают большей степенью семантической слитности по отношению к другим приложениям, нежели к определяемому слову, и характеризуют его целой группой приложений, а не по отдельности. Это возможно при использовании геминированных сочетаний в качестве аппозиции, поскольку в них трудноразличимы зависимый и определяемый компонент, и при создании окказиональных мифологических имён собственных на основе имён нарицательных. Первый вариант

группового наслоения представлен конструкцией *ворьё заточки-розочки*, где геминированное сочетание *заточки-розочки* определяет слово *ворьё*.

Особенностью второго варианта является размытость границ между определяемым словом и приложением внутри конструкции, связанная со сложносоставным характером окказионального собственного имени: *Мельник Ветер-Лютый Бес*; *Бог Никола-Лесная Вода*. Эти аппозитивные конструкции имеют несколько вариантов внутрифразового членения. Рассмотрим их на примере конструкции *Мельник Ветер-Лютый Бес*:

а) *Мельник* – приложение. *Ветер-Лютый Бес* – определяемое имя собственное;

б) *Мельник* – определяемое слово. *Ветер-Лютый Бес* – аппозитивная группа из двух приложений наподобие геминированных сочетаний.

в) *Мельник Ветер* и *Лютый бес* – две части аппозитивной конструкции, каждая из которых может выступать и в роли определяемого слова, и в роли приложения.

Особенность таких сочетаний состоит в невозможности их однозначного внутрифразового членения, благодаря чему они приобретают очень сильную степень семантической слитности всех компонентов, образуя прочный конгломерат лексических значений, замешанный на аппозитивных отношениях. Это отличает групповое наслоение от последовательного наслоения, которое выстраивает чёткую иерархию степени семантической слитности компонентов. Между этими полюсами располагается параллельное наслоение, при котором чётко отделяются определяемое слово и приложения, однако иерархии семантической слитности не выстраивается. Все признаки одинаково отождествляются с предметом, как бы образуя вокруг него кольцо перетекающих друг в друга субстанциональных признаков.

Мифологическое сознание воспринимает действительность слитно, нерасчленно, что и проявляется в аппозитивных синтаксических конструкциях, поскольку они представляют собой цельные номинативные образования, в которых признак равен предмету, вещь неотделима от её проявления. О. Г. Ревзина, предлагая абстрагироваться от восприятия приложения сквозь призму атрибутивных конструкций, видит выразительную силу приложений именно в этой неотделимости вещи от свойства: «...само по себе приложение не содержит в себе никакого указания на иерархию входящих в него элементов и “сцепленных” в нём признаков, его собственная семантика – это соположение, совместное присутствие в мысли или в ситуации» [5, с. 412]. Это синтаксическое значение приложений привлекает Башлачёва, поэтому в его произведениях приложения являются одним из основных выразительных средств синтаксиса.

Литература

1. *Гавриков В. А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва [Текст] / В. А. Гавриков. – Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.

2. *Наумов Л.* Александр Башлачёв: человек поющий [Текст] / Л. Наумов. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. – 440 с.
3. *Потебня А. А.* Об изменении значения и заменах существительного [Текст] / А. А. Потебня // *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике: в 4 т. – М.: Просвещение, 1968. – Т. 3. – 551 с.
4. *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре [Текст] / А. А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2000. – 480 с.
5. *Ревзина О. Г.* Безмерная Цветаева: Опыт системного описания поэтического идиолекта [Текст] / О. Г. Ревзина. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. – 600 с.

УДК 821.161.1-192(Бродский И. 0.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

Н. М. МАТВЕЕВА

Тверь

ЛИРИКА ИОСИФА БРОДСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация: В статье рассматриваются особенности использования лирики Иосифа Бродского в текстах песен современных рок-исполнителей.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, современная песенная культура.

Сведения об авторе: Матвеева Наталья Михайловна.

Место работы: Учебный центр Международной академии наук высшей школы (АНО «УЦ МАНВШ»).

Должность: преподаватель.

Контакты: 170100, г. Тверь, ул. Симеоновская, д. 7; natmatv@yandex.ru.

N. M. MATVEEVA

Tver

JOSEPH BRODSKY'S LYRIC POETRY IN THE MODERN SINGING CULTURE

Abstract: The article tells about the particularity of using Joseph Brodsky's lyric poetry in the modern rock performers' lyrics.

Key words: Joseph Brodsky, modern singing culture.

About the author: Mateeva Natalia Mikhailovna.

Place of employment: Educational Centre of the International Academy of Sciences of Higher School.

Post: Lecturer.

В настоящее время некоторые музыкальные исполнители выбирают в качестве текстов для своих песен стихотворения классиков. В прошлых работах мы описывали случаи исполнения различными музыкантами песен на стихотворения С. Есенина, В. Маяковского, А. Блока и др., в результате чего выявили типологию изменений, происходящих при трансформации стихотворного текста в песенный [См. 2, 3, 4, 5]. В этот раз мы решили подробнее рассмотреть случаи обращения музыкантов к лирике ещё одного из самых значимых поэтов XX века – Иосифа Бродского.

Так, нами были обнаружены следующие песни на стихи Иосифа Бродского: «Сохрани мою тень» и «Я сижу у окна» («Ночные снайперы»), «Неужели не я» («Сурганова и Оркестр»), «Рождественский романс» и «Дебют» («Мегаполис»), «Конец прекрасной эпохи» («Сплин»), «SONATA C#m (о слепых музыкантах)» («Другой Ветер»), а также целый альбом

барда Олега Митяева «Ни страны, ни погоста» с 17-ю песнями на стихи поэта (музыка Л. Марголина) [См. 6].

Применив к вышеперечисленным песням выведенную нами ранее типологию (исполнитель оставляет исходный стихотворный текст без изменений; в тексте производятся незначительные изменения; используется одно трансформированное стихотворение; используются элементы нескольких стихотворений) мы получили следующие результаты:

1) Исполнитель оставляет исходный стихотворный текст без изменений. Песни, относящиеся к данному пункту, мы обнаружили только у Олега Митяева («Ночной полёт», «Колыбельная», «Вот я вновь принимаю парад» и др.). Отсутствие изменений здесь объясняется спецификой бардовской песни, важные черты которой – искренность, задушевность, незамысловатое на первый взгляд исполнение под гитару, отсюда – стремление точно соблюсти и максимально понятно донести до слушателей исходные тексты, привнеся своё мироощущение через простую, в какой-то степени даже близкую к народной, музыку и исполнение. Название альбома – «Ни страны, ни погоста» – определяет его тематику: сюда вошли в первую очередь ностальгические песни на стихотворения о родине, старинном укладе, уединённой жизни и т.д.

2) В тексте производятся незначительные изменения. Заметим, что граница между этим и следующим способами перекодировки несколько условна, так как сложно определить точную количественную разницу между значительными и незначительными изменениями, но мы посчитали возможным отнести к данному типу песню группы «Другой ветер» «SONATA C#m (о слепых музыкантах)» на стихотворение Бродского «Стихи о слепых музыкантах». Изменение жанра выражается в названии – у Бродского это стихи, у «Другого ветра» это уже музыкальное произведение – соната. Почти всю первую половину композиции «Другого ветра» составляет музыкальный проигрыш – современная аранжировка «Лунной сонаты» Бетховена, оправдывая заявленное название, и, когда слушатель уже не ожидает услышать какой-либо текст, начинает звучать стихотворение Бродского, которое скорее читается, чем поётся. Песню завершает также длинный музыкальный проигрыш. Музыканты оставляют стихотворение Бродского без изменений, однако перед последним четверостишием добавляют две собственные строчки: «Итак, всё как и прежде: / Сомнения, боль, надежды». Предположим, что таким способом музыканты попытались подвести в тексте свой собственный итог, объединить в песне сразу три эпохи (конец XVIII - начало XIX века – Бетховен, XX век – Бродский, XXI век – «Другой ветер»), соединить спустя много лет мироощущения композитора Бетховена и поэта Бродского и добавить к ним своё собственное мироощущение – «всё как и прежде». Неважно, какой сейчас век, искусство вечно, и каждый творец испытывает «сомнения, боль, надежды» и вкладывает всё это в свои произведения.

Почти без изменений, на первый взгляд, песню «Конец прекрасной эпохи» на одноименное стихотворение исполняет Александр Васильев из группы «Сплин», и только очень внимательный слушатель может заметить, что из 11 шестистиший в песне остаётся только 10 – пропадает пятая строфа:

Только рыбы в морях знают цену свободе; но их
немота вынуждает нас как бы к созданию своих
этикеток и касс. И пространство торчит преискурантом.
Время создано смертью. Нуждаясь в телах и вещах,
свойства тех и других оно ищет в сырых овощах.
Кочет внемлет курантам.

В следующих работах мы рассмотрим возможные причины исчезновения именно этой строфы, предположим, что в таком длинном тексте исполнитель мог пропустить её как случайно (а далее данная ошибка закрепилась), так и намеренно (для сокращения длины песни).

3) Используется одно трансформированное стихотворение, в котором могут заменяться многие слова, переставляться и удаляться строфы; при этом содержание текста трансформируется. К этой группе относится наибольшее количество песен – «Сохрани мою тень» и «Я сижу у окна» «Ночных снайперов», «Неужели не я» «Сургановой и Оркестра», «Рождественский романс» и «Дебют» группы «Мегаполис».

Стихотворение Бродского «Рождественский романс» состоит из шести восьмистиший, тогда как одноимённая песня группы «Мегаполис» состоит из 4 куплетов. Музыканты исполняют 1, 2, 5 и 6 строфы, 3 и 4 же строфы не попадают в текст песни. Это может быть объяснено как необходимостью уложить песню в определённые временные рамки (песня с 6 куплетами была бы слишком длинной), так и непосредственно содержанием данных строф. Если реалии, описываемые в 1, 2, 5 и 6 строфах, нейтральны и вполне актуальны для современности (фонари, пьяницы, такси, фотографирующие столицу иностранцы, зима, вечерние огни и т.д.), то явления из 3 и 4 строф (керосиновая лавка, блуждающий еврейский выговор) более характерны для ушедшей эпохи и в современной песне звучали бы не актуально.

В качестве рефрена, повторяющегося дважды после первых двух куплетов и семь раз в конце песни, выступает название стихотворения – «Рождественский романс». Таким образом, название исходного текста остаётся в тексте вторичном не только как визуальный компонент (в названии на обложке диска), но и вербализуется.

Подобным образом «Мегаполис» действует и с песней на стихотворение «Дебют»: название становится рефреном и повторяется четырежды после первой и после второй части песни. Выделение в тексте двух частей соответствует разделению стихотворения у Бродского: в первой части лирический субъект – Она, во второй части – Он.

В первой части количество строф остается прежним, меняются только одно наречие (с «непрочно» <в стену вбитого гвоздя> на «неплотно») и один глагол («пустота ползла» на «пустота текла»). В первом случае изменение может быть обусловлено фоносемантическими особенностями (в медленной музыкальной композиции слово «неплотно» звучит более плавно, чем «непрочно»), во втором случае – ассоциативным рядом: лирический субъект находится в ванной, поэтому пустота, подобно воде, течёт, а не ползёт.

Во второй части из четырёх исходных четверостиший остаётся только первое и четвёртое, предположим, что синтаксически неразрывные второе и третье исчезают также как в целях сокращения длины песни, так и из-за содержания: если в оставшемся тексте события разворачиваются в домах лирических субъектов, то в изъятых строфах действие происходит на улице (герой дожидается такси на проспекте). «Дверь тихо притворившая рука» в первой строке второй части меняется на «Дверь тихо отворившая рука», и, благодаря замене всего лишь одной приставки и исчезнувшему описанию улицы, мы видим лирического субъекта второй части только в одном месте (его дом), а не в нескольких, как у Бродского (дом девушки, проспект, такси, свой дом).

В песне «Ночных Снайперов» «Я сижу у окна» на одноимённое стихотворение Иосифа Бродского исходный текст претерпевает только два лексических изменения, также происходит компиляция стихотворных строк.

Иосиф Бродский

Я всегда твердил, что судьба - игра.
Что зачем нам рыба, раз есть икра.
Что готический стиль победит,
 как школа,
как способность торчать, избежав
 укола.

*Я сижу у окна. За окном осина.
Я любил немногих. Однако - сильно.*

Я считал, что лес – только часть
 полена.
Что зачем вся дева, если есть колено.
Что, устав от поднятой веком пыли,
русский глаз отдохнёт
 на эстонском шпиле.

*Я сижу у окна. Я помыл посуду.
Я был счастлив здесь, и уже не буду.*

Я писал, что в лампочке - ужас пола.
Что любовь, как акт, лишена глагола.
Что не знал Эвклид, что сходя
 на конус,

Ночные Снайперы

Я всегда твердил, что судьба - игра.
Что зачем нам рыба, раз есть икра.
Что готический стиль победит,
 как школа,
как способность торчать, избежав
 укола.

Я считал, что лес - только часть
 полена.
Что зачем вся дева, раз есть колено.
Что, устав от поднятой веком пыли,
русский глаз отдохнет
 на эстонском шпиле.

*Я сижу у окна. За окном осина.
Я любил немногих. Однако - сильно.
Я сижу у окна. Я помыл посуду.
Я был счастлив здесь, и уже не буду.
Я сижу у окна.*

Я писал, что в лампочке - ужас пола.
Что любовь, как акт, лишена глагола.

вещь обретает не ноль, но Хронос.
*Я сижу у окна. Вспоминаю юность.
Улыбнусь порою, порой отплунусь.*

Я сказал, что лист разрушает почку.
И что семя, упавши в дурную почву,
не дает побега; что луг с поляной
есть пример рукоблудья,
в Природе данный.

*Я сижу у окна, обхватив колени,
в обществе собственной грузной
тени.*

Моя песня была лишена мотива,
но зато её хором не спеть. Не диво,
что в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладёт на плечи.
Я сижу в темноте; как скорый,
море гремит за волнистой шторой.

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли, и дням грядущим
я дарю их, как опыт борьбы
с удушьем.

*Я сижу в темноте. И она не хуже
в комнате, чем темнота снаружи.*

Что не знал Эвклид, что, сходя
на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.

Я сказал, что лист разрушает почку.
И что семя, упавши в дурную почву,
не дает побега; что луг с поляной
есть пример рукоблудья,
в Природе данный.

*Я сижу у окна. Вспоминаю юность.
Улыбнусь порою, порой отплунусь.
Я сижу у окна, обхватив колени,
в обществе своей грузной тени.
Я сижу у окна.*

И моя песнь была лишена мотива,
но зато её хором не спеть. Не диво,
что в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладет на плечи.

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли и дням грядущим
я дарю их как опыт борьбы с удушьем.

Я сижу у окна в темноте;
как скорый,
море гремит за волнистой шторой.
*Я сижу в темноте. И она не хуже
в комнате, чем темнота снаружи.
Я сижу у окна. Я сижу у окна.*

Так, стихотворение Бродского состоит из шести шестистиший, текст песни «Ночных снайперов» состоит из трёх куплетов и трёх припевов. В свою очередь, каждый куплет состоит из двух четверостиший, которые являются первыми четырьмя строчками каждого шестистишия из стихотворения Бродского. Оставшиеся же две строчки, в свою очередь, образуют припевы (выше они выделены курсивом), после каждого припева повторяется предложение «Я сижу у окна», вынесенное в заглавие. Использование именно пятой и шестой строк каждого шестистишия для припева обусловлено тем, что в стихотворении Бродского они являются своеобразным рефреном, также начинаясь со слов «Я сижу у окна» (в пятом и шестом шестистишиях – «Я сижу в темноте»). Фраза «в обществе собственной грузной тени» во втором припеве заменяется на «в обществе своей грузной тени», а в начале третьего припева «Я сижу в темноте» заменяется на «Я сижу у окна в темноте». Оба эти изменения связаны с необходимостью уложить текст в формат определённого музыкального ритма. В конце

предложение «Я сижу у окна» повторяется дважды, помогая плавному завершению песни.

Значительные изменения претерпевает в песне «Ночных Снайперов» стихотворение «Сохрани мою тень». У Бродского оно состоит из шести восьмистиший, написанных пятистопным анапестом. Текст «Ночных Снайперов» сокращается до пяти девятистиший, написанных чередованием двустопного, трехстопного и одностопного анапеста. Так, один куплет из песни по объему оказывается равным всего четырем строкам исходного стихотворения. Также происходят некоторые лексические изменения.

Первый куплет песни почти соответствует первому четверостишию стихотворения, однако утвердительное предложение «Ты останешься после меня» «Ночные Снайперы» заменяют на риторический вопрос «Что останется после меня?», что придаёт тексту песни дополнительную философичность и заставляет слушателей задуматься о будущем вместе с исполнителем. Второй куплет соответствует первой половине второго восьмистишия и не содержит никаких изменений. Так как пятый куплет полностью соответствует второму, можно назвать эти две части песни своего рода припевом. В третьем куплете используются две первые строки четвертого восьмистишия, которые, однако, начинаются не с фразы «Не хочу умирать», а с фразы «Сохрани мою тень». Вторая половина третьего куплета соответствует второй половине первого куплета (можем назвать эти строки рефреном). В качестве четвертого куплета используется вторая половина первого восьмистишия. Из исходного стихотворения полностью выбрасывается 3, 5, 6, а также половина 2 и большая часть 4 четверостишия, «Ночные Снайперы» используют менее одной трети исходного текста.

Иосиф Бродский

Сохрани мою тень. Не могу объяснить.
Извини.
Это нужно теперь. Сохрани мою тень,
сохрани.
За твоею спиной умолкает в кустах
беготня.
Мне пора уходить. **Ты останешься после
меня.**
*До свиданья, стена. Я пошёл. Пусть
приснятся кусты.*
*Вдоль уснувших больниц. Освещённый
луной. Как и ты.*
*Постараюсь навек сохранить этот
вечер в груди.*
*Не сердись на меня. Нужно что-то
иметь позади.*

Сохрани мою тень. Эту надпись не нужно

Ночные Снайперы

Сохрани мою тень.
Не могу объяснить,
Извини, это нужно теперь.
Сохрани мою тень.
Сохрани.
За моею спиной
Умолкает в кустах беготня,
Мне пора уходить.
**Что останется после
меня?**

Сохрани мою тень.
Эту надпись не нужно
стирать.

Всё равно я сюда
Никогда не приду
Умирать.
Всё равно ты меня

стирать.

Всё равно я сюда никогда не приду

умирать.

Всё равно ты меня никогда не попросишь:
вернись.

Если кто-то прижмётся к тебе, дорогая
стена, улыбнись.

*Человек - это шар, а душа - это нить,
говоришь.*

*В самом деле глядит на тебя неизвестный
мальши.*

*Отпустишь – говоришь - вознесись над
зеленой листвой.*

*Ты глядишь на меня, как я падаю вниз
головой.*

*Разнобой и тоска, темнота и слеза на
глазах,
изобилье минут вдалеке на больничных
часах.*

*Проплывает буксир. Пустота у него за
кормой.*

*Золотая луна высоко над кирпичной
тюрьмой.*

*Посвящаю свободе одиночество возле
стены.*

*Завещаю стене стук шагов посреди
тишины.*

*Обращаюсь к стене, в темноте
напряженно дыша:*

завещаю тебе навсегда обуздать малыша.

**Не хочу умирать. Мне не выдержать
смерти уму.**

**Не пугай малыша. Я боюсь погружаться
во тьму.**

*Не хочу уходить, не хочу умирать, я
дурак,*

*не хочу, не хочу погружаться в сознаны
во мрак.*

*Только жить, только жить, подпирая
твой холод плечом.*

*Ни себе, ни другим, ни любви, никому, ни
при чём.*

*Только жить, только жить и на все
наплевать, забывать.*

Не хочу умирать. Не могу я себя убивать.

Так окрикни меня. Мастерница кричать и

Никогда не попросишь - вернись,

Если кто-то прижмётся к тебе.

Дорогая стена, улыбнись.

Сохрани мою тень.

Мне не выдержать

смерти уму,

Не пугай малыша.

Мне так нужно побыть

Одному.

За мою спиной

Умолкает в кустах

беготня,

Мне пора уходить.

Что останется после

меня?

До свиданья, стена.

Я ушёл - пусть приснятся

кусты

Средь уснувших больниц,

Освещённых луной,

Как и ты.

Постараюсь навек

Сохранить этот вечер

в груди,

Не сердись на меня,

Нужно что-то иметь

позади.

Сохрани мою тень.

Эту надпись не нужно

стирать,

Всё равно я сюда

Никогда не приду

Умирать,

Всё равно ты меня

Никогда не попросишь –

вернись,

Если кто-то прижмётся

к тебе,

Дорогая стена, улыбнись.

*ругать.
Так окрикни меня. Так легко малыша
напугать.
Так окрикни меня. Не то сам я сейчас за-
кричу
Эй, малыш! - и тотчас по пространствам
пустым полечу.
Ты права: нужно что-то иметь за спиной.
Хорошо, что теперь остаются во мраке
за мной
не безгласный агент с голубиным плащом
на плече,
не душа и не плоть - только тень на
твоем кирпиче.*

*Изолятор тоски - или просто движенье
вперед.
Надзиратель любви - или просто мой
русский народ.
Хорошо, что нашлась та, что может и
вас породнить.
Хорошо, что всегда все равно вам, кого
вам казнить.
За тобою тюрьма. А за мною — лишь
тень на тебе.
Хорошо, что ползет ярко-желтый
рассвет по трубе.
Хорошо, что кончается ночь.
Приближается день.
Сохрани мою тень.*

4) При составлении текста песни используются элементы нескольких стихотворений. Мы не нашли примеров использования в одной песне двух и более стихотворений Иосифа Бродского. Тем не менее популярность его творчества среди всё более широкого круга музыкантов и слушателей не исключает возможности появления таких песен. Вместе с тем, в современной музыкальной культуре мы находим и весьма новаторские случаи использования стихотворений поэта: так, группа «Нефть» в клипе «Сказки» и тизере к нему обращается к двум стихотворениям Бродского конкретно и творчеству поэта в целом сразу на нескольких уровнях цитирования (аудиоцитата, текстовая цитата и т.д.) [1].

Подводя итог, обратим внимание, что к текстам Иосифа Бродского обращаются в своем творчестве прежде всего рок-музыканты. Рок-музыка, как и поэзия Бродского, в некотором роде «элитарна» и сложна для понимания. Корректируя мысли предшественника через собственное восприятие действительности и конъюнктуру времени, упомянутые выше музы-

каны в итоге передают слушателям как своё мироощущение, так и мироощущение поэта.

Литература

1. *Майорова Ю. М.* Зачем «Сказкам» Бродский? Об одном клипе группы Нефть [Текст] / Ю. М. Майорова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 386 с. – С. 344-350.

2. *Матвеева Н. М.* Поэзия С. Есенина в современной песенной культуре: опыт построения типологии [Текст] / Н. М. Матвеева // Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2009. – 220 с. – Вып. 7. – С. 37-40.

3. *Матвеева Н. М.* Стихотворения С.А. Есенина и В.В. Маяковского в современной песенной культуре: построение типологии [Текст] / Н. М. Матвеева // Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2010. – Вып. 8. – 200 с. – С. 150-154.

4. *Матвеева Н. М.* Лирика Александра Блока в современной песенной культуре [Текст] / Н. М. Матвеева // Слово: Сборник научных работ студентов и аспирантов. – Тверь, 2011. – Вып. 9. – 188 с. – С. 115-119.

5. *Матвеева Н. М.* Лирика русских поэтов XX века в творчестве рок-групп «Ночные снайперы» и «Сурганова и оркестр» [Текст] / Н. М. Матвеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 386 с. – С. 271-280.

6. *Митяев О. Г.* Ни страны, ни погоста (песни Л. Марголина на стихи И. Бродского) [Электронный ресурс] // Портал «Авторская песня». – Режим доступа: <http://www.bard.ru/cgi-bin/disk.cgi?disk=859> (дата обращения: 25.11.2013).

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

А. Э. СКВОРЦОВ

Казань

ПЕСНИ МИХАИЛА НАУМЕНКО И ИХ ЗАПАДНЫЕ ОБРАЗЦЫ

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

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

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

Место работы: Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Должность: доцент кафедры русской литературы и методики преподавания.

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

A. E. SKVORTSOV

Kazan

MIKE NAUMENKO'S SONGS AND THEIR WEST PROTOTYPES

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

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

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

Place of employment: Kazan (Privolzhsk) Federal University.

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

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

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

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

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

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

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

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

На сегодняшний момент совместными усилиями друзей, знакомых и

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отметим следующие обстоятельства.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. «Dirt»/«Дрянь»

Lou Reed

Михаил Науменко

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

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

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

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

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

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

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

if there was some money in it for them

Hey, you remember that song about this
guy from Texas

Whose name was ... Bobby Fuller

I'll sing it for you, it went like this:

I fought the law and the law won

I fought the law and the law won

You're just dirt

You're just dirt,

The only word for you is dirt

That's the only word that – hurt,

You're just dirt

That's all you're worth – cheap, cheap

dirt

You know they call it –

Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown

dirt

you're just – cheap, cheap, cheap,

cheap, uptown dirt

You're just dirt – nothing but – cheap

uptown dirt

That's all you're worth – It's just –

cheap, cheap, uptown dirt

That's all you're worth now (cheap,

cheap, cheap, cheap, uptown dirt)

You're just dirt (cheap, cheap, cheap,

cheap uptown dirt)

(Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown

dirt)

(Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown

dirt)

(Cheap, cheap, cheap, cheap, uptown

dirt) [42]

(1978)

Ты клянчишь деньги на булавки, ты их
тратишь на своих друзей.

Слава Богу, у таких, как ты, не бывает
детей.

Ты хочешь, чтоб всё было по первому сор-
ту,

Но готова ли ты к пятьсот второму аборту?

Ты – дрянь.

Ты вновь рыдаешь у меня на плече, но я не
верю слезам.

Твоё красивое лицо катится ко всем
чертям.

Но скоро, очень скоро, ты постареешь,

Торопись и тогда, может быть, ты

успеешь.

Ты – дрянь.

Нет, ты не тот человек, с которым я
способен прожить.

Когда ты лжешь мне в лицо, я способен
тебя убить.

Наверно, мы слеплены из разного теста,

И скоро другая дрянь займет твоё место.

Ты дрянь.

Дрянь.

Ты – дрянь, маленькая дрянь. [22, с. 35-36]

(1980)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1965)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. «Let It Bleed»/«Если Ты Хочешь»

Mick Jagger / Keith Richards

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

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

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

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

Михаил Науменко

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

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

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

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

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

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

Yeah, we all need someone we can
bleed on
Yeah, and if you want it, baby, well you
can bleed on me
Yeah, we all need someone we can
bleed on
Yeah, yeah,
and if you want it, baby, why don't cha
bleed on me
All over

Yeah...

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

Yeah!

Get it on rider, baby cum all over me

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

(1969)

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

И чтобы жить, нам нужно жрать, а по
ночам нужно крепко спать,
И, если хочешь, ты можешь спать рядом со
мной.

И нам всем нужен кто-то, кто бы нас
любил,
Всем нужен кто-то, кто бы нас любил,
И, если хочешь, я полюблю тебя.

Но если вдруг мы все станем в чём-то
лучше?

Я дам тебе шанс, и ты сможешь дать мне
бой.

Я дам тебе место за своею спиной.

Ты думай, думай, думай, что же делать со
мной,

Думай, думай, думай своей головой.

Мы можем пить с тобой,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Образ лирического героя автора уже обсуждался [30].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В универсуме Науменко всё презренное и советское воплощает собой

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

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

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

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

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

ским официозом западной рок-культуры.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

плодотворно.

Литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Амфора, 2010. – 224 с.

29. *Рыбин А.* Три кита. БГ, Майк, Цой [Текст] / А. Рыбин. – СПб.: Амфора, 2013. – 223 с.

30. *Скворцов А. Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко [Текст] / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – 192, VIII с. – С. 159-166.

31. *Скворцов А. Э.* Игра в современной русской поэзии [Текст] / А. Э. Скворцов. – Казань: Издательство Казанского университета, 2005. – 361 с.

32. *Смирнов И.* Майк [Текст] / И. Смирнов // Юность. – 1992. – № 1. – С. 70-71.

33. *Суховой Д. А.* Некоторые особенности языка текстов песен Майка Науменко [Текст] / Д. А. Суховой // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Выпуск 4. – 269 с. – С.36-39.

34. *Троицкий А. К.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... [Текст] / А. К. Троицкий. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.

35. *Флагон-ф.* Майк Науменко – великий плагиатор [Электронный ресурс] / Живой Журнал пользователя Flagon-f. – Режим доступа: <http://flagon-f.livejournal.com/79551.html>. (дата обращения: 10.02.2014).

36. *Херльт Й.* «Этот город странен, этот город непрост...»: о литературной истории «города N» [Текст] / Й. Херльт // Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen Slavistenkongress in Minsk, August 2013. – Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2013. – P. 81-100.

37. *Хини Ш.* Чур, мое! Избранные эссе и стихотворения [Текст] / Ш. Хини. – М.: Текст, 2007. – 301 с.

38. *Шидер М.* Литературно-философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачева и Майка Науменко) [Текст] / М. Шидер // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 202-206.

39. *Шоу Д. Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина [Текст] / Д. Т. Шоу – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.

40. *Bob Dylan: Lyrics, 1962-2001* [Текст] / Bob Dylan. – Simon & Schuster UK Ltd, 2006. – 610 p.

41. *McMichael P.* `After all, you're a rock and roll star (at least, that's what they say)': *Roksi* and the Creation of the Soviet Rock Musician / P. McMichael // Slavonic & East European Review. – Vol. 83. – Number 4. – October 2005. – P. 664-684.

42. *Reed Lou.* Dirt [Электронный ресурс] / Lou Reed. – Режим доступа: <http://megalyrics.ru/lyric/lou-reed/dirt.htm> (дата обращения: 10.02.2014).

43. *The Rolling Stones.* Let It Bleed [Электронный ресурс] / The Rolling Stones. – Режим доступа: <http://megalyrics.ru/lyric/rolling-stones/let-it-bleed.htm> (дата обращения: 10.02.2014).

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

Е. И. ИВАНОВА

Иваново

СИСТЕМА КОНЦЕПТОВ

В СТРУКТУРЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В. ЦОЯ

Аннотация: В. Цой считается одним из самых ярких отечественных рок-поэтов XX века. Литературоведы, лингвисты и культурологи неоднократно обращали внимание на проблемы жизни и творчества В. Цоя. Они рассмотрели вопросы поэтики, стиля и личности поэта. В текстах В. Цоя легко выделить следующие концепты: герой, воин, романтика, ночь (чёрный цвет), солнце (жёлтый цвет), война, звезда, день. Эти концепты выделяются методом сплошной выборки на основе частотности их употребления. В одном тексте может появляться несколько концептов. Итак, перед нами единый гипертекст, который создаётся Виктором Цоем. Для проведения глубокого, чёткого, последовательного анализа творческого наследия В. Цоя необходимо реализовать комплексный подход, основанный на выявлении качественных особенностей языковой личности В. Цоя.

Ключевые слова: языковая личность, концепт, рок-поэзия, биографический миф, поэтика.

Сведения об авторе: Иванова Елена Игоревна.

Место работы: Ивановский государственный университет.

Должность: аспирант.

Контакты: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39; elena_ivanova87@bk.ru.

E. I. IVANOVA

Ivanovo

SYSTEM CONCEPTS

IN THE STRUCTURE OF LINGUISTIC IDENTITY V. TSOI

Abstract: V. Tsoi, is considered as one of Russia's brightest local rock poets of the 20 century. Literary scholars, linguists and cultural experts have repeatedly paid attention to the problems of life and work of V. Tsoi. They examined questions of poetic, style and personality of the poet. It is important to understand that the artistic text is not only a real biography of the poet, but also linguistic identity. In the texts of V. Tsoi, it is easy to distinguish the following symbols of concepts: the hero, warrior, romantic, the night (black colour), sun (yellow colour), war, star, day. These symbols of concepts are distinguished by me on the principles of their frequent usage in texts of the poet. A several symbol of concepts in one text may appear. So, we have a unified hypertext, which is created Victor Tsoi. To carry out a deep, clear, coherent analysis of the creative legacy of V. Tsoi is possible only by the realization of a complex approach, which is based on qualitative peculiarities of the linguistic identity of V. Tsoi.

Key words: Linguistic identity, concept, rock poetry, biographical myth, poetics.

About the author: Ivanova ElenalGorevna.

Place of employment: Ivanovo State University.

Post: Post-graduate Student.

В. Цой – один из самых таинственных и ярких отечественных рок-поэтов XX века [1, 4, 5, 7, 9]. Кроме того фигура В. Цоя является «наиболее мифологизированной фигурой русского рока. Связано это с тем, что по целому ряду причин (своеобразии исполнительского и поэтического дарования Цоя, ориентация прежде всего на молодежную аудиторию, специфика субъекта и тематики песен) цоевский биографический миф, родившийся в лоне рок-культуры, очень быстро стал фактом культуры массовой, где активно бытует и по сей день» [2, с. 41].

Литературоведы, лингвисты и культурологи неоднократно обращались к проблемам жизни и творчества В. Цоя. Но до сих пор в науке не предпринималось попыток комплексного подхода к изучению феномена жизни и творческого наследия В. Цоя. Чаще всего, рассматривая вопросы поэтики, стилистики и в целом личности поэта (роль и её значение в культуре XX века), исследователи обращаются к биографическому мифу («тексту жизни» и «тексту смерти»¹). Укажем, что вслед за Д.М. Магомедовой под биографическим мифом мы будем понимать «исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологический статус, рассматриваемую им как схему собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве» [6, с. 7].

Ещё раз подчеркнём, что этот путь представляется нам перспективным, но односторонним, так как за каждым художественным текстом, который органично вписан в «текст жизни» и «текст смерти» поэта стоит не только реальная биография художника и биография мифологическая, созданная после смерти поэта, но и *языковая личность*. Подчеркнём, что языковая личность реализуется на трёх основных уровнях: «1) *вербально-семантическом*, предполагающим для носителя нормальное владение естественным языком, а для исследователя – традиционное описание формальных средств выражения определённых значений; 2) *когнитивном*, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную, более или менее систематизированную “картину мира”, отражающую иерархию ценностей; 3) *прагматическом*, заключающим цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности. Этот уровень обеспечивает в анализе

¹ Понятия «текст жизни» и «текст смерти» предложены З. Минц [8].

языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок её речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире» [3, с. 4].

Можно предположить, что тезис «за каждым текстом стоит языковая личность» [3, с. 5] является в данном контексте определяющим, так как он проясняет необходимость комплексного и целостного подхода к рассмотрению специфики творческого наследия художника. Любое изменение мировоззрения художника / поэта, основой которого является когнитивный и прагматический уровни языковой личности, неизбежно приводит к реальной или потенциальной трансформации биографического мифа. Ю. Н. Караулов справедливо замечает, что мировоззрение – это «результат соединения когнитивного уровня с прагматическим, результат взаимодействия системы ценностей личности, или “картины мира”, с её жизненными целями, поведенческими мотивами и установками, проявляющийся, в частности, в порождаемых ею текстах» [3, с. 5].

Опираясь на этот тезис, можно говорить о том, что наиболее пристальное внимание необходимо обратить на когнитивный и прагматический аспекты языковой личности, так как именно на этих уровнях сконцентрированы компоненты, определяющие специфику «картины мира» поэта, оценку и направленность его творческой деятельности. Отметим, что под компонентами, составляющими качественные особенности «картины мира» поэта, мы, вслед за Ю. Н. Карауловым, будем понимать комплекс наиболее часто повторяющихся концептов.

Биографический миф В. Цоя формируется в пространстве «героической эпохи» русского рока (середина 1980-х – начало 1990-х годов). Именно в это время рок-движение выходит из замкнутого пространства андеграунда на стадионы и становится «голосом поколения». В данном контексте закономерным является тот факт, что доминирующее положение начинает занимать романтическая, героическая эстетика. Соответственно, основными, центральными мотивами творчества большинства рок-поэтов (К. Кинчева, В. Бутусова, Ю. Шевчука, Д. Ревякина, В. Цоя и других) становятся такие мотивы, как мотив пути, мотив войны, метафизического бунта (зачастую противостояние носит тотальный характер: неважно против чего воевать – важен импульс борьбы сам по себе), мотив трагической любви, мотив ранней смерти / воскрешения, мотив поэтического пророчества и некоторые другие. Одновременно с этим на первый план выходит романтический тип сознания, основанный на универсальных бинарных оппозициях (я (мы) – они, жизнь – смерть, любовь – ненависть, добро – зло, правда – ложь и т.д.). С уверенностью можно говорить о том, что бинарный тип мышления во многом определил качественные особенности мировоззрения, «картины мира» рок-поэтов.

Именно в этом контексте начинает складываться языковая личность В. Цоя. Ю. В. Доманский выделяет следующие семы «текста жизни» и

«текста смерти» В. Цоя: герой, воин, романтик, трагический путь поэта, трагическая любовь, ночь (чёрный цвет), солнце (жёлтый цвет), война (тотальное противостояние), звезда, трагическая смерть [2].

Основным принципом выделения концептов, составляющих структуру языковой личности поэта, является принцип частотности употребления, повторяемости этих образов-символов в поэтических текстах.

Приведём примеры текстов, в которых воплощаются компоненты концептуальной структуры языковой личности¹. Для выделения концептов используется метод сплошной выборки, который позволяет выявить наиболее часто повторяющиеся лексемы:

1. *Герой*: «Доброе утро, *последний герой!* / Доброе утро, тебе и таким, как ты! / Доброе утро, *последний герой!* / Здравствуй, *последний герой!*» («Последний герой» [10, с. 12]; «Пой свои песни, пей свои вина, *герой.* / Ты опять видишь сон о том, что всё впереди. / Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде» («Пой свои песни, пей свои вина, герой») [10, с. 13].

2. *Воин*: «Среди связок в горле комом тесниться крик. / Но настала пора и тут уж кричи не кричи. / Лишь потом кто-то долго не сможет забыть, / Как, шатаясь, *бойцы* об траву вытирали мечи» («Легенда») [10, с. 365]; «*Командиры армии* лет, / Мы теряли в бою день за днём. / А когда мы разжигали огонь, / Наш огонь тушили дождём» («Невесёлая песня») [10, с. 343].

3. *Романтик*: «Трудно идти: / Я вышел уже давно. / И вечер в гостях / Был так приятен и весел. / Я пил вино. / Я так люблю вино. / Но это не станет помехой / Прогулке *романтика.* / *Романтика.* / *Романтика*» («Прогулка романтика») [10, с. 31]; «А мне приснилось: миром правит *любовь.* / А мне приснилось: миром правит *мечта.* / И над этим прекрасно горит *звезда.* / Я проснулся и понял: беда» («Красно-жёлтые дни») [10, с. 355].

4. *День*: «И я прожил так свои сорок дней, и сегодня уже не вчера. / И я ухожу, оставляя листок с единственным словом / Пора» («Пора») [10, с. 98]. «За окнами солнце, / За окнами свет – это день, / Ну а я всегда любил ночь. / И я не знаю, как мне прожить / Следующий день» («Ночь») [10, с. 210-211].

5. *Снег*: «Белый *снег*, серый *лёд* / На растрескавшейся земле» («Звезда по имени Солнце») [10, с. 340]; «А *снег* идёт стеной, а *снег* идёт весь день, / А за той стеной - стоит Апрель» («Апрель») [10, с. 348].

6. *Дождь*: «Они говорят: им нельзя рисковать, / Потому что у них есть дом. / В доме горит свет. / И я не знаю точно, кто из нас прав. / Меня ждёт на улице *дождь.* / Их ждёт дома обед. / Закрой за мной дверь. / Я ухожу» («Закрой за мной дверь я ухожу») [10, с. 218].

7. *Ночь (чёрный цвет)*: «В наших глазах звёздная *ночь.* / В наших

¹ В данной статье мы не ставили перед собой задачу приводить все варианты употребления концептуальных элементов, поэтому приводится только по несколько примеров каждого.

глазах потерянный рай. / В наших глазах закрытая дверь. / Что тебе нужно? **Выбирай!**» («В наших глазах») [10, с. 200]; «Крыши домов дрожат под тяжестью дней. / Небесный пастух пасёт облака. / Город стреляет в **ночь** дробью огней. / Но **ночь** сильнее, её власть велика» («Спокойная ночь») [10, с. 217].

8. *Солнце (жёлтый цвет)*: «А над городом плывут облака, / Закрывая небесный свет. / А над городом – **жёлтый** дым. / Городу две тысячи лет, / Прожитых под светом звезды / По имени Солнце» («Звезда по имени Солнце») [10, с. 340]; «Начинается новый день, / И машины туда-сюда. / Раз уж **солнцу** встать не лень, / И для нас, значит, – ерунда» («Муравейник») [10, с. 358].

9. *Небо*: «Земля. / **Небо**. / *Между* землёй и небом – война. / И где бы ты ни был, / Что бы ни делал, – / *Между* землёй и небом война» («Война») [10, с. 220]; «Синее небо да солнца круг, / Всё на месте, да что-то не так. / В небе над нами горит звезда, / Некому кроме неё нам помочь, / В тёмную, тёмную, тёмную / Ночь.» («Вера, надежда, любовь») [10, с. 360].

10. *Звезда*: «В небе над нами горит **звезда**. / Некому, кроме неё нам помочь / В **тёмную, тёмную, тёмную** / Ночь» («Вера, надежда, любовь») [10, с. 360]; «Тёплое место, но улицы ждут отпечатков наших ног. / **Звёздная пыль** на сапогах. / Мягкое кресло, клетчатый плед, не нажатый вовремя курок. / Солнечный день в ослепительных снах» («Группа крови») [10, с. 220].

Одновременно с этим нельзя не сказать о том, что лирический герой В. Цоя и В. Цой - поэт, музыкант, актёр – это единое целое. Отметим, что в рамках романтической эстетики феномен неразличения человека и созданного им лирического героя – явление типичное, однако в случае с В. Цоем принцип неразличения приобретает некий тотальный оттенок, его можно назвать абсолютным неразличением. В данном контексте достаточно вспомнить образ В. Цоя в фильме Р. Нугманова «Игла», где главный герой Моро, которого сыграл В. Цой, полностью дублирует образ, созданный В. Цоем на сцене (дублируется мимика, жесты, манера говорить, одежда чёрного цвета и т.д.).

Здесь необходимо сказать о том, что семы, компоненты биографического мифа героя-поэта В. Цоя, которые выделил Ю. В. Доманский, дублируют концепты, сформировавшиеся в рамках когнитивного и прагматического уровней языковой личности В. Цоя. Причём, как правило, в текстах они воплощаются группами, то есть в одном и том же тексте появляется несколько концептов, генерирующих основные идейно-смысловые и сюжетные схемы. В результате поэтический текст ассоциативно можно представить как концептуальную систему, в которой её элементы постоянно повторяются в разной последовательности от текста к тексту. В результате перед нами возникает единый метатекст, созданный В. Цоем.

Таким образом, становится понятно, что проведение глубокого,

чёткого, последовательного анализа творческого наследия В. Цоя возможно только при реализации комплексного подхода, основой которого является специфика и качественные особенности языковой личности В. Цоя.

Литература

1. *Барановская Н.* Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации [Текст] / Н. Барановская – СПб., 1993. - 239 с.
2. *Доманский Ю. В.* Тексты смерти русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский – Тверь, 1999. - 113 с.
3. *Караулов Ю. Н.* Русская языковая личность и задачи её изучения [Текст] // *Караулов Ю. Н.* Язык и личность. – М. 1989. – 283 с. – С. 3–8.
4. *Кастальский С.* Рок-Энциклопедия – М., 1997. - 912 с.
5. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.– Тверь, 1998. - Вып. 1. – 131 с. – С. 5–33.
6. *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока [Текст]: дисс. в виде научного доклада ... докт. филол. наук / Д. М. Магомедова – М., 1998. - 272 с.
7. *Матвеев А.* Апокрифы молчаливых дней / А. Матвеев – М., 2001. - 237 с.
8. Минц З. Г. Блок и русский символизм // Избр. труды: В 3-х кн. Кн. 3. Поэтика русского символизма. СПб., 200. – 316 с.
9. *Смирнов И.* Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока / И. Смирнов – М., 1994. - 264 с.
10. *Цой В.Р.* Последний герой. Звезда по имени солнце. Стихи. Песни. Воспоминания / В. Р. Цой – М., 2004. - 416 с.

УДК 821.161.1- 192(Цой В.)+784.66
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453+Щ318.5
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

З. Г. ХАРИТОНОВА

Казань

ПЕСНЯ ВИКТОРА ЦОЯ «АТАМАН»: ПРОБЛЕМА ВКЛЮЧЕНИЯ В МИНИ-ЦИКЛЫ

Аннотация: В статье осуществлена попытка осмысления ранее неизвестной песни Виктора Цоя «Атаман» в контексте его позднего творчества. Выявлена возможность включения данного произведения в мини-циклы на основе исторического сознания, локализации в пространстве и присутствия элементов православной культуры. Все варианты циклизации в итоге свидетельствуют о возрастании интереса автора к национальному характеру, культуре и истории его родной страны.

Ключевые слова: рок-поэзия, лирический цикл, мини-цикл, рок-альбом, историческое сознание, русская культура, национальный характер.

Сведения об авторе: Харитонова Зинаида Григорьевна, кандидат филологических наук.

Место работы: Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Должность: ассистент кафедры гуманитарных наук подготовительного факультета для иностранных учащихся.

Контакты: 420008, Казань, ул. Кремлевская, д. 18; bireli@inbox.ru.; uky-onna@yandex.ru.

Z. G. KHARITONOVA

Kazan

THE SONG “ATAMAN” BY VICTOR TSOY: THE PROBLEM OF INCLUSION IN MINI-CYCLES

Abstract: In the article is made an attempt to interpret earlier unknown song “Ataman” by Victor Tsoy in context of his late creative works. The opportunity of including this work in mini-cycles on the ground of historical consciousness, locating in space and elements of Orthodox culture was revealed. All the variants of cyclization consequently show the increasing interest of the author in national character, culture and history of his native country.

Key words: rock-poetry, lyric cycle, mini-cycle, rock-album, historical consciousness, Russian culture, national character

About the author: Kharitonova Zinaida Grigorievna, Candidate of Philology.

Place of employment: Kazan Federal University.

Post: Assistant Lecturer of the Department of the Humanities, Preparatory Faculty for Foreign Students.

Особенностью большинства песен русского рока является включённость их в определённый альбом, являющийся по своей сути аналогом ли-

рического цикла в «книжной» поэзии. М. Н. Дарвин и В. И. Тюпа указывают на то, что «согласно представлению А. Белого, отдельное стихотворение – это только “отрывок”, находящий своё окончательное место лишь в цикле или книге стихов» [3, с. 18]. По мнению этих исследователей, «путь лирической циклизации во всех её многообразных проявлениях пролегал через объединение отдельных произведений в целостные контексты» [3, с. 56]. Это утверждение вполне справедливо и применительно к рок-поэзии. Рок-песня требует включения в некий контекст, и, как правило, это включение осуществляется самим автором текста. Однако в силу жизненных обстоятельств слушателям иногда приходится иметь дело с «неавторскими» циклами. Одним из наиболее известных является «Чёрный альбом» группы «Кино».

Песни для него были выбраны уже после гибели Виктора Цоя остальными участниками группы, ими же была определена и последовательность композиций. В результате под одним названием оказались объединены песни разных лет. Так «Следи за собой» впервые появилась в концертных записях 1987 года, примерно к этому же времени относится и «Когда твоя девушка больна». Большинство же песен восходит к концу 1989 – началу 1990 года. Стоит также добавить, что само образование «Чёрный альбом» трансформировалось. Так, в первоначальное издание 1990 года не входили песни «Сосны на морском берегу» и «Завтра война».

К пятидесятилетию В. Цоя была обнаружена ранее неизвестная песня под названием «Атаман», по времени своего создания относящаяся к зиме 89-90-х годов. После гибели Цоя К. Кинчев вспоминал: «Последняя песня, которую он мне показал, про атамана – она мне очень понравилась. Что-то: “...не промахнись, атаман, не заряди холостым”, – вот такая. Витька, по-моему, так её никуда и не включил. Ему Каспарян напел, что эта песня на “АЛИСУ” похожа, вот он её и отставил. Он мне тоже тогда с сомнением о ней говорил: “Такая вот песня получилась, на твою похожа”. Но ничего там и близко не было. Цой в тот раз ещё “Застоялся мой поезд в депо” пел» [4, с. 191].

Таким образом, по авторской воле песня «Атаман» осталась без текста. Возможно, к работе над ней Цой ещё думал вернуться, если принять во внимание то, что запись не была уничтожена. Как бы то ни было, первоначальное отсутствие контекста не означает, что он в принципе не может быть определён слушателями. Если взять за основу хронологию создания, то к заключительному этапу творчества Цоя помимо «Атамана» можно отнести следующие песни: «Красно-жёлтые дни»¹, «Кончится лето», «Нам с тобой», «Звезда», «Кукушка», «Муравейник», «Сосны на морском берегу», «Малыш», «Завтра война». Конечно же, угадать, как сгруппировал бы эти произведения автор – задача невыполнимая. Тем не менее,

¹ Именно её К. Кинчев называет по первому стиху – «Застоялся мой поезд в депо».

попробую определить, какие мини-циклы и на каких основаниях могут формировать «Атаман» и другие последние песни Виктора Цоя.

Атаман – для современного человека фигура из прошлого. В строгом смысле у Виктора Цоя нет песен на конкретные исторические темы. Тем не менее, в последний период творчества он создал небольшое произведение «Завтра война», в котором присутствует ряд исторических мотивов. На этом основании можно объединить его в своеобразный мини-цикл с песней «Атаман». Само название «Завтра война» является аллюзией к известной советской песне «Если завтра война» 1938 года из одноимённого кинофильма. Героями множества «сельских» песен 1930-х годов являлись парни и девчата. Назову известные до сих пор «Дайте в руки мне гармонию», «И кто его знает», «Андрюша». В песне «Спят курганы тёмные» присутствует наименование молодого человека словом «парень»: «Там на шахте угольной паренька приветили, руку дружбы подали, повели с собой» [6]. Благодаря этому герой воспринимается как обычный человек, подобный тысячам других, чьи жизни сломала внезапно начавшаяся война. Недаром песня обрывается именно на словах: «завтра начнётся война» [9, с. 260]. Помимо словесной составляющей, соотнести песню «Завтра война» с эпохой конца 1930 - начала 1940-х позволяет манера авторского исполнения – в вальсовом ритме на три счёта. Во время Великой Отечественной войны большую популярность приобрели песни-вальсы, такие как «В лесу прифронтовом» или «Случайный вальс».

Песню «Атаман» сложнее привязать к конкретной исторической эпохе, однако это всё же представляется возможным. Отмечу, что на рубеже 1980-90-х годов к теме казачества обращалось огромное количество достаточно разных исполнителей. Вот лишь некоторые из этих произведений: «Батка-атаман» группы «Алиса» (1985 год); «Казачья» и «Песня куренного атамана Гришки» А. Розенбаума; «Есаул» в исполнении О. Газманова (1989); «Атаман» (1991) и «Скажи мне правду, атаман» (1994) в исполнении Т. Булановой. В ряде этих песен атаман показан как знаковая фигура гражданской войны.

Известно, что Цой был хорошо знаком с песней «Батка-атаман». Ему и А. Рыбину принадлежит одно из её ранних исполнений. В этом тексте открыто выражено неприятие ролевым персонажем большевиков и Советской России. Красный комиссар выведен как отрицательный герой, отбирающий всё, что есть ценного в жизни. В итоге ролевой персонаж выбирает путь анархического бунта. Он берёт обрез и уходит в лес, заявляя: «При Советах жить – Торговать свой крест!» [1]. Таким образом, фигура безымянного атамана показана как героическая.

В тексте Цоя нет столь явной политической окраски. Лирический субъект обращается к атаману с такими словами: «Ох, смотри не промахнись, атаман <...> А не то наступит ночь, ночь, / И уйдут от нас поля и леса <...> А потом наступит день, день, / Каждый скажет: “То, что было – не

помню” / И пойдём мы под пастушью свирель, / Дружным стадом на бойню» [8].

Очевидно, что смыслообразующей категорией этого текста выступает память, но это память в широком смысле – социальная, историческая, включающая личную судьбу героя в живую историю: в судьбу народа и – шире – всего человечества. Любое крупное изменение государственного устройства влечёт за собой очередное «переписывание» истории в пользу победителей, для чего осуществляется своеобразная селекция исторических фактов, замалчивание одних эпизодов и выпячивание других. Люди, переученные согласно этой «новой» истории, как раз и могут уподобиться стаду.

Заканчивается песня строкой, выпадающей по ритму и из припева, и из куплетов: «А Бог терпел, и нам велел – потерпи...» [8]. Упоминание о боге может быть воспринято как намёк на преданность вере белой гвардии в противовес атеизму большевиков.

Таким образом, песни Цоя «Атаман» и «Завтра война» могут представлять собой мини-цикл с точки зрения присутствия в них элементов исторического сознания. Цой обращается к не столь давним временным периодам, но это позволяет увидеть жизнь людей «на фоне» истории, и фон этот всегда важен, что бы мы ни делали.

Другим критерием выстраивания мини-цикла может выступать определённого рода пространственная локализация текста. В. Цой в основном известен как автор урбанистической лирики, однако в последний период творчества образ города в его произведениях соседствует с пейзажными зарисовками.

Одно из произведений, где присутствуют элементы пейзажной лирики – песня «Нам с тобой», вошедшая в «Чёрный альбом» в его самом первом варианте. Припев в ней при помощи анафоры организован следующим образом: «Нам с тобой голубых небес навес. / Нам с тобой станет лес глухой стеной. / Нам с тобой из заплёванных колодцев не пить. / План такой нам с тобой» [9, с. 289]. Мир природы, способный защитить, скрыть лирического субъекта и его адресата, противопоставлен Цоем миру «здесь». В этом втором пространстве все естественные законы оказываются нарушенными: «Здесь в сено не втыкаются вилы, а рыба проходит сквозь сеть» [8, с. 289].

В «Атамане» мы также можем обнаружить обращение к образам мира природы: «А не то наступит ночь, ночь, / И уйдут от нас поля и леса, / Перестанут петь для нас небеса, / И послушаем земли голоса» [9]. Нетрудно заметить, что природные объекты в двух песнях во многом совпадают. Лес и небо выглядят как положительные знаки, предполагающие жизнь в её естественном течении. И. В. Фоменко пишет: «Циклообразующие связи на уровне лексики возникают, как правило, помимо авторской воли, но отнюдь не случайно <...> Повторяющиеся в цикле слова или группы слов <...> независимо от авторской воли оказываются носителями наиболее

важных мотивов. Причём такой повтор полифункционален: сама повторяемость данного слова (группы слов) в разных стихотворениях играет роль скрепы, но всякий раз в контексте каждого отдельного стихотворения слово выделяет дополнительные оттенки своего значения, и это становится источником дополнительной смысловой вариативности и экспрессии» [7, с. 96].

В песне «Нам с тобой» Цоем выбраны именно те образы, которые могут восприниматься как создающие защищенное пространство. Для этого они помещены в особенное словесное окружение: слово «небеса» функционирует в составе метафоры, а лес примыкает к постоянному эпитету «глухая» в сочетании со словом «стена». В «Атамане» же присутствует традиционный русский пейзаж – поля и леса, а, следовательно, их уход может знаменовать собой не только смерть, но и потерю Родины.

Еще одним основанием для включения песни «Атаман» в мини-цикл являются элементы христианской культуры. В произведениях, предшествующих времени создания «Чёрного альбома», их практически невозможно обнаружить. На последнем же этапе творчества Цой выбирает метафорическое описание жизни: «В нашем прошлом то ад, то рай» [8, с. 292] («Муравейник»), а песня «Звезда» в одном из вариантов озаглавлена по четвёртому стиху – «Вера-надежда-любовь» [8, с. 293]. О пословице «Бог терпел и нам велел», введённой в текст «Атамана», уже говорилось выше.

Интересно, что в последних двух из этих примеров производится отсылка не просто к христианству, а конкретнее – к православной традиции. Вера, Надежда и Любовь – святые, почитаемые именно православной церковью. В песне эти три образа входят в одну группу с такими словами, как звезда и небо. Им противопоставлены волчий вой, лай собак, тоска, гроза. В Евангелии появление Вифлеемской звезды было знаком скорого прихода в мир Мессии и в этом смысле как раз может быть понято как знак веры, надежды и любви. («Звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец. Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою и, войдя в дом, увидели младенца с Марией, Матерью его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары» (Мф 2:9-11) [5, с. 213]).

Выражение «Бог терпел и нам велел» фигурирует в ряде литературных произведений, в том числе таких авторов, как М. А. Шолохов и П. И. Мельников-Печерский [2]. В «Атамане» эта пословица во многом служит для создания определённого исторического колорита, а также для прорисовки облика ролевого персонажа, от лица которого ведётся речь. Он разнесен с лирическим субъектом во времени. Что касается лирического субъекта Цоя, то он не пытается заявлять о своей религиозности. Использование этого выражения играет здесь не чисто религиозную роль. Скорее, пословица может в большей степени свидетельствовать об одной из особенностей русского национального характера – долготерпении. Относи-

тельная обособленность этого стиха даёт возможность слушателям поразмышлять над последствиями такого смирения.

Все три мини-цикла, а точнее, все три основания для их создания – историческое сознание, локализация в пространстве, а также присутствие элементов православной культуры – в итоге служат одной цели. В позднем творчестве Цой меньше пишет о современной ему действительности с конкретными приметам техногенной цивилизации. Рок-поэт всё чаще обращается к жизненному укладу русских людей, к русской культуре, на почве которой сформировалась его личность. Его интересуют ценности, оставшиеся неизменными в течение многих веков и пусть исподволь, но влияющие и на жизнь людей рубежа XX–XXI веков. Несмотря на свою огромную популярность в последние годы жизни, Виктор Цой продолжал развиваться как рок-поэт. Со всей очевидностью можно утверждать, что должен был начаться совершенно новый период в его творчестве, чему, к сожалению, не суждено было случиться.

Литература

1. Батка-атаман [Электронный ресурс]: Текст песни // Тексты песен: сайт. – Режим доступа: <http://textpresni.org/чиж-батка-атаман/> (дата обращения: 12.01.2014).

2. Бог (господь, Христос) терпел и нам велел [Электронный ресурс]: Электронная статья // Словарь пословиц и поговорок: сайт. – Режим доступа: <http://slovarick.ru/94/> (дата обращения: 12.01.2014).

3. Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания [Текст] / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа – Новосибирск: Наука, 2001. – 293 с.

4. Кинчев К. Друзья оставляют после себя чёрные дыры... [Текст] / К. Кинчев // Цой В.Р. Группа крови. – М.: Эксмо, 2008. – С. 190–195.

5. Королёв К. М. Звезда [Текст] / К. М. Королёв // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М-СПб.: Мидгард, 2005 – С. 211–221.

6. Ласкин Б. Спят курганы тёмные [Электронный ресурс]: Текст песни / Б. Ласкин // Песни из кинофильмов. История песен: сайт. – Режим доступа: <http://songkino.ru/other/hist10.html> (дата обращения: 09.01.2014).

7. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика [Текст] / И.В. Фоменко – Тверь, 1992. – 124 с.

8. Цой В. Атаман [Электронный ресурс]: Текст песни / В. Цой // MuzLand: сайт. – Режим доступа: <http://www.muzland.ru/songs.html?auth=116&solg=30> (дата обращения: 12.01.2014).

9. Цой В.Р. Группа крови [Тексты песен] / В.Р. Цой. – М.: Эксмо, 2008. – 320 с.

УДК 821.161.1-192(Цой В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.09.91

С. А. ПЕТРОВА

Санкт-Петербург

ОБРАЗ ПОЕЗДА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ЦОЯ

Аннотация: В статье рассматривается эволюция одного из ключевых образов в творчестве рок-поэта В. Цоя. Поезд является традиционным художественным элементом для русской литературы в целом. В XIX в. поезд оценивается негативно, как знак губительной для человечества цивилизации. В XX в. образ эволюционирует в знак некоего нового пути России. В творчестве В. Цоя представлены обе традиции, а также новая интерпретация. В заключительный период образ получает значение жизни, движения и наделяется метафизической семантикой, будучи связанным с образом Христа.

Ключевые слова: рок-поэзия, Виктор Цой, образ поезда, электричка, интермедальность, интермедальный анализ, литературная традиция.

Сведения об авторе: Петрова Светлана Андреевна, кандидат филологических наук.

Место работы: АОУ ВПО «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина».

Должность: декан филологического факультета, доцент кафедры литературы и русского языка.

Контакты: 196605, г. Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10; svet-lana@list.ru.

S. A. PETROVA

St. Petersburg

THE IMAGE OF A TRAIN IN THE WORKS OF V. TSOI

Abstract: The author of this article considers the evolution of one of the key images in works of rock poet V. Tsoy. Figure of train is traditional for Russian literature in general. In the XIX century the train is estimated negatively as a sign of destructive for mankind civilization. In XX century the image evolves to sign a new way of Russia. In the works of V. Tsoy there is presented both traditions, as well as new interpretations. In the final period of it the image gets the value of life, movement and also has the metaphysical semantics associated with the image of Christ.

Key words: rock-poetry, Victor Tsoy, image of train, electric train, intermediality, intermedial analysis, literary tradition.

About the author: Petrova Svetlana Andreevna, Candidate of Philology

Place of employment: Pushkin Leningrad State University.

Post: Dean of Philological Faculty, Associate Professor of the Department of Literature and Russian Language.

Технический прогресс накладывает определённый отпечаток на развитие литературы, в частности, даёт возможность включать в художественную систему новые реалии – новые образы. Если в XIX веке в творчество писателей и поэтов вошёл образ поезда и железной дороги, то в XX веке благодаря новым изобретениям это транспортное средство трансформировалось в «электричку» – электропоезд. В песнях рок-поэта В. Цоя эти образы получили новую интерпретацию.

Как пишет А. И. Чагин, поезд выступал в традиции русской литературы XIX века символом новых времен [4]. Но, как определял исследователь, в XX веке в русской литературе, с одной стороны, создаются произведения, в которых продолжается классическая традиция восприятия поезда как образа «России в пути», с другой – актуализируется идея о «трагической дисгармонии жизни» и «острое ощущение приближающейся катастрофы» в образе этого транспортного средства [4].

В альбоме В. Цоя «45» поставлены проблемы движения и перемещения личности и в пространственном значении, и в эволюционном, метафизическом ракурсе. Образ электропоезда фигурирует в песне «Электричка» в негативном значении, определяющем дисгармонию жизни, там самым развивая классическое значение, сложившееся именно в XX веке. В альбоме этой песне предшествует произведение «Бездельник-2». Учитывая, что в цикле при условиях автономности тексты находятся и в определённом художественном взаимодействии, необходимо рассматривать их с учётом взаимовлияния [1, 2].

Так, в песне «Бездельник-2», с точки зрения окружающих, герой воспринимается как бездельник «с лицом нахала», ему трудно противостоять воспринимающей его таким толпе. В экспрессивном плане песни присутствует ощущение безвыходности, безнадежности положения героя, некой трагичности, что развивается в следующем тексте «Электричка» - здесь персонаж находится в пассивном состоянии, происходящее совершается не по его желанию, его везут не туда, куда он хочет.

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 [3, с. 295]

Образ электропоезда выступает подобно образу толпы из песен «Бездельник 1, 2»: «И я иду поглощённый толпой» [3, с. 295]. Электричка – предмет и примета цивилизации, символ технического прогресса. В данном тексте слово получает дополнительное значение, выступая как классический традиционный символ прогресса той цивилизации, которая «везёт» героя, не принимая во внимание его личные желания, интересы, индивидуальную направленность. С позиции интермедиального анализа под-

черкнём, что и музыкальное сопровождение, и темп в песне передаёт эту монотонность и однообразие движения:

В тамбуре холодно и в то же время как-то тепло
В тамбуре накурено и в то же время как-то светло
Почему я молчу, почему не кричу, молчу
Электричка везёт меня туда куда я не хочу [3, с. 295]

Тамбур – это место порога, пограничное пространство между выходом из поезда и входом в салон вагона. Пространством подчёркивается и болезненное состояние героя – но в то же время он находится в некоем промежуточном положении, в неопределённости (и холодно, и тепло), но и на пороге чего-то нового. Это объясняет и последующее повествование в цикле. После песни «Электричка» в альбоме происходит художественный переломный момент – резкое изменение и в плане музыкальном, и в плане вербальном, сюжетном. В данном случае можно говорить об определённом композиционном делении цикла: закончилась первая часть – микроцикл, начинается вторая часть – микроцикл. Об этом свидетельствует не только смена настроения в музыке. «Электричка» по мелодике и теме (несовпадение желаний героя с действительностью) связана также с первой песней альбома «Время есть». Герой попал «в какой-то не такой круг», где действительность не соответствует его желаниям. Лирический субъект проходит свой путь по кругам жизни, переживая недостаток возможностей своего самовыражения. Образ электрички концептуализирует момент перехода в новое положение, пограничное состояние героя. Но в то же время подчёркивается надсубъектная функция образа поезда: трансформация происходит не по воле персонажа, нивелируются его личностные потребности, индивидуальные цели.

Во втором альбоме В. Цоя «Начальник Камчатки» образ поезда связан с кругом:

Я проснулся в метро
Когда там тушили свет
Меня разбудил человек
В красной шапке
Это кольцо
И обратного поезда нет
Но это не станет помехой
Прогулке романтика... [3, с. 310]

В песне фигурирует подземный поезд метрополитена. Это с одной стороны – и электрический транспорт (электричка), а с другой – осуществляющий поездки под землёй. По сюжету песни герой погружается в темноту и встречается с неким человеком «в красной шапке» - это и некий служащий в метро, и сказочный образ «Красной шапочки». Ассоциативный план песни показывает абсурдность окружающего мира. Кольцо – это

и некий транспортный тупик, где поезд разворачивается и едет назад, и в то же время кольцо – это невозможность обратного направления, потому что поезд ездит всё время по кругу, который замкнут и не открывает новых возможностей для пути. Поэт представляет подземный мир, откуда нет обратного пути, ассоциативно связывая его таким образом с миром смерти, что также уже было в литературной традиции. Но проходя через этот мир, герой, в отличие от классической интерпретации, обретает некую смелость, устойчивость – «но это не станет помехой». Ироническое звучание песни и упоминание в ней направления «неоромантика» и «романтика» в итоге задаёт анти-романтический тон. Прогулка, гости, вино – через эти слова в песне романтизм получает бытовую трактовку, снижается его пафос. В подобной функциональной значимости выступает образ поезда и в песнях, которые не вошли ни в какой альбом:

Электрички набиты битком
Все едут к реке
«Лето» [3, с. 345]

Мой билет никуда поезд мой никуда
Но я всё-таки еду один как всегда
«Уезжаю куда-то не знаю куда...» [3, с. 348]

Образ поезда становится знаком абсурдного мира, где пространство теряет своё чёткое разделение между мирами смерти и жизни, оказывается тупиком в развитии традиционных идей романтической поэтики. Образ поезда как соединения двух пространств – мира жизни и сферы смерти – также классический сюжет, который развивается в стихотворениях поэтов первой трети XX века (С. Есенин, Н. С. Гумилев, О. Мандельштам) [4].

Художественную эволюцию в творчестве В. Цоя образ поезда получает в альбоме «Звезда по имени Солнце» в песне «Одно лишь слово»:

И опять на вокзал,
И опять к поездам,
И опять проводник выдаст бельё и чай [3, с. 334]

Синтаксический параллелизм и анафора подчёркивают будничность ситуации, герой часто отправляется в путь, каждый раз проходит по представленной схеме: «вокзал – поезд – проводник в вагоне – бельё и чай». Но в этой будничности актуализируется и некая метафизическая ситуация. Рассматривая песню в структурном единстве, обратим внимание на первый куплет:

Струн провода ток по рукам
Телефон на все голоса говорит: «Пока! Пора!»
И пальто на гвозде шарф в рукаве
И перчатки в карманах шепчут:

«Подожди до утра до утра...» [3, с. 334]

Струны – это элемент другого искусства, часть музыкального инструмента, так формируется образ героя-музыканта, а «ток по рукам» связывает его с электрогитарой. С другой стороны, герой ассоциативно напоминает и робота, у которого тоже используются внутри провода с электрическим током для движения рук и т.п. Живое получает предметность, то есть переходит в статус неживого, в то время как вещи обретают возможности живого – олицетворение «телефон на все голоса», «перчатки шепчут».

В ракурсе складывающейся парадигмы образ гвоздя и слово «верь» в припеве включают также ассоциации с религиозным образом распятого Бога:

Но странный стук зовёт в дорогу
Может сердца а может стук в дверь
И когда я обернусь на пороге
Я скажу одно лишь слово «Верь!» [3, с. 334]

Автор создаёт образ современного Христа, вынужденного каждый раз уходить и умирать во имя некой внутренней интенции «может сердца» стук, а также внешнего призыва, то есть из-за окружающего мира – «стук в дверь». Стучать в дверь могут и в связи с арестом, и в связи с некими новостями, которые заставляют отправляться в дорогу. Христианский подтекст поддерживается второй частью второго припева:

И опять не усну
И опять сквозь грохот колёс
Мне послышится слово «Прощай!» [3, с. 334]

С одной стороны, словом «Прощай!» выражается семантика расставания, а с другой, созвучность со словом «прощаю» ассоциативно связывает его со значением прощения. Также в системе цикла христианская легенда поддерживается другими составляющими его текстами: «Звезда по имени Солнце» и «Апрель». В песне «Звезда по имени Солнце» есть строки связанные с мифом об умирающем и воскресающем божестве:

Красная-красная кровь
Через час уже просто земля
Через два на ней цветы и трава
Через три она снова жива [3, с. 331].

В песне «Апрель» также представлено подобное:

И умрёт апрель
И родится вновь
И придёт уже навсегда [3, с. 335].

Итак, образ поезда выступает в метафизической функции, связанной с онтологическим образом современного Христа, который, осуществляя каждый раз переход от жизни к смерти, не засыпает или умирает, а продолжает свой путь. Поезд приобретает символическое значение движения жизни. Но в то же время обнаруживает механическое в человеке, превращение его во что-то неживое.

В подобных функциях образ представлен в «Чёрном альбоме» в песне «Красно-жёлтые дни»:

Застоялся мой поезд в депо
Снова я уезжаю пора
На пороге ветер заждался меня
На пороге осень моя сестра [3, с. 337].

Поезд определяется неким средством движения, которое помогает преодолевать застойность бытия, инертность и статичность. Герой представлен персонажем пути, подчёркивается повторяемость его движения, а также пограничность состояния – «на пороге». В то же время в этой песне актуализируется и образ дома, тема возвращения, подчёркивается и индивидуальное начало героя, его выбор, в отличие от песни «Электричка».

Подытоживая всё вышесказанное, отметим, что образ поезда в творчестве В. Цоя проходит художественную эволюцию от некоего транспорта, символизирующего нивелирующую функцию прогресса, через антиромантический абсурдный объект, к знаку движения, выхода в новое состояние, к новой жизни. Собственно интенция перемещения в новое состояние проходит через всё творчество поэта, что подчёркивается и художественной эволюцией образа поезда.

Литература

1. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский – М.: «Intrada» - Издательство Кулагиной, 2010. – 232 с.
2. Исупов К. Г. О жанровой природе стихотворного цикла [Текст] / К. Г. Исупов // Цельность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тез. докл. республ. науч. конф. (г. Донецк, 12-14 окт. 1977 г.) – Донецк, 1977 – С. 163-165.
3. Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания [Текст] / В. Цой / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. – СПб: Новый Геликон, 1991. – 382 с.
4. Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX века... [Текст] / А. И. Чагин – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 600 с.

УДК 821.161.1-192(Цой В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

Д. И. ИВАНОВ, ПУ ЖУН

Иваново

ПУТЬ ДРАКОНА:

**ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ЦОЯ
(СИСТЕМА ВОСТОЧНЫХ КОДОВ)**

Аннотация: В рамках данного материала мы обозначаем и рассматриваем основные зоны активизации и функционирования системы восточных кодов на разных уровнях: 1) на уровне биографической личности В. Цоя; 2) на уровне понимания В. Цоем общей концепции творчества; 3) на уровне «текста жизни» и «текста смерти» В. Цоя; 4) на уровне конкретных поэтических текстов, образов и мотивов.

Ключевые слова: семантический код, биографический миф, рок-культура, поэтический текст.

Сведения об авторе: Иванов Дмитрий Игоревич, кандидат филологических наук.

Место работы: Ивановский государственный университет.

Должность: доцент кафедры практического русского языка.

Контакты: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39; Ivan610@yandex.ru.

Сведения об авторе: Пу Жун, магистрант кафедры практического русского языка филологического факультета Ивановского государственно-го университета.

Контакты: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39; Zhun.pu@mail.ru.

D. I. IVANOV, PU ZHUN

Ivanovo

THE WAY OF THE DRAGON:

**PERSONALITY AND WORK OF VIKTOR TSOI
(SYSTEM OF ORIENTAL CODES)**

Abstract: In this material, we denote and research the main areas of activation and functioning of the system of oriental codes at different levels: 1) at the level of individual biographical V. Tsoi; 2) at the level of understanding of the general concept of V. Tsoi creativity; 3) at the level of «text of life » and «text of death» Of V. Tsoi; 4) at the level of specific poetic texts, images and motifs.

Key words: semantic cod, biographical myth, rock culture, poetic text.

About the author: Ivanov Dmitry Igorevich, Candidate of Philology.

Place of employment: Ivanovo State University.

Post: Associate Professor of the Department of Practical Russian.

About the author: Pu Zhun, Master's Degree Student of the Department of Practical Russian, Faculty of Philology, Ivanovo State University.

С уверенностью можно говорить о том, что предельно мифологизированная, таинственная фигура Виктора Цоя занимает особое место не толь-

ко в рамках «героической» эпохи русского рока, но и в пространстве современной культуры в целом. Образ В. Цоя обладает мощной магнетической и даже гипнотической энергетикой, получающей предельную актуализацию в поле ретроактивной мифологии, которая продолжает активно развиваться в пространстве воспринимающего сознания. Действительно, что-то заставляет учёных, журналистов, писателей, музыкантов, актёров, режиссёров и простых людей вновь и вновь обращаться к жизни, смерти и творчеству В. Цоя.

Здесь достаточно вспомнить проект «Кинопробы», творчество рок-группы «Виктор» (концепция которой полностью построена на мифологии личности В. Цоя), фильмы «Пыль», «Игла-ремикс», «Сёстры», многочисленные биографические передачи и фильмы, фильмы памяти, посвящённые В. Цою («Виктор Цой. Жизнь как кино» (2005 г.); передача «Тайные знаки. “Тот, кому умирать молодым...” Кинодрама Виктора Цоя» (2008 г.); передача «Виктор Цой: Здравствуй, последний герой» (2010 г.); «Виктор Цой. Вот такое Кино» (2012 г.) и многие другие). Здесь же отметим мультикультурную специфику цоевского мифа. Тексты песен В. Цоя переведены на английский, корейский, японский и другие языки, а личность и творчество поэта вызывает большой интерес за пределами России, например, в Корее, Таиланде, Америке, Японии и некоторых других странах.

Особый интерес в данном контексте вызывает движение киноманов. Важно, что многие представители этой субкультурной группы не просто являются поклонниками творчества В. Цоя, они стремятся копировать мимику, стиль (одежда чёрного цвета), манеру поведения, речи и даже жизни, возводя тем самым В. Цоя в ранг учителя, несущего людям слово истины. Вполне закономерным в данном контексте представляется то, что питерская кочегарка (место, где работал В. Цой), могила и место гибели, превратились в места паломничества, куда люди приходят, чтобы отдать дань уважения, спросить совета у своего духовного наставника.

Отдельно необходимо сказать о том, что порой это «поклонение» приобретает некие гипертрофированные, искажённые формы. Речь идёт о феномене двойничества, о случаях, в которых человек начинает не просто «играть» в В. Цоя, а пытаться полностью «заместить» своё «Я» личностью В. Цоя, то есть провести акт искусственной реинкарнации, повторного воплощения личности кумира в своём теле. Отметим, что это довольно опасный опыт, так как можно полностью стереть грань между реальным и нереальным и в результате потерять себя. Однако, несмотря на это, такие случаи не единичны. Ярким примером подобного эксперимента над жизнью является опыт «Ромы легенды» Сергея Кузьменко.

В данном контексте возникает справедливый вопрос: какова природа духовного магнетизма личности В. Цоя, на чем основан её мощный резо-

нирующий потенциал, который в отдельных случаях приобретает вирусный характер?

Безусловно, может возникнуть ощущение, что ответ на этот вопрос уже найден. Дело в том, что В. Цюю в рамках «текста жизни» и «текста смерти» удалось создать целостный, самодостаточный, герметичный миф о романтическом герое, последнем герое уходящей эпохи, что, несомненно, подтверждает анализ биографии, поэтологической системы текстов поэта и анализ кинематографических ролей В. Цюя (имеется ввиду герой В. Цюя Моро в фильме Р. Нугманова «Игла»).

Однако, как нам кажется, недостаточно прояснённой является природа и истоки самого цюевского героизма. На наш взгляд, приблизиться к разгадке тайны личности В. Цюя можно через актуализацию системы восточных кодов, которая активизируется и функционирует на всех уровнях «текста жизни» и «текста смерти» В. Цюя и играет определяющую роль в развитии и распространении цюевского мифа. Мы считаем, что система восточных кодов выступает в роли своеобразного семантического ключа, фундамента, первоосновы творческой личности В. Цюя, поэтому процесс её дешифровки невозможен без учёта данных когнитивных компонентов.

В рамках данного небольшого материала мы только обозначим основные зоны активизации и функционирования системы восточных кодов в пространстве мифологии личности В. Цюя и представим короткий комментарий каждой зоны.

1. Специфика творческой индивидуальности В. Цюя генетически предопределена тем, что он уже при рождении являлся носителем двух концептуальных картин мира (корейской (восточной) и русской). Можно предположить, что русская национальная картина мира в сознании поэта являлась доминирующей (достаточно часто можно встретить высказывания журналистов о том, что в текстах В. Цюя чувствуется русская душа). Однако, на наш взгляд, не всё так просто. Дело в том, что доминирование русской картины мира над восточной представляется достаточно условным. Корректнее было бы говорить о симбиозе, синтезе, о гармоничном взаимодействии двух концептуальных систем в сознании В. Цюя. Более того, русская картина мира особым образом накладывается на восточную, произрастает из неё. Безусловно, В. Цюю создавал свои поэтические тексты на русском языке, но сама форма стиха, основанная на принципах лаконизма, внешней простоты, глубины и точности каждого слова несёт в себе элементы восточного стиля и восточной философии. Заметим, что по этой же модели и по этим же принципам создаётся и биографический миф В. Цюя. Об этом мы будем говорить ниже, а здесь остановимся на некоторых биографических моментах, например, страстное увлечение восточными единоборствами, вырезание деревянных фигурок нецке и особый интерес к восточной философии.

Отдельно следует сказать о том, какую роль в процессе формирования личности В. Цюя сыграл Брюс Ли (Ли Сяо Лун). Б. Гребенщиков вспоми-

нает: «И когда я увидел у Витьки на шкафу изображение Брюса Ли, я обрадовался, поскольку уже есть, о чём говорить <...> А Брюс Ли оказался очень уместен, и там ещё нунчаки висели на стене. Я сам к этому времени уже года два, приезжая в Москву к Липницкому, садился и, не отрываясь, пересматривал все фильмы с Брюсом Ли, какие только в этот момент оказались в доме <...> Я за нунчаки сразу схватился, порадовался любимому оружию, и Витька показал, что он с ними делает. А получалось у него здорово. То ли в крови что-то было, то ли что – но это производило впечатлительное блестящее – почти Брюс Ли! <...> Под Брюса Ли и нунчаки мы вино всё и выпили. И впали в особое медитативное состояние, замешанное на “новом романтизме”, Брюсе Ли и китайской философии» [3, с. 180–181]. Константин Кинчев замечал: «Цой хотел быть как Брюс Ли – кумир его» [4, с. 142]. Размышляя о влиянии Брюса Ли на В. Цоя А. Липницкий отмечал: «Мне довелось “познакомить” Виктора с боевым искусством Брюса Ли, - свидетельствую, что более пытливого и внимательного зрителя у Брюса в моём доме не было <...> Интересно, что добившись впечатляющих успехов на тренировках, Цой ненавидел острые, “угловые” ситуации в жизни» [3, с. 151].

2. Присутствие комплекса восточных кодов на генетическом уровне сознания В. Цоя отражается не только на реальной биографии В. Цоя, но и на специфике его концепции понимания творчества, как некоего тайного, недоступного внешнему миру и окружающим таинству души (движения духа, определённого внутренними импульсами). Искусство для В. Цоя – это естественный, органичный процесс: «Я ничего не “создаю”, просто выхожу на сцену и пою. Я сам – образ» [3, с. 238]. Подчеркнем, что в этом понимании творческого процесса вновь проявляется близость к восточному контексту, в частности к концепции искусства Брюса Ли, изложенной в книге Брюса Ли и М. Уехара «Боевая школа Брюса Ли: Философия и дух бойца». Определяя сущность искусства, Брюс Ли отмечал: «Целью искусства является демонстрация внутреннего мира, воплощение в эстетическом произведении глубочайшего духовного и личного опыта человеческого бытия. Оно способно сделать понятным эти переживания и даёт возможность осознать их в рамках идеального мира. Искусство проявляется в духовном понимании внутренней сущности вещей и является формой общения с природой абсолюта. Искусство есть воплощённое впечатление от жизни, и оно преодолевает границы времени и пространства. Мы должны попытаться с помощью искусства придать нашим душам новые формы и новое отношение к природе и миру. Самовыражение мастера демонстрирует его душу. За каждым движением мастера скрывается музыка его души. В противном случае, движение является “пустым”, а “пустое” движение подобно пустому слову – оно не имеет значения» [1]. В данном контексте особый интерес вызывает композиция В. Цоя «Песня без слов». Обратим внимание на семантику названия. На наш взгляд, в нём выражена общая концепция создания поэтических текстов и текста жизни. Это кон-

цепция очищения, отсечения пустых, лишних слов. В текст могут быть помещены только важные, необходимые, ёмкие лексические единицы, так как только в этом случае текст может стать художественным и отражать движение души поэта.

Итак, мы видим, что концепции В. Цоя и Брюса Ли совпадают в главном: искусство – это сакрализованный естественный, органичный жест, движение души мастера-поэта-актёра-человека: «Брюс Ли (как и Цой спустя годы) на вопрос “А в ваших фильмах вы выражаете себя?” ответил: “да – то есть честно и настолько, насколько могу”» [2, с. 58].

3. Исходя из того, что в концепции искусства В. Цоя восточный код является одним из центральных элементов, можно предположить, что он пронизывает (в разных вариантах и модификациях) всю мифобиографическую систему В. Цоя [2, с. 53-62], то есть внедрён в каждую сему (когнитивно-семантическую единицу) «текста жизни» и «текста смерти» поэта. В рамках данного материала у нас нет возможности рассматривать каждую сему отдельно (для этого необходимо отдельное исследование), поэтому мы ограничимся анализом двух ключевых сем: «герой» и «ночь».

Выше мы уже говорили о том, что сема «герой» является одним из ключевых, доминантных компонентов мифобиографической модели В. Цоя: «Как и Цой, Брюс Ли для многих – это объект для подражания, образец героя» [2, с. 58]. Однако перед нами не просто романтический герой-бунтарь, бескомпромиссный боец, это восточный герой духа («Если есть тело, должен быть дух» [5, с. 320]), учитель. Вот характерное высказывание поклонников В. Цоя: «Мы живём так, как этому он нас учил, как жил сам». Если вспомнить героя В. Цоя Моро («Игла»), то необходимо обратить внимание на один, на первый взгляд, малозначительный момент. Речь идёт о финальной сцене (драка Моро), после которой на лице героя появляются характерные ссадины, похожие на следы когтей. Интересно то, что они практически идентичны ранам Брюса Ли. Более того, этот же грим В. Цой использует и на концертах (известна видеозапись композиции «Легенда», на которой зафиксирован этот же грим. Важно, что именно эта композиция может быть рассмотрена как резюмирующий концептуальный элемент мифа о легендарном герое-учителе).

На наш взгляд, неоднократное использование данного грима не просто символично, он закономерен и вполне оправдано. Дело в том, что в контексте восточной философии эта метка (след когтя дракона или тигра) является символом нечеловеческой силы и власти. Укажем, что речь идёт не столько о физической силе, сколько о силе духа. Известно одно китайское поверье о том, что в помещениях (дом, квартира), где постоянно живёт человек, нельзя использовать изображение тигра или дракона, так как они сильнее человека и поэтому забирают его силу. Однако есть люди, которые способны завладеть силой дракона и тигра, тогда они «входят» в его сознание и подчиняются ему. Знаком подчинения и сверхсилы человека является так называемый след когтя дракона / тигра. В китайских вос-

точных единоборствах есть особый стиль, который называется «коготь дракона». Итак, перед нами возникает восточный герой духа, несущий в себе тайную силу и тайное знание.

Если говорить о семе «ночь», то следует указать на то, что ночь в данном контексте – это не просто любимое время суток поэта, а своеобразная, бездонная чёрная медитативная зона, пространство самопознания, в которое стремится восточный герой, которому «необходимо избавиться от всего, что скрывает истинный смысл, реальную жизнь. Это пространство безграничного познания, которое должно быть направлено на изучение не особой области, входящей в состав целого, а на целое, содержащее в себе эту область» [1].

4. Кроме того, система восточных кодов широко представлена непосредственно и в поэтических текстах В. Цоя, которые могут быть рассмотрены как своеобразный результат духовно-творческой деятельности В. Цоя. Рассмотрим несколько конкретных примеров.

В композиции «Троллейбус» («Последний герой», 1988) В. Цой чётко указывает направление духовного движения: троллейбус идёт на Восток. Как нам кажется, в данном контексте речь идёт не о географическом направлении, а скорее о движении духовном. Интересно ещё и то, что сам образ троллейбуса может быть рассмотрен как символ внешнего, враждебного, говоря языком Дао «пустого» мира, внутри которого герой идёт своим путем, выбирая простоту и глубину, то есть цельность бытия. Вспомним высказывание самого В. Цоя: «Каждый человек должен думать, прежде всего, о сохранении себя и стараться меньше зависеть от обстоятельств...».

Подобная мысль отражена и в композиции «Нам с тобой» («Чёрный альбом», 1990). Поэт просто обозначает хаотическую, дисгармоничную структуру окружающего мира: «Здесь непонятно где лицо, а где рыло, / И непонятно, где пряник, где плеть...» [6, с. 219]. Важно, что он не пытается ничего изменить, ограничиваясь лаконичным обозначением своего отношения («Мне не нравится то, что здесь было, / И мне не нравится то, что здесь есть» [6, с. 219]). Он просто определяет вектор своего существования, причём процесс этого определения не зависит от внешнего «пустого» мира.

Приведём ещё один небольшой пример. Речь идёт о композиции «Перемен», которую чаще всего интерпретируют как своеобразный социально-политический гимн. На наш взгляд, это не совсем верно, так как противоречит концепции автора песни. В. Цой неоднократно говорил о том, что это не политическая песня, речь в композиции идёт о возможности изменить что-то в себе, о том, как стать лучше, сильнее. Обратим внимание на небольшой фрагмент: «Сигареты в руках, / Чай на столе, / И больше нет ничего, / Всё находится в нас» [7, с. 138]. Нам кажется, что в этой простой формуле сконцентрирована главная идея даосизма: познание мира через познание самого себя, всё, что мы видим, чувствуем, переживаем, нахо-

дится исключительно в нас. То, как мы смотрим на мир, определяет его специфику. Отсутствие мира вне нас порождает пространство пустоты, которая отражается в нас и заполняется или не заполняется нами. Это и есть Дзен: «Путь познания кармы заключается в гармонии сознания и воли <...> Пустота есть нечто, которое находится точно посередине между “тем” и “этим”. Пустота содержит в себе всё и не имеет противоположности. В ней нет ничего, что исключало бы её или противостояло ей. Пустота существует потому, что все формы возникают из неё, но тот, кто воплощает в себе пустоту, наполнен жизнью, энергией и любовью от всего сущего» [1].

Итак, в рамках данного материала мы обозначили и коротко охарактеризовали основные зоны активизации и функционирования системы восточных кодов. Мы выяснили, что восточные коды представлены, во-первых, на уровне биографической личности В. Цоя; во-вторых, на уровне понимания В. Цоем общей концепции творчества; в-третьих, на уровне «текста жизни» и «текста смерти» В. Цоя; в-четвертых, на уровне конкретных поэтических текстов, образов и мотивов.

Литература

1. Брюс Ли, Уехара М. Боевая школа Брюса Ли: Философия и дух бойца [Электронный ресурс]: Электронная книга / Брюс Ли, М. Уехара // ModernLib.ru – бесплатная электронная библиотека – Режим доступа http://modernlib.ru/books/bryus_li (дата обращения 05.01.2014).

2. Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока. [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь: Издательство «Твер. гос. ун-т», 2000. – 230 с.

3. Цой В. Смерть современных богов. Литературно художественный сборник [Текст] / Составители: А. Рыбин, М. Цой. – СПб.: Издательство «Шок рекордс», 1997. – 260 с.

4. Цой В. Стихи, документы, воспоминания [Текст] / Составители: А. Житинский, М. Цой. – Л.: Издательство «Новый Геликон», 1991. – 366 с.

5. Цой В. Песня без слов // Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания [Текст] / Составители: А. Житинский, М. Цой. – Л.: Издательство «Новый Геликон», 1991. – С. 330.

6. Цой В. Нам с тобой // Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания [Текст] / Составители: А. Житинский, М. Цой. – Л.: Издательство «Новый Геликон», 1991. – С. 219.

7. Цой В. Перемен // Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания [Текст] / Составители: А. Житинский, М. Цой. – Л.: Издательство «Новый Геликон», 1991. – С. 138.

УДК 821.161.1-192(Цой В.)+791.43
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445+Щ317.7
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

А. Д. ФАДЕЕВА

Тверь

ЗВЕЗДА: ЦОЙ И КИНЕМАТОГРАФ

Аннотация: Данная статья является продолжением статьи «Эрзац-звезда: Цой и кинематограф», опубликованной в сборнике «Русская рок-поэзия: текст и контекст. Выпуск 14». Мы продолжаем работу над выявлением типов кинематографических героев, которые так или иначе связаны с Виктором Цоем. Наша задача – проследить за тем, как трансформировался мотив Цоя как знака новой эпохи на рубеже XX–XXI веков.

Ключевые слова: Виктор Цой, «Кино», Цой и кинематограф, «2-АССА-2», «Груз 200», «Sex et perestroika», «Конец каникул», мотив.

Сведения об авторе: Фадеева Анна Дмитриевна, студентка филологического факультета ФГБОУ ВПО «Тверской государственной университет».

Контакты: 170002, г. Тверь, просп. Чайковского, д. 70; ne_tochka@mail.ru.

A. D. FADEEVA

Tver

STAR: TSOI AND THE CINEMATOGRAPHY

Abstract: This article is a continuation of the article «Erzatz-star: Tsoi and the cinematography» which has been published at the collection «Russian rock-poetry: the text and the context. Edition 14». We continue the work on discovering types of cinematographic heroes who connects with Viktor Tsoi. Our aim is observing of transformation of the motive of Viktor Tsoi as the symbol of the new era at the turn of XX–XXI centuries.

Key words: Viktor Tsoi, «Kino», Tsoi and the cinematography, «2-Assa-2», «Cargo 200», «Sex et perestroika», «The end of vacations», motive.

About the author: Fadeeva Anna Dmitrievna, Student of Philological Faculty, Tver State University.

В прошлом выпуске сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» мы опубликовали статью «Эрзац-звезда: Цой и кинематограф» [6]. Теперь вашему вниманию предлагается своего рода её продолжение, поскольку в прошлой статье не были названы ещё три фильма, очень важных для общей картины, три фильма, в той или иной степени соотносимых с фигурой Виктора Цоя рубежа XX–XXI веков.

Первый фильм, на который стоит обратить внимание, – «Конец каникул», снятый летом 1986 года. Это дебютный фильм Виктора Цоя в качестве актёра. «В 1986 году для Виктора Цоя, Юрия Каспаряна, Игоря Тихо-

мирова и Георгия (Густава) Гурьянова началась новая полоса в жизни – съёмки в кино. Правда, тогда ребятами заинтересовался только один молодой кинорежиссёр Сергей Лысенко, который решил снять дипломную работу про русский рок. На четвертом курсе Лысенко (1984 год) впервые услышал песню “Время есть, а денег нет” и подумал про себя, что это идеальная киномузыка» [2].

Фильм «Конец каникул» состоит из четырёх клипов группы «Кино», связанных между собой другой сюжетной линией. С помощью такого приёма в фильме достигается единство сюжета и клипов. Фильм начинается с того, что у подъезда сидят трое – два молодых человека и девушка. Один из молодых людей «бренчит» на гитаре, девушка просит его играть ещё. Второй молодой человек – его играет Виктор Цой – сидит и отбивает ногой какой-то ритм. Потом не выдерживает, вскакивает и начинает исполнять песню «Дальше действовать будем мы». Примечательно, что первой в фильме звучит именно эта песня. Она выступает как характеристика нового витка жизни, обозначает пришествие новых героев:

Мы хотим видеть дальше, чем окна дома напротив,
Мы хотим жить, мы живучи, как кошки.
И вот мы пришли заявить о своих правах: «Да!»
Слышишь шелест плащей – это мы...

Однако молодой человек не получает того, ради чего исполняет песню: его друзья просто смеются над ним.

Реакция на смех – следующая песня «Закрой за мной дверь, я ухожу». Непонятый герой снова ищет поддержки, но уже не среди тех, кто его окружает, призывая: «И если тебе вдруг наскучит твой ласковый свет, /Тебе найдется место у нас, дождя хватит на всех». Как оценка окружающей жизни, своеобразная характеристика эпохи звучат слова:

Они говорят: им нельзя рисковать,
Потому что у них есть дом, в доме горит свет.
И я не знаю точно, кто из нас прав,
Меня ждёт на улице дождь, их ждёт дома обед.

Герой снова будто очнулся, рядом с ним девушка и его друг, они пытаются привести его в чувство. Друг задаёт вопрос: «Что ты себе в голову вбил? Музыка? Музыка...». Возможно, именно в музыке герой и видел выход из рутины, которая окружает его.

План сменяется, они уже в квартире, герой равнодушно набирает воду в чайник, сидит за кухонным столом, а на фоне своеобразным приговором звучит песня:

Раньше в твоих глазах отражались костры,
Теперь лишь настольная лампа рассеянный свет
Что-то проходит мимо, тебе становится не по себе,

Это был новый день, в нём тебя нет.

План сменяется снова, уже знакомые нам герои сидят в кафе. Герою Цоя кажется (и это достигается сменой планов), что он лежит на операционном столе, операцию ему делают знакомые, сопровождающие его во всех клипах музыканты – участники группы «Кино». Молодой человек снимает футболку, взъерошивает волосы, берёт гитару и направляется к выходу. Далее следует клип «Попробуй спеть вместе со мной». Слова «*Попробуй спеть вместе со мной, / Вставай рядом со мной...*» снова звучат как призыв.

Напомним, что Сергей Лысенко не использовал в своей дипломной работе песню «Время есть, а денег нет», хотя именно она породила замысел, однако спустя почти четверть века эта самая песня вошла в фильм Алексея Балабанова «Груз 200» (2007).

Песня «Время есть, а денег нет» включена в фильм наряду с песнями «Вологда» («Песняры»), «В краю магнолий» («Ариэль»), «Плот» (Юрий Лоза), «Дембельская» («Голубые Молнии»), «Новый поворот» и «Я тебя не люблю» («ДК»), «Hafanapa» (Африк Симон), «Увезу тебя в тундру» (Кола Бельды), «Трава у дома» («Земляне»). Такой саундтрек в синтезе с кинорядом создаёт разноплановый контекст, показывая тем самым многогранность позднесоветского времени. Создаётся особая атмосфера той эпохи – атмосфера хаоса, абсурда и доведенной до апогея человеческой жестокости. Излюбленный приём Балабанова – оригинальное сочетание сюжета фильма и сюжета песни – здесь так же имеет место быть. Песня группы «Кино» имеет особенное значение во всём контексте фильма: в финале картины молодые люди приходят на концерт Цоя (самого музыканта видно только издалека), двое молодых людей беседуют, фоном звучит песня «Время есть, а денег нет». План сменяется. Под утро молодые люди выходят на улицу, обсуждают, как легко можно добыть много денег, фоном по-прежнему звучит песня, на экран наплывает титр: «Шла вторая половина 1984 года».

Сама фигура Цоя – это не что иное, как *символ эпохи*, песни же Цоя – оценка будущего этой эпохи:

И куда-то все подевались вдруг.
Я попал в какой-то не такой круг.
Я хочу пить, я хочу есть.
Я хочу просто где-нибудь сесть.
Время есть, а денег нет,
И в гости некуда пойти.

Этот же мотив актуален и для зарубежного осмысления Виктора Цоя в кинематографе – для фильма «Sex et perestroïka» (1990) французского режиссёра Франсуа Жужффа. «В апреле 1990 года группа французских кинематографистов приезжает в Советский Союз, чтобы снять здесь эроти-

ческий фильм. Режиссер по имени Борис проводит кастинг во ВГИКе, беседа с будущими актрисами, ищет подходящие модели на улицах Москвы и Подмосковья, среди зрительниц на концерте группы «Кино», на Красной площади, в Парке культуры. Борис не замечает, как переходит от поиска красавиц к поиску острых ощущений, и не задумывается, какую цену иногда за это приходится платить...» [5]. Попасть на концерт группы «Кино» во время перестройки не составляет труда. И то, что герои фильма попадают на этот концерт, ещё одно подтверждение мысли о том, что Цой и группа «Кино» неотделимы от советской эпохи, являются неизменными её знаками. В фильме использованы проигрыш из песни «Печаль» (самый конец песни) и фрагменты песни «Закрой за мной дверь, я ухожу». Перед исполнением отрывка в кадре промелькнул подстрочный комментарий на французском, в котором говорилось, что Виктор Цой погиб три месяца спустя после съёмок фильма.

Итак, три фильма «Конец каникул», «Sex et perestroika» и «Груз 200» воплощают три разные грани восприятия фигуры Виктора Цоя, но сходятся они в одной точке: Виктор Цой – воплощение эпохи, провозвестник нового времени.

Существует ли что-то подобное сейчас, произошли ли те перемены, которых так ждал Цой?

Ответы на эти вопросы мы находим в фильме «2-АССА-2» Сергея Соловьёва (2008). Фильм «2-АССА-2» вступает в полемику с фильмом «АССА» (1987) по многим моментам. Цой – провозвестник нового времени, однако это время, если судить по фильму Соловьёва, не ответило Цою взаимностью.

Некоторые видели в Цое провозвестника новой эпохи. Возможно, и сам Сергей Соловьёв, снимая первую «АССУ», так думал: «Из его слов явствует, что он, как Виктор Цой в финальном аккорде “АССЫ”, хотел перемен, но когда они совершились, ужаснулся. Он был одним из активистов революции на V съезде кинематографистов в 1986 году, с которой началась трансформация всей кинематографической системы, но впоследствии осудил то, что сделал. Сейчас он не знает ни того, чего хочет, ни того, чего не хочет, и находится вне всякой политики» [3].

Уже в начале фильма «2-АССА-2» герой эпохи сменяется, и Шнур (лидер группы «Ленинград») в интенции автора становится этим героем и исполняет песню «Перемен», которая открыто вступает в полемику с песней «Перемен!» Виктора Цоя: «Мы уже не ждём перемен...».

В фильме ставится диагноз времени – это эпоха жёстких и выходящих за границы морали героев, которые ждут уже не перемен:

И любви нет, и нелюбви тоже нет,
Мы закутались в клетчатый плед,
Тёлки вернулись в срок,
И незачем жать курок.

Полно в кармане пачек сигарет,
На самолёт всё посадки нет,
Не видно неба из-за стен,
Мы ждём, но не перемен...

Герой ли Шнур – это спорный вопрос, потому что ««2-АССА-2» пока-зала: перемены подъехали точно по расписанию. Люди с зажигалками до сих пор стоят в Зелёном театре и не замечают, что вместо Цоя им поёт Надежда Кадышева или Сергей Шнуров. Убийственен телеэпизод, в котором Кадышева поёт цоевские “Перемены” - трейлер второй “Ассы” вполне мог бы состоять из одной этой песни» [4].

Фигура Виктора Цоя не то, чтобы забыта, но она кажется в новой эпохе просто неуместной и как знак этой эпохи существенно трансформируется. «2-АССА-2» – фильм-продолжение, которое вступает в острую дискуссию со своим началом. И не только потому, что отрицает Цоя в качестве провозвестника перемен. В своём интервью Татьяна Друбич (исполнительница роли Алики и Анны Карениной) объяснила, что ««2-Асса-2» - это фильм про то, как снималась “Анна Каренина”<...> Это своего рода фильм о фильме, некая рамка для “Анны Карениной”. Экранная драматургия и драматургия жизни в этой картине переплетаются и создают особую интригу» [1]. «АССА» и «2-АССА-2» сходятся в том, что опираются на события взаимоотношений творца и искусства: «Одним из важных элементов “Ассы” было появление непонятого нового объекта – музыки, арта, неизвестного официальной культуре способа взаимоотношений художника и искусства» [7], событием «2-АССА-2» в свою очередь становится «появление хорошо забытого старого - “Анны Карениной”» [7]. «Творец» искусства в «2-АССА-2» представлен несколькими образами: режиссер «Анны Карениной» Горевой, Шнур, Башмет, участники группы «Ленинград». Однако, на мой взгляд, в русле нашей темы, необходимо поговорить именно о Шнуре и Горевом. Отличие их в том, что один создаёт новое, возрождая старое (режиссёр, снимая картину по роману Л. Н. Толстого, возвращается к классической литературе, воплощая её в современном кинематографе), другой же разрушает старое, не давая взамен ничего нового. Это связано не только с поисками музыкального вдохновения, но и с тем, что настоящего героя новой эпохи так и не нашлось. И кто из этих «творцов» искусства может стать героем – не известно.

Таким образом, мы понимаем, что фигура Виктора Цоя как знак новой эпохи ушла на второй план. На первый план вышли другие претенденты на роль героя. Но кто из них займет почётное место, разрешит время. Так же, как оно помогло оценить значение Виктора Цоя на рубеже XX–XXI веков.

Литература

1. *Выжutowич В.* «Анна» на шее. Интервью с Т. Друбич [Электронный ресурс]: Электронная статья / В. Выжutowич // Российская газета: Неделя – Электронная газета. - 2011. - № 5528 (152). - 14 июля. - Режим дос-

тупа: <http://www.rg.ru/2011/07/14/drubich.html#> (дата обращения: 24.12.2013).

2. Конец каникул [Электронный ресурс]: Электронная статья / Фильмография В. Цоя. – Режим доступа: <http://vitya-tsoy.p Narod.ru/filmografiya.html> (дата обращения: 20.12.2013).

3. *Матизен В.* От Цоя до Шнура (о фильме «2-АССА-2») [Электронный ресурс]: Электронная рецензия / В. Матизен // Синематека. – 6 июня 2009. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/140760> (дата обращения: 22.12.2013).

4. *Рождественская К.* Неточная рифма [Электронный ресурс]: Электронная рецензия / К. Рождественская // Сеанс. – № 43-44. – 2010. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/2-assa-2/#rozhdestvenskaya> (дата обращения: 26.12.2013).

5. Секс и перестройка (Sex et perestroika) [Электронный ресурс]: Аннотация на фильм // КиноПоиск: все фильмы планеты. – Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/film/96290/> (дата обращения: 22.12.2013).

6. *Фадеева А. В.* Эрзац-звезда: Цой и кинематограф [Текст] / А. В. Фадеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2013. – Вып. 14. – 386 с. – С. 118–124.

7. *Хлебникова В.* Тест на А.К. [Электронный ресурс]: Электронная рецензия / В. Хлебникова // Сеанс. – № 43-44. – 2010. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/2-assa-2/#hlebnikova> (дата обращения: 26. 12. 2013).

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

Е. ДРАЗДАУСКАЙТЕ

Вильнюс

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА ВРЕМЯ В ТЕКСТАХ ПЕСЕН РОССИЙСКОЙ РОК-ГРУППЫ «МАШИНА ВРЕМЕНИ»

Аннотация: В статье содержание универсального концепта «время» рассматривается в контексте соотношения индивидуально-авторской и коллективной концептосфер. При этом демонстрируется связь концепта «время» с другими универсальными концептами («дом», «жизнь», «пространство»). Эта связь отражает сетевую структуру анализируемого фрагмента когнитивного пространства. В конце статьи указывается на перспективы концептуального анализа текстов рок-поэзии.

Ключевые слова: концепт, метафора, языковая картина мира, индивидуальное / коллективное когнитивное пространство.

Сведения об авторе: Драздаускайте Ева, студентка Института иностранных языков Вильнюсского университета.

Контакты: Universiteto gatvė 3, Vilnius, LT-01513 Lietuva // Литва; ievadrazdauskaiteieva@gmail.com.

E. DRAZDAUSKAITE

Vilnius

METAPHORICAL WAYS TO EXPRESS A CONCEPT OF TIME IN THE TEXTS OF THE RUSSIAN ROCK GROUP «TIME MACHINE»

Abstract: In the scientific article the content of universal concept of time is considered in a context of individual and collective conceptual spheres. Herewith a relationship of a concept of time with other universal concepts (“Home”, “Life”, “Space”) is demonstrated. An indicated relationship reflects a net structure of the cognitive space fragment that is being analyzed. At the end of the article the perspectives of a conceptual analysis of rock poetry texts are indicated.

Key words: concept, metaphor, linguistic picture of the world, individual/collective cognitive space.

About the author: Drazdauskaite Eva, Student of the Institute of Foreign Languages, Vilnius University.

*Я прекрасно знаю, что такое время,
пока не думаю об этом.
Но стоит задуматься - и вот я уже не
знаю, что такое время!*

Блаженный Августин

Время – один из самых парадоксальных феноменов: будучи неуловимым ни для одного из пяти органов чувств, оно является основой практи-

чески всех научных и бытовых представлений об окружающем мире. По мнению Канта, время - «это априорная форма познания, представление о нём заложено в сознании человека изначально» [5]. Будучи универсальным, концепт *время* представлен в разных культурах, но его отражение в этих культурах имеет свои национально-специфические характеристики. В то же время, данный концепт связан с другими универсальными понятиями, и эта связь отражает «своего рода “модель мира” - ту “сетку координат”, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [1]. Нельзя забывать и о том, что представления человека о времени тесно связаны не только с общим национально-культурным фоном, но и с эпохой, в которую он живёт, и с конкретным человеческим опытом. В результате в пределах одного концепта мы можем наблюдать многочисленные наслоения коллективных и индивидуальных представлений, на формирование которых оказывает влияние множество факторов.

Такая сложность и многогранность концепта *время* предполагает интердисциплинарный подход к изучению данного феномена и использование методов смежных дисциплин (в частности, лингвокультурологии и когнитивной лингвистики). Обращаясь к лингвокультурологическим аспектам представлений о времени, следует отметить, что *время* рассматривается как одно из базовых понятий русской культуры, реализующееся на разных уровнях и в разных формах [9]. Важность данного концепта для русской концептуальной картины мира подтверждается разнообразием словоформ и слов, образованных от слова *время*: *времена, временной, временно, временный, времечко, времянка, повременить, заблаговременно, вовремя, своевремененно, разновременной, сверхвременной, времяпрепровождение* и др [4].

По мнению американских лингвистов Дж. Лакоффа и М. Джонсона, «большая часть нашей концептуальной сферы метафорична» [2], поэтому в рамках данной статьи мы решили остановиться именно на метафорических экспликациях концепта *время*. Причины выбора в качестве материала исследования текстов рок-группы «Машина времени» достаточно прозрачны: концепт *время* реализуется уже в самом названии данного музыкального коллектива. Причём это название само по себе требует особой «расшифровки», что задаёт определённое направление нашей работе.

Как известно, выражение *машина времени* обозначает гипотетическое устройство для путешествий во времени вопреки его естественному ходу. Известно, что источником данного выражения стали фантастические романы, в которых реализовывались представления о времени как о пространстве, по которому, как по реальному пространству физического мира, можно передвигаться при помощи транспортного средства. При этом сама идея *машины времени* перекликается с двумя основными моделями существующих представлений о времени – линейным и циклическим:

а) *время - это прямая*, то есть с помощью машины времени можно двигаться вперёд и назад;

б) *время - это круг*, то есть мы можем вернуться в ту же точку, из которой «уехали».

Именно с этими представлениями о времени в данной статье и сопоставляются способы экспликации концепта *время* в творчестве «Машины времени».

Как отмечает Маслакова, в русской культуре лексема *время*, обозначающая концепт *время*, «указывает на абстрактное настоящее, прошлое и будущее (*в прежнее время, как идёт время, придёт время, не далеко время*), а контекстуальная сочетаемость данной лексемы с глаголами движения указывает на основные качества времени - его текучесть и необратимость», «время не стоит на месте, оно неумолимо движется вперёд» [6]. Данные определения времени соответствуют модели *время - это прямая*. Ту же модель представлений о времени реализует и ряд метафор из текстов рок-группы «Машина времени»:

Скажи, мой друг, зачем мы так беспечны
В потоке дней и суматохе дел
Не помним мы, что век не будет вечным
И всем путям положен свой предел
«Путь» (альбом «В добрый час»)

Года **уплыли**
И поезд **ушёл**
«Старый рок-н-ролл» (альбом «В добрый час»)

Годы летят стрелой,
Скоро и мы с тобою
Разом из города уйдём
«Наш дом» (альбом «Десять лет спустя»)

Во всех приведённых примерах мы видим реализацию представлений о времени как о едином необратимом потоке, у которого есть своё начало и свой конец. Примечательно, что образ «стрелы времени» считается одной из важнейших особенностей европейского мышления со времён принятия христианства [8]. Однако считающаяся более древней циклическая концепция времени в христианском мире тоже никуда не исчезла. Как известно, циклическая структура времени «воплощает все модусы времени - прошлое, настоящее, будущее - в одной плоскости, иначе говоря, они все одновременны» [6]. Другими словами, в сознании людей, понимающих время как круг, «между “прошлым” и “будущим” нет разницы, это одно и то же - “невидимое”, но существующее где-то в другом месте или другом мире и противопоставленное “видимому” настоящему» [7]. Данная концепция времени, несомненно, характерна для мифологического мировосприятия, которое «сводится к понятию цикла и вечного возвращения»,

также отсутствию начала и конца круга, который закономерно стал «символом циклического времени» [6]. Согласно Гуревичу, подобное восприятие времени доминировало у народов древнего Востока и в античности, так как общества являлись аграрными и время регулировалось природными циклами [1]. В сознании современного человека присутствуют обе концепции времени – циклическая и линейная. При этом исследователи отмечают постоянное взаимодействие этих моделей и невозможность их чёткого разграничения [8]. Проследим, каким образом это взаимодействие происходит в текстах «Машины времени».

Циклическая модель в текстах «Машины Времени» реализуется в целом ряде метафор:

Одинаковый бег **одинаковых дней**,
Одинаковый век: непохожего - бей
«Опустошение» (альбом «В круге света»)

Но нет конца пути и так светла дорога
Где **день родится вновь** и будут песни петь
«Путь» (альбом «В добрый час»)

Всё случится вновь, всё ещё не поздно
«Ветер над городом» (альбом «Реки и мосты»)

Там, где **кончается ночь**,
Обрывается дождь,
Разгорается новый день
Там распустились цветы
«Там, где будет новый день»
(альбом «В круге света»)

Как правило, реализация модели «время – это круг» метафорически связана с суточным или годовым циклом, где начало года и начало дня указывают на рождение, а конец года и конец дня – на смерть, которая, подчиняясь циклическому ходу времени, сменяется началом нового круга. Такая метафорическая реализация модели «время – это круг» вполне традиционна, однако в текстах группы «Машина времени» она имеет свою специфику. Количественный анализ лексем, использованных в сорока текстах группы «Машина времени», показал, что при использовании метафоры «*жизнь – это сутки*» чаще всего встречаются лексемы *ночь* и *утро*, а при использовании модели «*жизнь – это год*» - лексемы *зима* и *весна*. Несложно заметить, что и в суточном, и в годовом цикле при метафорическом обозначении времени акцентируется один и тот же период – переход от смерти к рождению. Интересно, что данный акцент прослеживается и на другом уровне реализации метафоры «*жизнь – это год*»: среди прочих названий месяцев года в проанализированных текстах чаще всего встречаются *январь* (центральный месяц зимы, на который приходится начало

календарного года) и *апрель* (центральный месяц весны). Таким образом, в циклической концепции времени чётко выделяется один отрезок, имеющий свое начало (*январь*) и конец (*апрель*).

Говоря о взаимодействии моделей «время – это прямая» и «время – это круг» следует отметить, что в текстах группы «Машина времени» движение по прямому пути достаточно часто оказывается тесно связанным с движением по кругу. Одним из проявлений этой связи является характерная для ряда текстов метафора «жизнь – это скачки»:

Оттого-то **в скачках** наших буйных дней
ставят все не на людей, а на коней
мне всегда во все года с конём везло
«Скачки» (альбом «Десять лет спустя»)

Табун поднял пыль,
Копыта мнут ковыль,
Возьмись догнать! -
Едва ли
«Пони» (альбом «В круге света»)

Быть первым из первых –
Искусство на нервах
<...>
Лишь раз **проиграешь** -
И ты погибаешь,
Так было и будет так
«Песня вожака стаи»; (альбом «В круге света»)

Если внимательно посмотреть на ипподром, где проводятся скачки, то мы увидим, что, как и любой стадион, он предполагает движение и по прямой (например, по «финишной прямой»), и по кругу. Примечательно, что заключённое в метафоре «жизнь – это скачки» представление о взаимосвязи линейной и циклической концепций перекликается с уже указанной выше расшифровкой названия группы «Машина времени» (движение на машине по прямой во времени-пространстве и движение по кругу, обеспечивающее возвращение в исходный пункт). Только в данном случае в качестве средства передвижения во времени как пространстве выступает не машина, а конь.

Отдельно необходимо отметить и специфику восприятия времени как пространства в текстах «Машины времени». Связь представлений о времени и пространстве характерна не только для научного, но и для так называемого «наивного сознания». Даже длина пути измеряется временем: при каждом обсуждении расстояния между двумя пунктами мы представляем собственное движение во времени [1]. Это свойственное универсальной концептосфере отождествление времени и пространства в текстах «Машины времени» получает своё индивидуально-авторское преломле-

ние. Как пример можно привести цитату из песни «Там, где будет новый день»: «Мой дом между ночью и днём» (альбом «В круге света»). Данная метафора указывает сразу на целый ряд специфических особенностей восприятия времени как пространства в текстах «Машины времени». Во-первых, *дом*, который сам по себе играет важную роль в любой культуре и также является универсальным концептом, оказывается перемещённым из пространства во время - он находится между «ночью и днём», что, кстати, вновь акцентирует момент перехода от смерти к новому рождению в метафоре «жизнь – это сутки». Во-вторых, данное выражение позволяет проследить связи между концептами «*время*» и «*дом*», что отражает идею сетевой организации когнитивного пространства [3]. При этом идея сети взаимосвязанных элементов предполагает, что изменение одного элемента приведёт к изменению других. Соответственно, индивидуально-авторские трансформации универсальных концептов в творчестве группы «Машина времени» могут, учитывая популярность группы, повлиять и на трансформацию коллективного когнитивного пространства.

Итак, описание метафорических экспликаций концепта *время* в текстах рок-группы «Машина времени» показало нам не только пути трансформации этого универсального концепта в рамках индивидуально-авторской концептосферы, но и возможности сопоставления индивидуально-авторской и коллективной концептосфер. При этом обращение к текстам одной из наиболее известных культовых групп, существующей и активно выступающей на протяжении почти полувека, позволяет говорить о ситуации, когда авторский текст становится достаточно авторитетным для того, чтобы стать орудием изменения коллективного когнитивного пространства. Таким образом, изучение рок-поэзии с позиций когнитивной лингвистики может нам не только дать информацию об индивидуально-авторском видении мира, но и проецировать полученные данные на более широкий круг вопросов.

Литература

1. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры (I) [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Я. Гуревич // Philology.ru: сайт. - Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/gurevich-72.htm> (дата обращения: 04.02.2014).

2. Джонсон М., Лакофф Дж. Metaphors We Live By [Электронный ресурс]: Электронная статья / М. Джонсон, Дж. Лакофф // The Literary Link: сайт. - Режим доступа: <http://theliterarylinc.com/metaphors.html> (дата обращения: 04.02.2014).

3. Егорова М. А. «Когнитивное пространство» и его соотношение с понятиями «ментальное пространство», «когнитивная база», «концептосфера», «картина мира» [Электронный ресурс]: Электронная статья / М. А. Егорова // Научная электронная библиотека «Киберленинка»: сайт. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnoe-prostranstvo-i-ego>

sootnoshenie-s-ponyatiyami-mentalnoe-prostranstvo-kognitivnaya-baza-kontse tosfera-kartina-mira (дата обращения: 11.02.2014).

4. *Ефимова Е. В.* Семантическая универсалия «время» и способы её репрезентации в языке [Электронный ресурс]: Электронная статья / Е. В. Ефимова // Молодой учёный: сайт. - Режим доступа: <http://www.moluch.ru/archive/43/5041/> (дата обращения: 04.02.2014).

5. *Марсель Б.* Концепт время в русской, французской и конголезской языковых картинах мира [Текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Б. Марсель. – Ростов-на-Дону, 2007. – 34 с. Цит. по: Авторефераты диссертаций [Электронный ресурс]: Сайт. - Режим доступа: <http://dis.podelise.ru/text/index-60248.html?page=6> (дата обращения: 04.02.2014).

6. *Маслакова Е. В.* Лексические экспликатеры концепта время в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» [Электронный ресурс]: Электронная статья / Е. В. Маслакова // Ломоносов: молодёжный научный портал. - Режим доступа: http://Lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/russian/lexis/maslakova.pdf (дата обращения: 04.02.2014).

7. *Михеева Л. Н.* Языковое время как лингвокультурологическая универсалия: междисциплинарный подход к изучению [Электронный ресурс]: Электронная статья / Л. Н. Михеева // Ивановский государственный химико-технологический университет: сайт. - Режим доступа: <http://main.isuct.ru/files/publ/vgf/2006/01/145.html> (дата обращения: 04.02.2014).

8. *Ольсен Г.* О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории [Электронный ресурс]: Электронная статья / Г. Ольсен // Библиотека Гумер – гуманитарные науки: сайт. - Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Ols_CiklLin.php (дата обращения: 11.02.2014).

9. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. С. Степанов // Déjà-vu. Энциклопедия культур: сайт. - Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c/Concept.html> (дата обращения: 04.02.2014).

УДК 821.161.1-192(Макаревич А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

М. Б. ВОРОШИЛОВА

Екатеринбург

ЛЮДИ – ВЕЩИ, ВЕЩИ – ЛЮДИ,

ИЛИ «НЕВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ» А. МАКАРЕВИЧА:

ОПЫТ АНАЛИЗА КРЕОЛИЗОВАННОЙ МЕТАФОРЫ

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

Аннотация: В настоящей статье мы представим лишь некий фрагмент комплексного анализа «Неволшебных сказок» Андрея Макаревича. Наша цель показать возможности креолизованной метафоры, описать её структурные особенности. Мы выделили некоторые функции креолизованной метафоры (композиционную, характеризующую, моделирующую и др.).

Ключевые слова: креолизованная метафора, метафорическая модель, структурные типы, функции, композиция.

Сведения об авторе: Ворошилова Мария Борисовна, кандидат филологических наук.

Место работы: Уральский государственный педагогический университет.

Должность: доцент кафедры риторики и межкультурной коммуникации.

Контакты: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26; shinkari@mail.ru.

M. B. VOROSHILOVA

Ekaterinburg

PEOPLE – THINGS, THINGS – PEOPLE,

OR «UNMAGICAL FAIRYTALES» BY A. MAKAREVICH:

EXPERIENCE OF CREOLIZED METAPHOR ANALYSIS

Abstract: The given article presents a fragment of the complex analysis of «Unmagical Fairytales» by A. Makarevich. Our goal is to show possibilities of a creolized metaphor, to describe its structural peculiarities. Several functions of a creolized metaphor are singled out (composition, characterizing, modeling etc.).

Key words: creolized metaphor, metaphorical model, structural types, composition.

About the author: Voroshilova Maria Borisovna, Candidate of Philology.

Place of employment: Ural State Pedagogical University.

Post: Associate Professor of the Department of Rhetoric and Intercultural Communication.

Метафорическая модель «Человек – вещь» – одна из самых древних и традиционных в мировой литературе и искусстве в целом. Именно эта метафорическая модель и получила своё развитие, точнее сказать, послужила фундаментом новой книги Андрея Макаревича «Неволшебные сказки» [6].

Доминантный метафорический образ «Человек – вещь» определён уже в аннотации: «В чём вилки, гитары и даже бутылка шампанского лучше людей? В этой яркой и доброй книге всё сказочным образом перевернулось. Вещи превратились в людей, люди – в вещи, чтобы посмотреть друг на друга со стороны, рассмеяться и обменяться горькими и сладкими любезностями. Но вот, осознав боль и разочарование вещей, некоторые люди вновь превращаются в людей, а другие так и остаются бездарными безделушками, точно так же, как в нашей несказочной жизни» (Виктор Ерофеев).

Отметим, что в рамках настоящего исследования мы не будем поднимать вопрос о традиционных сказочных мотивах, об отдельных образах той или иной сказки, нас интересует данное произведение в его целостности, как единый цикл, описывающий жизнь человека и её определённые этапы, как единое художественное произведение, в котором воедино и неразрывно слиты текст и иллюстрация. Поэтому мы в качестве основного будем использовать термин креолизованный текст: «...текст, обладающий сложной формой, то есть основанный на сочетании единиц двух и более различных семиотических систем, которые вступают в отношения взаимосвязи, взаимодополнения, взаимовлияния, что обуславливает комплексное воздействие на адресата» [3, с. 22].

Основным инструментом анализа «Неволшебных сказок» Андрея Макаревича и Владимира Цеслера для нас стала когнитивная метафора, а точнее креолизованная. Возможность использования данного термина в исследованиях семиотически сложного текста обусловлена, во-первых, тем, что в когнитивной лингвистике используется «широкое» понимание метафоры, которая рассматривается как «любой способ косвенного выражения мысли» [1], в том числе и невербальный.

Во-вторых, преимущество понятия креолизованной метафоры обусловлено тем, что оно может быть использовано и для метафорических образов, основанных на синтезе элементов не только вербальной или не только визуальной системы (в этом случае принято говорить о визуальной метафоре [2]).

Данное понятие значительно шире и даёт нам возможность ещё раз акцентировать сложную внутреннюю структуру образа, основанного не только на взаимодействии различных знаковых единиц, но и нередко на взаимодействии нескольких образов.

И именно взаимодействие является, с нашей точки зрения, базой данного понятия, это не просто синтез двух элементов, это их совместное развитие, их совместное прочтение, результаты которого могут быть более точными и более глубокими, а нередко и отличающимися от результатов их индивидуального прочтения [см. также: 4; 5].

В настоящей статье мы представим лишь некий фрагмент комплексного анализа «Неволшебных сказок» Андрея Макаревича. Наша цель не столько дать целостную картинку, оценку, не столько выделить ключевые мотивы, сколько показать возможности креолизованной метафоры, описать её структурные особенности; и важной частью нашей работы стал анализ композиционных функций креолизованной метафоры, что было продиктовано спецификой самого материала.

Итак, как мы уже отметили выше, доминантной метафорической моделью в анализируемых сказках становится модель «человек-вещь». Вещи предстают в образе людей, они проживают такую же, как и мы, жизнь, они сталкиваются с такими же проблемами и переживаниями.

Так, в «Сказке про сардинку» нерест рыб становится обычным летним отдыхом среднестатистического человека. На иллюстрации мы видим на фоне моря открытку «From south with love»: «Наступило лето, и стаи сардин вместе с другими такими же стаями двинулись к югу, к побережью».

Но нередко креолизованная метафора позволяет не только «вдохнуть жизнь» в тот или иной предмет, но при этом дать ему исчерпывающую характеристику. Например, в «Сказке про Глафиру» одной из самых частотных становится сексуальная метафора, метафора, выполняющая характеризующую функцию, создающая образ сексуальной красотки, «охотницы за принцем». Наиболее ярким примером становится метафора, основанная на сочетании визуального, текстового и параграфического уровней. Простое изображение женского белья, дублирующееся самими текстом (точнее формой текста), делает сексуальным любое действие: «Ей не было так хорошо даже в магазине, хотя многие считают, что ожидание счастья приятней самого счастья. Принц (его звали Альберт) водил машину превосходно: быстро, но мягко, - и они оба получали одинаковое удовольствие от езды» [6]. Таким образом, получается, что сфера-источник представлена на визуальном уровне, сфера же мишень – на вербальном, а параграфический уровень выступает той ниточкой, что объединяет их.

Но чаще креолизованная метафора основана на сочетании нескольких метафорических образов, где один образ создан на визуальном уровне, другой – на текстовом. Например, образ розы в куче стружки в «Сказке про деревянную палочку».

Тема одиночества, одиночества уникального, выдающегося является, лейтмотивом «Неволшебных сказок»: одинока единственная непарная палочка в «обществе, созданном на палочковом заводе», но именно её одиночество и обуславливает её уникальность. Она не такая как все, она «ошибка производства» или единственная живая роза в кучке стружки, в

кучке отходов производства. Именно на контрасте создаётся данная креолизованная метафора: контраст заложен как внутри каждого образа, так и между самими вербальными и визуальными образами.

В «Неволшебных сказках» активно используются и визуальные метафоры, то есть метафоры, основанные на сочетании двух визуальных образов, не имеющие прямой текстовой поддержки, и прочитаны данные метафоры могут быть только в контексте всего текста. Талант и уникальность дают непарной палочке новую жизнь, настоящую жизнь: не случайно на последней иллюстрации на дирижерской палочке пробивается зелёная веточка.

Авторы активно используют визуальную метафору как некий композиционный приём: в каждой сказке есть открывающая и закрывающая иллюстрации, не сопровождаемые текстом. Сочетание данных иллюстраций создаёт тот самый ключевой визуальный метафорический образ.

Образу одиночества в сказках «Про деревянную палочку» и «Про сардинку» (уникальность и одиночество даруют жизнь и сардинке Лиде, которая выбивается из стаи и тем самым спасает себе жизнь, а в последствии даёт жизнь «детям... нет, ста тысячи прозрачным золотых икринок») противопоставляется мотив толпы, причём в обеих сказках он подчёркнут композиционно.

Так, «Сказка про деревянную палочку» оформлена, обрамлена креолизованной метафорой (в данном случае, точнее сказать – визуальной), основанной на сочетании открывающей и закрывающей иллюстраций. На первой иллюстрации мы видим брёвна, материал для будущих палочек, палочек для еды и счётных палочек, но материал этот безлик. Завершает сказку изображение заполненного театрального зала, зала рукоплещущего той единственной и уникальной.

Аналогично построена и визуальная метафора, обрамляющая «Сказку о сардинке». Открывает сказку образ безликой стаи сардинок, а закрывает изображение стаи серых и безликих машин: люди в сером безликом потоке несутся по жизни, всё одинаково, всё в одну сторону и лишь единицам удаётся выбиться из толпы и оставить что-то важное после себя.

Иное развитие получает мотив уникальности в «Сказке про Глафиру»: «Глафира была необычной машиной» в ряду таких же «дорогих, ухоженных, машин – Альбин, Снежан, Виолетт». Это и стало причиной её краха, краха её мечты о настоящем принце. Но Глафира смогла принять свою новую роль, нового «принца», что и даровало ей жизнь, не случайно, эта сказка открывается и закрывается одним и тем же изображением – проносящейся за окном автомобиля ночной улицы города... Ведь это лишь фрагмент из нашей постоянно текущей, бегущей жизни, из нашей повседневности.

Некий композиционный параллелизм отмечен и в построении отдельных образов, кочующих из сказки в сказку. Важным мотивом «Неволшебных сказок» Андрея Макаревича становится мотив жизни и смерти. Как

мы уже отметили, именно уникальность героев и дарует им право на новую жизнь. В обеих сказках мы находим примеры креолизованной метафоры жизни и смерти.

Дирижерская палочка, оставшись одна, попадает «в узкую чёрную коробочку. Внутри коробочка была покрыта малиновым бархатом и очень напоминала палочкин гроб», и лишь музыка оживляет её, даёт ей новую жизнь, жизнь настоящую, вспомните образ зелёного ростка.

Для сардинки же гробом является консервная банка, но её решительность и призыв стали тем консервным ножом, который позволил Лиде открыть свою банку, не случайно сказку закрывает образ солнца, образ утра, образ начала, начала жизни, и солнце это из открытой консервной крышки.

Эти же мотивы мы находим и в «Сказке про шампанское» и «Сказке, про то, что самое главное». Но теперь герои уже живут с осознанием своего достоинства, они гордятся своей уникальностью и даже пытаются доказать свою значимость, доказать, что именно они самые главные. И обречены на смерть, на забвение, ведь они лишь часть некоего порядка, порядка сервировки стола или творческого порядка мастера.

Не случайно «Сказка про деревянную палочку» и «Сказка про шампанское» стоят рядом, не случайно их иллюстративный компонент выстроен параллельно. Обе сказки открывают изображения, символизирующие источник жизни – брёвна как материал для создания палочек и виноградник, где зреет виноград, из которого делают вино самых разных сортов. Это лишь начало, это лишь материал, пока безликий...

Но финал историй различен: для палочки это зрительный зал, где она осознала свою уникальность и обрела новую жизнь, для шампанского это помойка, городская свалка, последнее пристанище «умершего вина», «вина всех вин, королевского напитка праздника и любви». Параллельны и образы смерти, это уже описанный нами «палочкин гроб» и бархатная коробочка для кольца, которая становится гробом для пробки шампанского.

Итак, в нашей статье мы попытались показать потенциал креолизованной метафоры, её важную композиционную роль в создании и восприятии креолизованного текста, построенного на взаимодействии знаков разных семиотических систем. Мы выделили некоторые функции креолизованной метафоры (композиционную, характеризующую, моделирующую и др.) и описали наиболее частотные типы.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Метафора / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. - М.: Сов. энциклопедия, 1990. - С. 136-137.
2. Большакова Л. С. Когнитивный механизм создания визуальной метафоры (на материале англоязычных музыкальных видеоклипов) [Электронный ресурс] Электронная статья / Л. С. Большакова // Современные проблемы науки и образования. - 2008. - № 2. - С. 119-123.

3. *Ворошилова М. Б.* Политический креолизованный текст: ключи к прочтению / М. Б. Ворошилова; Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 2013. – 194 с.

4. *Ворошилова М. Б.* Звезда по имени солнце: креолизованная метафора как инструмент анализа рок-композиции / М. Б. Ворошилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: УрГПУ, 2013. – Вып. 14. – 387 с. – С. 127-134.

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

6. *Макаревич А. В.* Неволшебные сказки / А. В. Макаревич, худ. В. Цеслер. – М: РИПОЛ классик, 2013. – 168 с.

УДК 821.161.1-192(Кичнев К.)+784.66
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445+318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Е. Э. НИКИТИНА

Тверь

АПОКАЛИПСИС СОЗНАНИЯ:

АЛЬБОМ «20.12» ГРУППЫ «АЛИСА»

Аннотация: Статья посвящена актуализации мотива конца света в альбоме группы «Алиса» «20.12». Цель статьи – через анализ основных мотивов альбома реконструировать авторскую картину мира.

Ключевые слова: мотив, рок-поэзия, авторская картина мира, К. Кинчев, лирический герой.

Сведения об авторе: Никитина Елена Эдуардовна.

Место работы: ФГБОУ ВПО «Тверской государственной университет».

Должность: старший преподаватель кафедры документационного обеспечения управления.

Контакты: 170100, г. Тверь, Студенческий пер., д. 12, корп. «Б» duduka600@mail.ru.

Е. Е. NIKITINA

Tver

APOCALYPSE OF CONSCIOUSNESS:

THE ALBUM «20.12» OF THE ROCK GROUP «ALICE»

Abstract: The article is devoted to the motif of the end of the world in the album «20.12» rock group «Alice». The purpose of the article is to reconstruct the author's picture of the world through the analysis of the main motives.

Key words: motif, rock poetry, author's picture of the world, K. Kinchev, persona.

About the author: Nikitina Elena Eduardovna.

Place of employment: Tver State University.

Post: Senior Lecturer of the Department of Documentation and Management.

Назначенный индейцами майя на 2012 год конец света (а на самом деле – просто смена очередного космогонического цикла) долгое время был любимой пугалкой (или псевдопугалкой) многих ресурсов Интернета и прочих СМИ. Когда назначенный день благополучно прошёл, и время как ни в чём не бывало потекло дальше, многие испытали даже нечто вроде разочарования. Так обычно со страхом и нетерпением ждут важного и интересного гостя, а потом, когда он так и не приходит, испытывают странное разочарование.

Альбом группы «Алиса» «20.12»¹ вышел в 2011 году, за год до мнимого конца света. Сам Кинчев напрямую не связывает эти два события:

«Это не будущий год. Можно подумать и так, конечно, но прочтений масса, и я предоставляю свободу прочтения каждому слушателю» [7]. Однако мы можем предположить, что лидер «Алисы» немного лукавит, и отсылка к предсказанию майя в названии альбома всё-таки есть.

Цель данной статьи – попытаться определить, о каком Апокалипсисе идёт речь в альбоме «20.12», что в дальнейшем, несомненно, послужит для реконструкции авторской картины мира К. Кинчева.

Говоря о предсказаниях конца света и альбомах «Алисы», необходимо вспомнить и христианский «конец света», описанный в «Откровении» Иоанна Богослова, который традиционно называют в соответствии с греческим названием книги – Апокалипсис. Эта тема периодически возникает в творчестве К. Кинчева (можно вспомнить хотя бы песню «Всадники» из альбома «Сейчас позднее, чем ты думаешь» [4]).

В христианской традиции Апокалипсис – это последовательность событий, которая представляет собой конец света: битва добра со злом, появление Антихриста, землетрясения, голод, явления различных фантастических существ и т.д.

Нельзя сказать, что альбом «20.12» замыкается только на описании традиционного библейского конца света. Апокалипсис Кинчева не совсем библейский, хотя поэт и использует традиционные мотивы.

Одной из примет конца света в Библии являются различного рода природные катаклизмы, в частности, град и огонь. Упоминание разгула стихий (гроза, гром, огонь, град) мы встречаем чуть ли не в каждой песне альбома: «Слёзы и огонь в этом мире»² («Арифметика»), «Гром над землёй, молнии в ил <...> / Игры огня на грани грозы» («Шейк»), «Ты пастырь силы нездешнего огня» («Война») и т.д.

В песне «Шейк» мотив грома и грозы является одним из основных. Это действительно примета Апокалипсиса – пульсация «танца / Разнужданных сил». Однако такого разгула стихий страшатся не все. Для обывателей гром – это угроза («Лучше бежать, если сразу не вышло прорваться / Шестёркой в тузы»), для лирического героя (поэта, музыканта) гроза тоже представляет опасность, но эта опасность дарит вдохновение:

А ты играй, играй смелей
Лови любовь дыханьем слёз
А ты танцуй, танцуй на перекрестке дождей
По радуге луж, по лезвию гроз

Автор песни в данном случае разделяет людей не на грешников и праведников, а на людей, стремящихся к власти и прочим мирским благам, и на людей творческих, что не совсем вписывается в концепцию библейско-

¹ Изначально К. Кинчев планировал назвать альбом «Война и мир», «поскольку там есть песня “Война” и песня “Мир”» [5]. Однако потом выбор был сделан в пользу «20.12».

² Тексты песен К. Кинчева цитируются по официальному сайту группа «Алиса» [3].

го Апокалипсиса. Название песни и повторяемый между строками рефрен «шейк, шейк», по словам Кинчева, – отсылают к танцу его молодости; это некий импульс жизни [12]. В переводе «шейк» – это встряска. Данное значение слова перекликается с грозой, упоминаемой в тексте. Шейк – это движение, которое позволяет остаться живым, это танец, который лирический герой танцует на перекрестке дождей.

Описание канонического Апокалипсиса присутствует и в песне «Пульс». Песня была написана во время лесных пожаров, так что предыстория у неё вполне реальная [11]. Однако в самой песне даётся прямое указание на библейское описание конца света:

Облака вязали в узлы,
Города корёжили в пыль.
Это вам не выдумка СМИ, а быль –
Час гнева

В Библии снятие шестой печати с запечатанной книги называется днём гнева, это время, когда с неба падают звёзды, время великого землетрясения и красной луны. В тексте Кинчева день ужасался до размеров часа, однако сбившееся время – это тоже одна из примет конца света. Хотя вполне возможно, что в современном мире с его погоней за властью, с его быстрым темпом жизни, стремлением успеть как можно больше в кратчайшие сроки даже Апокалипсис укладывается в час.

В песне «Пульс» снова возникает мотив грозы:

Следом налетели дожди,
Ветром опоясали гром,
Молнии на крыльях несли погром
И ярость.

Это описание уже состоявшегося Апокалипсиса, а не просто его предчувствие.

Ещё одна разрушительная природная стихия, которую можно связать с концом света, – это ветер. Для творчества К. Кинчева ветер – один из традиционных мотивов. Это разрушительная и очищающая сила (космический ветер из «Доктора Буги», «ветер больших перемен» из «Ветра перемен», «Ветер водит хоровод»); закличку «это ветер, только ветер», «ветер, это ветер» Кинчев использует даже в чужих песнях (см. «Отход на север» на альбоме «Наубум» [1]). В «Пульсе» ветер является фактически первопричиной происходящих потрясений:

Как задули в осень ветра,
Да пошли гулять по земле

Жар,
Град,

Гром
Это ветер, только ветер!

Одна из самых известных канонических «примет» конца света - четыре всадника Апокалипсиса, которые появляются при снятии первых четырёх печатей с таинственной книги (Откр. 6: 1-8).

В альбоме «20.12» косвенно упоминаются два всадника – «взявший с земли мир» и «венценосный всадник».

Всадника, едущего на рыжем коне, традиционно называют Войной, хотя его имя в Библии не упоминается. В альбоме «20.12» есть песня, которая носит название «Война». Эта песня изначально должна была фигурировать в названии альбома, поэтому её наряду с «20.12» можно считать одной из ключевых. По словам самого Кинчева, песня должна была проиллюстрировать начало любого конфликта – от конфликта между мужчиной и женщиной до мировых конфликтов [9]. Не случайно песня построена как диалог, для особой выразительности была приглашена Л. Махова [9]. Многие фразы построены на противопоставлении:

Ты грозный посох земных поводырей,
Я оправданье пути...

Ты наконецник летящего копья,
Я центробежная ртуть...

Ты пастырь силы нездешнего огня,
Я здесь с рождения свой.

Автором подчёркивается агрессивный настрой персонажей песни:

Не я окрасил огнём твои сады
Заметь

О том, что можно врасплох застать меня
Забудь!

Армады армий ложились под меня,
Усвой!

Акцент на том, что один из всадников Апокалипсиса ассоциируется с войной, Кинчев не делает. Хотя в контексте альбома война продолжает оставаться символом конца света.

Всадника, который в Откровении появляется после снятия первой печати, некоторые христианские богословы считают посланником Христа, символом распространения христианства, духовности и т.д. [См., например 2; 6]. Похожую точку зрения мы можем встретить и в творчестве К. Кинчева. В песне «Всадники» из альбома «Сейчас позднее, чем ты ду-

маешь» всадник, едущий на белом коне, представлен как посланник Христа:

По имени Свет,
По жизни Закон,
По крови Руда,
По судьбе Перезвон,
По вере Любовь,
По религии Крест,
По сути Опричник небес.

На Белом коне
В мир движется он,
Победой оваян
Его легион.
Солдат-венценосец,
Спасителя лук
Он принял в руки из рук.

«Всадники»

(«Сейчас позднее, чем ты думаешь») [4].

Учитывая эту точку зрения, песню «Вода и вино», в которой нет ни описания, ни предчувствия Апокалипсиса, можно тем не менее рассматривать как отсылку к образу Христа, а через него – к образу первого всадника Апокалипсиса.

В литературе Апокалипсис часто связывают с различного рода космогоническими катастрофами. Когда в средствах массовой информации началось активное обсуждение грядущего в декабре 2012 года конца света, одной из версий того, что может произойти, была версия о столкновении Земли с каким-нибудь небесным телом, следствием чего будет изменение её орбиты, смена полюсов и т.д.

Космогоническая катастрофа описана в заглавной песне альбома «20.12»:

То ли символ, то ли знак судьбы –
Первый крик, последний вдох.
От пустыни до большой воды
Сбой орбит, переполох.

Однако не все так просто. Если первая часть песни – традиционное описание конца света, «сбой орбит», космогоническая катастрофа, то вторая – Апокалипсис иного рода. Это Апокалипсис сознания, это уподобление человеческой души, человеческого общества компьютеру. Здесь возникает еще один смысл. Поскольку 20.12 – это «код доступа к игре», то любой конец света (библейский или индейский) сводится к компьютерной игре в конец света. Или к компьютерному сбою. То есть в одной песне соединены сразу несколько проявлений Апокалипсиса:

- традиционный конец света – конец мира, конец всего сущего;
- компьютерная игра;
- компьютерный сбой.

И последние два варианта в контексте песни становятся наиболее значимыми. Тогда возникает закономерный вопрос: какой грех может привести именно к такому Апокалипсису?

Один из самых тяжёлых грехов в представлении К. Кинчева – это стремление к власти: «кто окунулся в реку лжи, зависти, стяжательства и человеконенавистничества, чем отличаются государственные мужи, тем и надо ответ держать» [10]. Эта мысль особенно ярко выражена в песне «Прыть» с альбома «20.12»:

Добиваясь цели, цепляясь за власть,
 Прыткие готовят тылы,
 Чтобы, если сбросят, помягче упасть,
 Не задев углы.

На вершины мира кривые пути,
 В цепкий и злопамятный круг.
 Скользящая работа, и как не крути,
 Грязь не сходит с рук.

«Прыткие», стремящиеся к власти, дорвавшиеся до власти, не просто ведут нечестную игру («не назвав пароль»), они пытаются «поучать» даже небо. Стремление стать выше всех приводит «прытких» в замкнутый круг, из которого нет выхода:

Все, кто здесь зимовал,
 Знает ответ
 Им из этих стен
 Выхода нет.

Находясь в замкнутом круге, «прыткие» не видят, не знают истинной жизни. То, что для других является реальностью, – для них всего лишь бумажный отчёт. В этом отношении с «Прытью» перекликается ещё одна песня альбома - «Капля солнца». «Прыткие» укладывают в рамки конторской работы даже историю человечества: «От войны до мира – срока и даты». Мир отражается в документах, словно в кривом зеркале: «На бумаге чисто, по жизни страшно». Бюрократизм, дорвавшиеся до власти «прыткие» - это приметы наступившего Апокалипсиса. Конец света – это не глобальная вселенская катастрофа, «сбой орбит» - это всего лишь красивая метафора. Конец света – это Апокалипсис власти, это погружение мира в беспросветную ложь.

В эру Апокалипсиса теряет (или почти теряет) своё значение слово. Если в Библии слову придаётся особое значение, с него начинается вся христианская космогония, то в эпоху Апокалипсиса в словах появляется

«жесть», металл. Слова становятся оружием, источником конфликтов, а не созидающим инструментом:

Сколько всего было и есть,
Сколько ещё предстоит объяснений на пальцах,
Когда в словах жесть.
«Шейк»

В этом мире слишком много
Общечеловеческих слов...
«Мир»

Чтобы донести до других свою точку зрения, необходимо «подбирать слова», находить такие, которые ещё не утратили смысл и не приведут к раздору:

Я начну игру,
Подберу слова,
Чтобы звук смог выразить суть
Каждого из нас.
«Руны»

Вполне возможно, что началом нового мира будет не слово...

В связи с темой Апокалипсиса и понятием расплаты за грехи в альбоме «20.12» вполне закономерно возникает и тема прощения.

В песне «Война» прощение представлено как качество народа; но прощение в агрессивном контексте песни не ведёт к примирению:

В моём народе отвагу утолить,
Что зачерпнуть через край.
Запомни, пришлый, простить – не пощадить!
Прощай!

В приведённой фразе чувствуется скорее конфликт, чем реальное прощение, что явно продиктовано контекстом песни: прощение врага не означает, что ему не дадут отпор.

Если в «Войне» прощение в некоторой степени противопоставлено пощаде (подобный подход вполне характерен для творчества К. Кинчева; ср., например: «Как пощёчина – Христос» в песне «Красное на чёрном»), то в «Качелях» прощение как слово противопоставляется умению прощать:

Между словом прости
И уменьем прощать
Лёд космических зим,
Не добавить, не взять,
Так торопят финал,

Что бы встать на поклон
Похоть, зависть и власть.

Если кто-то говорит о прощении, это не значит, что он может реально кого-то простить. И это не значит, что кто-то (вероятно, и Бог тоже) может простить его, и когда «похоть, зависть и власть» торопят конец света, ждут прощения – они ничего не вкладывают в это слово.

Тема прощения завершается в песне «Мир»:

Понять – не значит поверить,
Простить – не значит понять

Слова в эпоху Апокалипсиса потеряли своё значение. И можно ли ждать прощения тогда, когда смысл этого слова утрачен, когда люди ничего не вкладывают в это слово, когда они разучились понимать друг друга и разучились верить в Бога?

В сложившейся ситуации у лирического героя – особый путь. Он не боится Апокалипсиса, для него это возможность начать всё сначала, как для мира – начать сначала своё бытие. Герой констатирует отсутствие жалости к разрушающемуся миру, однако нельзя говорить о том, что эта его позиция однозначна. В тексте песни есть слова: «Все скорбят о потере, а мне / Не жаль» («Руны»). Однако на альбоме после этой строчки эхом звучит «Жаль, жаль, жаль». В мире, в котором слово потеряло своё основное назначение – быть средством коммуникации между людьми, лирический герой предпочитает «остаться в движении вспять» («Шейк»).

Путь лирического героя пролегает между светом и тьмой: он дитя этого мира, он также грешен, но в то же время способен видеть красоту, способен отличать истинное от ложного:

Между грязью и красотой,
Между чудом и тьмой,
Возвращаюсь своей тропой
Домой.

«Качели»

Лирический герой пытается изменить этот мир («Я пытался не раз / Доказать, что смогу / Докричаться до тех, / Кто поставил на кон / Всё, и вышел не в масть»); словно Даэрон, он изобретает свой собственный алфавит, свои руны («Руны»). Творчество для Кинчева – это чудо. Так, например, рассказывая о композиции «Вода и вино», он говорит, что песня была «написана как ощущение того, что группа “Алиса” занимается чудом, ко-

гда на каждом концерте доставляет радость людям, что и делал Христос при сотворении первого чуда» [8]¹.

Для лирического героя важно научиться понимать волю Бога, уметь определять его замысел: «Дай мне зоркость определять / ТВОЁ!» («Качели»).

Мир движется от целостности и единства (единица) к бесконечности (восьмерка) и обратно («Арифметика»). Он подобен театральному представлению: занавес закрывается, чтобы открыться снова.

Развитие мира – это качели, движущиеся вверх и вниз, от чуда к тьме и обратно («Качели»). После конца света наступит новый мир, в золе старой жизни зажжётся огонь новой подобно тому, как наступает после зимы весна:

Лёд сойдет, метель уймётся,
Выйдет час, весна вернётся,
Жажда жизни в капле солнца!

Там, где дым отсечёт отходы от огня,
Пульс весны прорвётся.
Когда я вижу, как жжёт моя земля,
Я в пол-шаге от солнца.
«Капля солнца»

Каждый должен сделать свой выбор, осознать своё прошлое и решить, каким путём идти в будущем:

И еле заметная
Отворится дверь.
Кем мы были до стен огня,
И как пойдем теперь?
«Пульс»

Это может быть выбор христианского пути признания вины и очищения, либо гордыня и стремление быть «выше всех». Это может быть путь любви или путь техногенный, где человеческие чувства заменяются современными технологиями:

2012 – решай, где правда, где молва,
2012 возьмёт своё, как дважды два
«20.12»

Мир в танце протуберанцев

¹ Хотя, конечно, можно предположить, что «Вода и вино» совершенно неожиданно для автора оказалась символом одного из смертных грехов – гордыни, и потому лирический герой «Алисы» (да и сам автор песен, наверное) при всей его отличности от «прытких» не является абсолютно положительным.

Сгорит и выстрелит вновь,
Кто верит в путь инноваций,
Тот вряд ли верит в любовь.
«Мир»

Итак, Апокалипсис наступил. Но это не совсем тот конец света, который описан в Библии или пророчествах индейцев майя. Это Апокалипсис сознания, уподобление человеческого общества компьютеру, это стремление получить от жизни всё, и прежде всего – власть. Именно стремление людей к власти поставило мир на грань катастрофы, привело к тому, что люди перестали слышать друг друга. Но выход есть, и новый мир придёт на смену старому. Но каким будет этот новый мир – зависит от выбора человека.

Литература

1. «Алиса». Отход на север [Электронный ресурс] Текст песни / В. Бутусов // НАУ БУМ – трибьют группы «Nautilus Pompilius»: сайт. – Режим доступа: <http://naubum.ru/alisa-othod-na-sever-tekst.html> (дата обращения 15.01.2014).

2. *Архиепископ Аверкий (Таушев)*. Вскрытие агнцем печатей таинственной книги: первая-шестая печати [Электронный ресурс] Электронная статья / А. Таушев // Архиепископ Аверкий (Таушев). Апокалипсис, или Откровения святого Иоанна Богослова. Экзегетический разбор Апокалипсиса. – Гл. 6. Цит. по: Православная энциклопедия «Азбука веры»: сайт. – Режим доступа: http://azbyka.ru/hristianstvo/bibliya/novyi_zavet/apokalipsis/averky_apokalipsis_14g-all.shtml (дата обращения 15.01.2014).

3. Группа «Алиса» - Дискография. Альбом «20.12» [Электронный ресурс] Тексты песен // Группа «Алиса» - официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.alisa.net/diskografiya.php?action=main&disk=disk11> (дата обращения 15.01.2014).

4. *Кинчев К.* Всадники [Электронный ресурс] Текст песни / К. Кинчев // Группа «Алиса» - официальный сайт. – Режим доступа: http://www.alisa.net/disk1/d03_lyrics.htm#vsadniki (дата обращения 15.01.2014).

5. *Марголис М.* Константин Кинчев споёт над Волгой [Электронный ресурс] Электронная статья / М. Марголис // Известия. – 27.05.2010. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/362134> (дата обращения 15.01.2014).

6. Откровение. Гл. 6 [Электронный ресурс] Электронная статья // Толковая Библия. Новый завет / Под ред. А. П. Лопухина. Цит. по: Православная энциклопедия «Азбука веры»: сайт. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/?Lopuhin/tolkovaja_biblija_77=6 (дата обращения 15.01.2014).

7. Песня «20.12». Разговор с К. Кинчевым на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» [Электронный ресурс] Электронная статья // «Время Z» - журнал для интеллектуальной элиты обще-

ства: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3604> (дата обращения: 15.01.2014).

8. Песня «Вода и вино». Разговор с К. Кинчевым на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» [Электронный ресурс] Электронная статья // «Время Z» - журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3678> (дата обращения: 15.01.2014).

9. Песня «Война». Разговор с К. Кинчевым на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» [Электронный ресурс] Электронная статья // «Время Z» - журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3673> (дата обращения: 15.01.2014).

10. Песня «Прыть». Разговор с К. Кинчевым на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» [Электронный ресурс] Электронная статья // «Время Z» - журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3674> (дата обращения: 15.01.2014).

11. Песня «Пульс». Разговор с К. Кинчевым на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» [Электронный ресурс] Электронная статья // «Время Z» - журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3677> (дата обращения: 15.01.2014).

12. Песня «Шейк». Разговор с К. Кинчевым на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» [Электронный ресурс] Электронная статья // «Время Z» - журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3671> (дата обращения: 15.01.2014).

УДК 821.161.1-192(Шклярский Э.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

В. А. КУРСКАЯ

Москва

**«МИР КАК БУДТО НАДВОЕ РАСКОЛОТ»:
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ДУАЛИЗМА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЭДМУНДА ШКЛЯРСКОГО**

Аннотация: В статье рассматриваются основные пары противопоставленных друг другу понятий, значимых для текстов песен Эдмунда Шклярского (группа «Пикник»). Исследователь выделяет 8 таких пар и, перечисляя тексты, в которых встречаются подобные оппозиции, показывает, что дуализм, или разделение чего-либо на противоположности, является основой построения поэтом его художественного мира.

Ключевые слова: рок-поэзия, песни, Эдмунд Шклярский, группа «Пикник», литература, концепты, дуализм, антиномия.

Сведения об авторе: Курская Вера Александровна.

Место работы: Московский государственный университет путей сообщения (МИИТ).

Должность: старший преподаватель кафедры психологии, социологии и государственного и муниципального управления Гуманитарного института.

Контакты: 127994, г. Москва, ул. Образцова, д. 9; veranfersky@mail.ru.

V. A. KURSKAYA

Moscow

**«THE WORLD SEEMS TO HAVE BEEN SPLIT IN TWO PARTS»:
SOME PRELIMINARY REMARKS CONCERNING EDMUND
SHKLYARSKY'S POETIC DUALISM**

Abstract: This article is devoted to basic pairs of opposite concepts that are important for Edmund Shklyarsky's lyrics («The Picnic» group). The researcher marks out 8 such pairs of opposites, names the lyrics they are used in and shows that dualism, or dividing something in opposites, is the basis of the poet's world.

Key words: rock poetry, lyrics, Edmund Shklyarsky, «The Picnic» group, fiction, concepts, dualism, antinomy.

About the author: Kurskaya Vera Alexandrovna.

Place of employment: Moscow State university of Railway Engineering.

Post: Senior Lecturer of the Department of Psychology, Sociology and State Administration, Institute for the Humanities.

Тема, которую мы рассматриваем в настоящей статье, весьма объёмна, поэтому представленное исследование не претендует на полноту и ис-

черпанность. Мы лишь обозначим основные тезисы этой темы, которые, как нам представляется, в дальнейшем можно рассмотреть более детально.

Прежде всего дадим определение понятию дуализма. Дуализм – «философское учение, признающее в основе мира два независимых начала (напр. материю и дух, добро и зло); противоп. монизм (филос.)» [11]. Для целей нашего исследования мы сузим понятие дуализма и определим его как существование двух фундаментальных начал в какой-либо системе - в данном случае в художественном мире Эдмунда Шклярского. В рок-поэзии этого автора мы сталкиваемся с дуализмом в самых разных его проявлениях, которые рассмотрим ниже.

Ранее другие исследователи уже отмечали ощущение дуальности мира рок-поэтами [7], а также антиномичность как одно из основных свойств русской рок-поэзии [10]. Также была отмечена частая актуализация в рок-стихах традиционных антиномий, например «космос - хаос», «свет - мрак», «земля - небо» и т.д. [10]. Однако дуализм, по нашему мнению, предполагает нечто большее, чем актуализация антиномий, - он предполагает построение всей поэтической картины мира на основе таких антиномий.

В текстах Эдмунда Шклярского дуальность поэтического мира нередко находит реализацию через прямое упоминание чего-то двойного, парности в самом широком смысле этого слова. Это можно увидеть, например, в песне «Инквизитор» (альбом «Танец волка»):

Он наверное хочет меня открыть
Как простой чемодан, он знает одно,
Даже в самом пустом из самых пустых
Есть двойное дно, есть двойное дно.

В песне «Нет берегов» (альбом «Родом ниоткуда») упоминаются «два флага, печаль и любовь», в тексте «С тех пор, как сгорели дома» (альбом «Харакири») - два солнца. В песне «Ты - королева ночи / Бал» (альбом «Египтянин») есть «две темноты» - возможно, исходя из контекста, это образы мужского и женского начал. Пол и потолок в одноимённой песне из альбома «Немного огня» – это единственные «двое», которые остались вместе с лирическим героем. Пары могут быть составлены и из элементов совершенно разного порядка, а именно «ты (лирический герой или героиня? Нельзя сделать однозначный вывод – В.К.) и укус, / Перламутр и пырей» («Перламутр и пырей», альбом «Египтянин»). Иногда парность указывается уже в названиях песен – «Два великана» (альбом «Стекло») и «Две судьбы» (альбом «Тень вампира»). В песне «Себе не найдя двойников...» (альбом «Королевство кривых») отсутствие двойников у лирического героя и его возлюбленной мыслится героем как проблема, как невозможность для героев изменить свою жизнь:

Бежать бы! Да где это слово

Что крепче чугунных оков?
И жить нам приходится снова
Себе не найдя двойников...

Далее мы более подробно рассмотрим основные повторяющиеся антиномические пары, которые нам удалось выделить среди концептов, значимых для творчества Шклярского.

1. В качестве первой и, возможно, главной из таких базовых оппозиций можно выделить традиционное для многих культурных и религиозных систем [6, 9] противопоставление света и тьмы, в том числе дня и ночи как их воплощения, а также их цветовых символов – белого и чёрного. Примеры можно найти в текстах песен «Ночь» (альбом «Дым»), «Немного огня» (альбом «Немного огня»), «Осень» (альбом «Чужой»), «Иероним» (альбом «Говорит и показывает»), «Не кончается пытка» (альбом «Тень вампира»), «Гиперболоид» (альбом «Железные мантры»).

2. Другое противопоставление – это также традиционное противоборство и взаимодействие мужского и женского начал [1, 9] в песнях «Много дивного на свете», «А учили меня летать» (альбом «Танец волка»), «Себе не найдя двойников» (альбом «Королевство кривых»), «Герр Захер Мазох» (альбом «Мракобесие и джаз»), «Кукла с человеческим лицом» (альбом «Театр абсурда»). Ранее мы уже рассматривали женские образы в стихах Шклярского [5] и их взаимодействие с образом лирического героя и сейчас отметим, что отношения между лирическим героем и его возлюбленной у данного автора всегда дисгармоничны, лишены счастья, это именно борьба – несмотря на то, что у героев очень много общего. Примечательно, однако, что за пределами борьбы и противостояния этих двух начал в поэтическом мире Шклярского счастье также невозможно: бесполой кукла с человеческим лицом из одноимённой песни (альбом «Театр абсурда») плачет в одиночестве и молит небо об огне «от искры изначальной» – анализ концепта огня в творчестве этого автора позволяет нам сказать, что в данном случае искра означает любовное чувство [3]. Логично, что для того, чтобы его изведать, бесполой кукле нужно будет превратиться в мужчину или женщину – и включиться в противостояние мужского и женского начал.

3. Огонь и вода – ещё одна распространённая во многих культурах оппозиция [1, 6, 9]. Концепт огня очень часто встречается в текстах Шклярского и играет весьма важную роль в его поэтической картине мира [3], в то время как вода упоминается существенно реже. Поэтому для нас имеют значение лишь те случаи, когда огонь и вода встречаются в одном тексте, формируя антиномичную пару. Такой пример можно найти в песне «Романс» (альбом «Родом ниоткуда»): «Ты – трепетный огонь, ты – чистая вода». Вариантом такой антиномии, по нашему мнению, можно считать и противопоставление основных характеристик огня и воды, а именно тепла и холода, которое присутствует в песне «Я почти итальянец» (альбом «Говорит и показывает»):

Ты думал – мы дети белого холода
Ты думал – мы больше не сделаем шаг
<...>
А мы открыли двери и окна настежь
А иначе зачем это всё

Мне опять захотелось тепла и я жду
Вот сейчас мое сердце расплавится

4. Противопоставление «этого» и «того» миров характерно, впрочем, не только для творчества Шклярского [4], но и для русской рок-поэзии вообще [8]. Примеры этой антиномии можно найти во многих песнях: «Опиумный дым» (альбом «Дым»), «Остров» (альбом «Иероглиф»), «Искры около рта» (альбом «Вампирские песни»), «Шарманка», «Навуходоносор» (альбом «Стекло»), «Настрадался Нострадамус от людей» (альбом «Говорит и показывает»), «Искушение», «Этот мир не ждёт гостей», «Упыри и вурдалаки сотоварищи его» (альбом «Тень вампира»), «У шамана три руки», «Из коры себе подругу выстругал» (альбом «Королевство кривых»), «Мракобесие и джаз» (альбом «Мракобесие и джаз»), «Колдыри да колдобины», «Лунатики» (альбом «Железные мантры»), «Кукла с человеческим лицом», «Карлик Нос» (альбом «Театр абсурда»), «Декаданс», «Игла», «Клоун беспощадный», «Звезда Декаданс» (альбом «Певец декаданса»). В песне «Из мышеловки» (альбом «Мракобесие и джаз») упоминается второе рождение – возможно, хотя мы не можем сказать это с уверенностью, автор подразумевает рождение героини в новом, «том» мире.

5. В пространстве художественного мира Шклярского существуют три основных концепта – это Город, Открытое Пространство и Комната. Мы подробно рассматривали их в нашей дипломной работе («Система художественных образов и мотивов в рок-поэзии Эдмунда Шклярского (группа “Пикник”»)), защищённой нами на филологическом факультете РУДН в 2010 году. Применительно к пространству в текстах Шклярского можно говорить о последовательном противопоставлении Города Открытому Пространству. Оно отражено в песнях «Пикник» (альбом «Иероглиф»), «Там на самом краю земли» (альбом «Харакири»), «Немного огня» (альбом «Немного огня»), «Отучи же меня говорить», «Адреналиновые песни» (альбом «Стекло»), «Вдалеке от городов» (альбом «Египтянин»), «Побежать бы за леса-горы», «Знаки в окне» (альбом «Говорит и показывает»), «Вот же это слово» (альбом «Железные мантры»).

6. Исследователями уже отмечалось, что одним из основных вопросов творчества Шклярского является самоидентификация [2], и в её поисках лирический герой неизбежно противопоставляет себя толпе, «другим». Это можно видеть в песнях «Железный орех» (альбом «Танец волка»), «Я невидим» (альбом «Родом ниоткуда»), «Герой» (альбом «Чужой»), «Серебра!!!» (альбом «Говорит и показывает»), «Теперь ты», «Оборотень»

(альбом «Тень вампира»), «Королевство кривых», «Из коры себе подругу выстругал», «Когда призрачный свет...», «И всё...» (альбом «Королевство кривых»), «Из мышеловки», «От Кореи до Карелии», «Падший ангел – сын греха», «Зарагустра», «Герр Захер Мазох», «Ихтиандр» (альбом «Мракобесие и джаз»), «Недобитый романтик», «Гиперболоид», «Лунатики», «Дом мой на двух ногах», «Здесь живут дома-колодцы» (альбом «Железные мантры»), «Театр абсурда», «Карлик Нос», «Дикая певичка» (альбом «Театр абсурда»), «За пижоном пижон», «Клоун беспощадный», «Инкогнито» (альбом «Певец декаданса»).

7. Сон и реальность, на наш взгляд, можно рассматривать как вариант «этого» и «того» миров. Эта оппозиция реализуется в текстах песен «Мы как трепетные птицы» (альбом «Харакири»), «Лишь влюблённому вампиру» (альбом «Вампирские песни»), «Я почти итальянец» (альбом «Говорит и показывает»), «Недобитый романтик» (альбом «Железные мантры»).

8. Довольно специфическим, редким и характерным именно для изучаемого автора можно считать противопоставление крика тишине, молчанию: это песни «Самый звонкий крик тишина», «Немое кино» (альбом «Жень-шень»), «Египтянин» (альбом «Египтянин»), «Серебра!!!», «Иероним» (альбом «Говорит и показывает»), «Теперь ты» (альбом «Тень вампира»).

Подчеркнём одну примечательную особенность: в творчестве поэта немаловажную роль играет концепт «грех». Его противоположностью является концепт «праведность / чистота (нравственная)». Можно привести лишь одну цитату из песни «Ночь» (альбом «Дым»), в которой, видимо, присутствует этот концепт:

Пусть в объятиях темноты бьётся кто-нибудь другой,
Мы свободны и чисты, мы проходим стороной.

«Чисты» в данном контексте, скорее всего, употребляется именно в значении «безгрешны», однако нам удалось обнаружить лишь этот единственный случай подобной реализации концепта. Противопоставление «грех – чистота / праведность», столь значимая для многих культурных и религиозных систем [9], в творчестве Шклярского не получает воплощения.

Мы постарались перечислить выше по возможности все песни, в текстах которых в том или ином виде актуализируются обозначенные антинимичные пары. Как читатель может заметить, перечень текстов довольно объёмный. Это позволяет сделать вывод, что при создании своего поэтического мира Шклярский редко обходится без пар антиномий. Антиномии становятся своего рода каркасом для всей системы художественных образов. Следовательно, поэтическую картину мира Эдмунда Шклярского можно назвать дуальной по своей сути, и к ней вполне применима цитата из песни «Кукла с человеческим лицом», вынесенная в заголовок нашей статьи: «Мир как будто надвое расколот».

Литература

1. *Васильев Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае [Текст] / Л. С. Васильев. - М.: Восточная литература, 2001. - 488 с.
2. *Ганцаж Д.* «Кто я?» - один из ключевых вопросов поэзии Эдмунда Шклярского [Текст] / Д. Ганцаж // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 11. - Екатеринбург, Тверь, 2010. - 277 с. - С. 201–207.
3. *Курская В. А.* Образ огня в поэзии Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 10. - Екатеринбург, Тверь, 2008. - 302 с. - С. 191–197.
4. *Курская В. А.* Пророк и шаман: к проблеме героя в художественном мире Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 11. - Екатеринбург, Тверь, 2010. - 277 с. - С. 215–219.
5. *Курская В. А.* Особенности женских образов и любовный конфликт в рок-поэзии Эдмунда Шклярского [Текст] / В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 12. - Екатеринбург, Тверь, 2011. - 300 с. - С. 147–155.
6. *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов [Текст] / М. М. Маковский. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. - 416 с.
7. *Нежданова Н. К.* Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов [Текст] / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 1. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. - 132 с. - С. 33–49.
8. *Пилоте Ю. Э.* К вопросу о «плохой» и «хорошей» рок-поэзии [Текст] / Ю. Э. Пилоте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 14. - Екатеринбург, Тверь, 2013. - 386 с. - С. 36–41.
9. *Смагина Е. Б.* Манихейство: по ранним источникам [Текст] / Е. Б. Смагина; Ин-т востоковедения РАН. - М.: Вост. лит., 2011. - 519 с.
10. *Толоконникова С. Ю.* Мифологические антиномии в русской рок-поэзии [Текст] / С. Ю. Толоконникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 4. - Тверь: Твер. гос. Ун-т, 2000. - 269 с. - С. 154–160.
11. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]: Электронный словарь // Толковый словарь Ушакова: сайт. - Режим доступа: <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=14496> (дата обращения: 03.10.2013).

УДК 821.161.1-192(Шклярский Э.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.01
Код ВАК 10.01.03
ГРНТИ 17.09.91

Ю. Э. ПИЛЮТЕ

Калининград

ПЕРЕРОЖДЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

В АЛЬБОМЕ «ПЕВЕЦ ДЕКАДАНСА»

ГРУППЫ «ПИКНИК»

Аннотация: В статье анализируется рок-поэзия Эдмунда Шклярского, автора песен группы «Пикник». В альбоме «Певец декаданса» происходит перерождение лирического героя, который проходит свой путь последовательно, от песни к песне, что позволяет сделать вывод – перед нами концептуальный рок-альбом.

Ключевые слова: рок-поэзия, художественный мир, лирический герой, Эдмунд Шклярский, концептуальный альбом, лирический цикл.

Сведения об авторе: Пилоте Юрате Эдуардовна, кандидат филологических наук.

Место работы: радио «Русский край».

Должность: журналист.

Контакты: 236006, г. Калининград, Советский проспект, д. 12, каб. 702.; rebro@list.ru.

YU. E. PILUTE

Kaliningrad

LYRIC HERO'S METAMORPHOSIS

IN THE ALBUM «POET OF DECADENCE»

BY THE PICNIC BAND

Abstract: Rock lyrics by Edmund Shkljarsky the author of the Picnic's songs is under analysis in the article. In the album "Poet of Decadence" a metamorphosis of the main hero, who undergoes his way coherently from song to song, takes place, and this fact allows us to draw a conclusion that the album is conceptual.

Key words: rock lyrics, artistic world, persona, Edmund Shkljarsky, concept album, lyrical cyclus

About the author: Piliute Yurate Eduardovna, Candidate of Philology.

Place of employment: Radio Station "Rusky Kray".

Post: Journalist.

Творчество рок-поэта группы «Пикник» Эдмунда Шклярского сложно для понимания. Мир его песен ускользает от анализа, и если ему не позволить делать это - исследование обречено на провал. Вместе с тем изучение творчества Эдмунда Шклярского невозможно без чёткого понимания авторских идейных установок и идеалов.

Главной особенностью мировидения Э. Шклярского является его устремленность в мир бесконечного (запредельного) и попытка его постичь. В понимании рок-поэта высшей ценностью обладает нематериальное, вечное. «Чему вовсе не быть, так того не сгубить, а чего не сгубить, тому нету конца на Земле» – эта цитата из песни «Египтянин» как нельзя лучше демонстрирует главную установку автора: ценно то, что не обладает предметной завершенностью. К этому идеалу Вечного и стремится приблизиться автор посредством творчества:

Это да пока, каждый звук как плеть
А вам откуда знать хочу ли я уцелеть
Не для того пока душа несется в рай
Играй моя шарманка, играй
«Шарманка»

Бейте в бубен, рвите струны
Громче музыка играй
А кто слышал эти песни,
Попадает прямо в рай.
«Мы как трепетные птицы»

Своими песнями он творит незримый универсум – связанный с миром внешним и его закономерностями через категории микро- и макрокосмоса. Таким образом, будучи Вселенной, заключённой в самой себе, лирический герой Э. Шклярского не испытывает трагического разрыва между миром ирреальным и реальным (предметным), поскольку первый для него высшая и окончательная ценность.

Художественный мир Эдмунда Шклярского, всё его творчество служит утверждению мира света, божественному миру. В этом смысле, группа «Пикник» одна из самых светлых групп на российской рок-сцене, как бы парадоксально это не звучало.

Альбом «Певец декаданса» уникален для творчества Эдмунда Шклярского именно потому, что это один из самых мрачных альбомов. На первый взгляд он напоминает «Королевство кривых». Однако там речь идёт о современности, о мире реальном с его «огнями реклам, неоновых ламп», в то время как в «Певце декаданса» дано подробное описание ада - крайнего нижнего локуса художественного мира поэта. Такого подробного описания полюса зла нет ни в одном другом альбоме Эдмунда Шклярского.

Прежде всего, следует уяснить саму модель универсума рок-поэта. Анализ без исключения всех песен Э. Шклярского позволяет сделать следующий вывод: художественный мир поэта - мультивселенная, состоящая из множества миров. Весь этот универсум объединен устремлением автора в запредельное и бесконечное, отрицающее любую завершенность и предметность. Именно поэтому художественный мир Э. Шклярского постоянно ускользает от филологического анализа.

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 поэта разделён на «область запредельных миров» и так называемый «авторский универсум». Область запредельных миров - бесчисленное количество вселенных, соприкасающихся с миром автора. Оттуда могут приходиться различные иномирные сущности. В свою очередь авторский универсум дополнительно делится на реальный и ирреальный мир. Реальный мир автора – город, населенный людьми (наша действительность). Он противопоставлен миру ирреальному как профанный священному:

А нищие правят бал
Они хотят, да не могут дать
И то, что зовут они кровью
Только вода
«Я пущенная стрела»

Священное пространство в поэтике – это мир света и гармонии:

Адреналиновые песни, цветы, роса,
Ещё мы вместе и можем творить чудеса,
И солнце радуго плавит, льётся свет через край,
Адреналиновые песни. Давай, давай, давай!
«Адреналиновые песни»

Кроме привычных оппозиций свет/тьма и верх/низ, организующих художественное пространство, его конструируют оппозиции глубоко индивидуальные, свойственные только идиостилю автора. Так, центральным противопоставлением здесь выступает пара «открытый/замкнутый». Первый член оппозиции снабжен предельно положительными характеристиками, а второй – отрицательными, соответственно. Максимально открытое, бесконечное пространство существует вне иерархических законов – оно принципиально свободно от оценок и являет собой идею вольности и свободы само по себе. Это пространство, обладающее особыми акустическими характеристиками. Любой звук здесь многократно усилен и четок. Огромные пропасти и небеса озвучены музыкой, звоном:

Этот остров, где всё не так,
Как когда-то казалось нам
Этот остров, где каждый шаг
Словно колокол рвет небеса.
«Остров»

Сурги и лурги а что им? Им всё нипочём.
Сурги и лурги над пропастью звонкой парят.

«Сурги и лурги»

Эта пустота беспредельности невероятно жива и наполнена музыкой, пением, радостными гимнами рассвета:

Из огня в огонь, из слова в слово
Душа душу зажигает.
В небесах охрипший ветер
Отпеванье начинает.
<...>
Чистый голос в небесах поёт
Светлый полдень над Землей встаёт.
«За невинно убиенных»

Это пространство, открытое для мира стихий - образов, олицетворяющих максимальную свободу и подвижность:

Было б сердце нейлоновым, небо бездонным,
Наливался бы ветер свинцом.
«Ещё один дождь»

Открыто оно и для света, изобличающего мир тьмы и делающего всё четким и видимым:

Адреналиновые песни, цветы, роса,
Ещё мы вместе и можем творить чудеса,
И солнце радугу плавит, льётся свет через край,
Адреналиновые песни. Давай, давай, давай!
«Адреналиновые песни»

Бесконечному пространству противопоставлено пространство замкнутое, тесное и тёмное. Чаще всего оно описано как потайная комната без окон и дверей, скрытая от солнца:

Нет и нет мне не до смеха – нет окна и дверь размыта
Ведь пытать меня приехал сам Великий Инквизитор.
«Инквизитор»

В доме неприметном в доме без окна
Спрятана от солнца комната одна
«Иероним»

Здесь вершат суд злые силы. Потому Гарин сочиняет свою адскую машину, способную разрушить мир, в потайной комнате:

Да и Гарин – не Гагарин
Он то ласковый то злой

В своей комнате потАйной
Сочинил гиперболоид
«Гиперболоид»

В универсуме Э. Шклярского бытует мифологическое время.

Действие альбома «Певец декаданса» происходит как раз в замкнутом мире, лишенном неба, свежего воздуха и света.

Так в песне «Игла», «звезда» (в поэтике Шклярского, символ личной судьбы и сопричастности небесному миру) нарисована. Она не греет и не светит. Мнимый мир, где все чудится, обесценивает для героя солнце, поскольку в мире ада оно всего лишь иллюзия.

Говоришь: «Подожди, вот-вот,
Солнце на небе да взойдет».
Только если ещё оно?
Да не всё ли, не всё ли равно?

В песне «Клоун беспощадный» мир сужается до замкнутой арены цирка. Пространство ада – это и город-лабиринт:

Это твой город -
Изловчись или сгинь,
Вокруг глаз закрытых
Площадей круги
«За пижоном пижон»

Пространство ада характеризуется персонажами его населяющими. Довлеет над всем фигура «беспощадного клоуна». Уникальность альбома «Певец декаданса» заключается в том, что здесь впервые дано подробное описание самой мрачной фигуры в художественном мире Эдмунда Шклярского. Дьявол - это рыжий клоун-насмешник.

Вообще же смех (в большинстве случаев сатирический и обличающий) обладает важной функцией в поэтике Э. Шклярского и является главным инструментом в оценке мира. Высмеять кого-то или что-то здесь означает возвыситься над объектом осмеяния:

Каково удержаться? Каково не упасть?
Ведь в лицо ему глядя, насмеются всласть
«Недобитый романтик»

И уже не искалечит смех лощённых дураков
Ведь запрыгнул ей на плечи мокрый ангел с облаков
«Мышеловка»

Будь же небо к нам добрей,
Страшно жить среди людей.
Хохочет дьявол за спиной твоей

Э-ге-гей! Э-ге-гей!

«Опиумный дым»

«Клоун беспощадный» царит в своём замкнутом адском мире, и веселье, которое он вызывает у публики, - поистине дьявольское:

Здесь в ладоши бьют нещадно,
Тут и крики, смех, и стон.
Нынче клоун беспощадный
Заводил аттракцион.

Смех здесь не безобидный юмор, а реальная уничтожающая сила, направленная на поругание чистого, вечного. Изображая антигероя, автор даёт ему однозначную оценку:

Нет, совсем он не невинен,
Нечисты его глаза.
Он из зала душу вынул
И ногами растоптал.

Тем не менее в мире Эдмунда Шклярского дьявол не представляет реальную угрозу миру света. Тьма в поэтике автора есть отпадение от света. Потому дьявол управляет только теми, кто ему подчиняется, при этом мнит себя всесильным.

Будто это Колизей,
А не пыльная арена,
Будто держит он в руках
Нити тысяч жизней бранных.

Пространство ада организуют персонажи, находящиеся во власти сил зла. В альбоме это и бездушная публика из песни «Клоун беспощадный», и пижоны, населяющие улицы-лабиринты тёмного города («За пижоном пижон»). Мир ада для них не наказание за грехи, а осознанный выбор. Ад в поэтике Э. Шклярского – это «мир по имени декаданс». Локус, полный иллюзий, изломанных судеб, где правят силы зла.

Подчиняясь законам мифологического времени, в его вечном стремлении к перерождению, лирический герой осваивает предельно нижний полюс собственно мира. Его путь организует весь альбом. В первой песне «Декаданс» герой делает себя доступным силам зла. Отправная точка пути здесь - вера в иллюзии. Герой позволяет себе обмануться.

И обманемся мы и поверим,
Будто снова впадаем в транс,
Будто снова открыты двери
В мир по имени Декаданс

Но при этом система ценностей лирического героя не меняется, он не воспекает зло, но исследует его, даёт ему негативную оценку:

Этот мир не похож на сказку,
Но и в нем всё равно живут
«Декаданс»

Как случилось, что мир остыл,
Мир теней и дорог пустых?
Жаль не светит в пути звезда.
Нарисована что ли? Да.
«Игла»

Это твой город -
За пижоном пижон,
Долго ли, скоро ли -
Исчезнет он.
«За пижоном пижон»

А удачу и судьбу
Ни за что не купишь,
На кону главный приз,
Главный приз - кукиш
«Гильотины сечение, веревки петля»»

Важно понимать, что по характеру лирический герой Эдмунда Шклярского рационален и уравновешен и обладает устоявшимся образом мысли. Его поведение лишено внешнего пафоса, драматичности, ему чужды ситуации перелома личности или переоценки ценностей – такие поступки могут стоить субъекту свободы, и потому он их никогда не совершит. Перед ним гораздо более сложное испытание: на рубеже миров герой должен быть подобным Богу – уметь творить свой мир, нести свет, быть независимым и одновременно открытым для любви. Свободно путешествуя между мирами, он остаётся самим собой. Именно поэтому он поддается миру тьмы, но не даёт себя искалечить.

Такой духовной стойкостью обладают ещё некоторые герои творчества группы «Пикник». Иномирные существа такие, как например, таинственные «Сурги и Лурги». Их область обитания – мультивселенная, но они могут проявлять себя и в авторском универсуме. В исследуемом нами альбоме мы встречаем таких героев в песне «Гильотины сечение, веревки петля». Персонажей характеризует жестокость к мирским слабостям – ведь они им неведомы. Если же они располагают плотью, то намерено истязают её, поскольку в ней заключен пленный дух. Самоистязание уничтожает в них всё телесное и окончательное:

Не имеет значения,

Тем, кто шёл по углям
Гильотины сечение
И веревки петля.

В долгом пути по миру тьмы лирического героя поддерживает не самоистязание, но любовь. Как и всегда отношения героя и героини гармоничны. Песня «Прикосновение» подчёркивает единение двух любящих людей:

Ведь одной цепи мы звенья,
Через раз опять дышу,
Одного прикосновения
Небывалого прошу.

Надо сказать, что будучи «звеньями одной цепи» герой и героиня проходят совершенно разные пути в мире тьмы. Если для героя необходимо сохранить себя в мире зла, то для лирической героини важно соблюсти гармонию в собственной двойственности. В поэтике Э. Шклярского она совмещает в себе свет и тьму, разрушение и созидание, что делает её устойчивой к изменчивой мультивселенной автора. Такая она и в альбоме «Певец декаданса». Первая песня альбома – это и её отправная точка нисхождения:

Ты в плену босоногого танца,
Тебе голову кружит мечта,
<...>
Говоришь: «Ничего не случится»,
Если буду немного груб,
Говоришь, и смола сочится
В уголках потемневших губ.
«Декаданс».

Пройдя свои пути по миру ада, герой и героиня в последних, итоговых песнях альбома совершают восхождение. Так в песне «Звезда Декаданс» (одной из последних песен альбома) пространство опять становится принципиально открытым, звучащим. Герой возрождается из тьмы, приобретая новый опыт, заключённый в образе «Звезды Декаданс».

Ты только родился,
И ангел явился,
Он имя твоё назовет,
А где-то в далёком небе
Звезда Декаданс плывёт.

Песня альбома описывает возрождение героя в состоянии наполненности опытом постижения своего мира. Лирический герой находится в

тесной связи с миром внешним через категорию микро- и макрокосмоса. Подобие внешнего и внутреннего миров осуществляется через категорию дома [4]. В песне «Звезда Декаданс» дом наполнен жизнью.

Ты выучил буквы,
И дом твой не кукольный,
Здесь всё своей жизнью живёт.
А где-то в далёком небе
Звезда Декаданс плывёт.

Герой созидает себя не только в пространстве, но и во времени. В песне весна сменяется осенью и над всем этим парит звезда-декаданс, как образ новой судьбы, полученной после перерождения.

Завершающая композиция «Быть может... (Утешительная)» ни что иное, как гимн возрождению, адресованный каждому слушателю.

И все же, пока дышат звёзды над головой.
Открой своё сердце для счастья, открой.

Таким образом, альбом «Певец декаданса» - это концептуальный альбом, «аналог лирического цикла» [1, с. 79]. Его объединяет путь перерождения лирического героя, совершаемый последовательно от песни к песне. В альбоме впервые дано подробное описание крайнего нижнего локуса художественного мира Эдмунда Шклярского и персонажей, его населяющих.

Литература

1. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. [Текст] / Ю. В. Доманский – М.: Издательство «Intrada», 2010. – 232 с.
2. *Пилоте Ю. Э.* Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия: проблемы типологии [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук / Ю. Э. Пилоте. – Калининград, 2010. – 214 с.
3. Тексты песен группы «Пикник» [Электронный ресурс]: Список альбомов и песен // Официальный сайт группы «Пикник». - Режим доступа: <http://www.piknik.info/lyrics> (дата обращения 25.12.2013).
4. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. [Текст] / В. Н. Топоров – М.: Издательство «Прогресс», 1995. – 624 с.
5. *Элиаде М.* Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде. – М.: Издательство «МГУ», 1994. – 144 с.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Н. К. ДАНИЛОВА

Санкт-Петербург

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РОК-ПОЭЗИИ С КЛАССИКОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Аннотация: В статье анализируются рок-композиции Ю. Шевчука на тему осени, указаны переклички с русской поэзией 19 века. Рассмотрены примеры современных стилизаций.

Ключевые слова: традиция, стилизация, стихи, ритм, лирический герой.

Сведения об авторе: Данилова Наталья Кузьминична.

Место работы: АОУ ВПО «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина».

Должность: доцент кафедры литературы и русского языка.

Контакты: 196605, г. Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10; natali-danilov@yandex.ru.

N. K. DANILOVA

St. Petersburg

ARTISTIC INTERACTIONS OF ROCK POETRY WITH CLASSICS AND CONTEMPORANEITY

Abstract: In the article we analyze Shevchuck's autumn songs. The interchanges with Russian poetry of 19th century are shown. The examples of contemporary stylizations are given.

Key words: tradition, stylization, poetry, rhythm, character.

About the author: Danilova Natalia Kuzminichna.

Place of employment: Pushkin Leningrad State University.

Post: Associate Professor of the department of Literature and Russian Language.

Каково место рок-поэзии в литературном процессе, в движении от русской классики к современности? Рассмотрим один из аспектов этой проблемы на примере рок-композиции Ю. Шевчука «Что такое осень».

Внутренние связи литературного процесса определяются художественными взаимодействиями, синхроническим и диахроническим влиянием одних событий на другие. Участниками этого грандиозного диалога так или иначе становятся все литературные явления. Задача исследователя в таком случае – найти первообраз и проследить его превращения в текстах других авторов. Что нам предстоит искать? Что именно заимствуется и почему эти качества угадываются читателями, слушателями?

«Стихотворная форма каждого по-настоящему нового и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникнет в сознание читателя и овладеет им. Эта интонация затем не раз развёртывается и повторяется, и чем глубже укореняется, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха и тем труднее бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта <...> Именно они делают стихи Пушкина пушкинскими, стихи Махи – подлинно стихами Махи, а стихи Бодлера – бодлеровскими», – так Р. О. Якобсон пытался определить индивидуальные черты стилистики, которые сохраняются в любом тексте автора, варьируясь от стиха к стиху [7, с. 391]. «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности» [7, с. 391]. Р. О. Якобсон подчёркивал наличие этих элементов в обоих аспектах поэзии – в звуке и смысле. Более сложная проблема возникает тогда, когда произведение содержит черты, роднящие его с определённой поэтической традицией, и одновременно является оригинальным текстом. Такие примеры мы найдём в поэзии русского рока, где каждый текст подчёркнуто индивидуален, но вместе с тем угадывается и некая общая традиция, порой восходящая к классической лирике.

Очевидно, когда речь идёт о песнях, то есть, текстах, рассчитанных на музыкальное исполнение, элементом индивидуального стиля становится также музыка. Её воздействие может быть эмоционально очень сильным. Причём иногда в памяти остаётся именно мелодия, а слова забываются. Остаются ли в таком случае в восприятии читателя, слушателя черты того индивидуального литературного стиля, о котором размышлял Р. О. Якобсон? Без сомнения, остаются.

Много раз повторялась мысль (её высказывали и сами поэты русского рока и их почитатели), что взятые в отрыве от музыки, тексты рок-композиций не интересны. Что-то непоправимо разрушается без привычного исполнения. Записанные в виде стихов на бумаге, произведения теряют экспрессию, страсть, напряжение. И всё-таки, воспринимавшиеся, по мнению А. Николаева, в конце 1980-х годов «в основном в контексте рок-культуры», сегодня «стихи всё чаще “отлучаются” от голоса и музыки, становятся фактом литературы в строгом смысле слова» [4]. После издания десяти томной антологии «Поэты русского рока» (2004–2007) этот процесс ускорился.

Так, фактом литературы стала знаменитая песня Ю. Шевчука «Что такое осень» (при этом она, конечно, не перестала быть любимой рок-композицией многих слушателей). И уже как стихотворное произведение этот текст совмещает в себе элементы традиции и новаторства. С одной стороны, он вызывает в памяти читателей целый ряд известных русских

стихотворений об осени, в первую очередь пушкинских. С другой, в последнее время появилась масса устных подражаний, переделок, стилизаций песни «Что такое осень». Они с большим или меньшим успехом воспроизводят характерные черты песни Ю. Шевчука, такая попытка повторить знаменитый текст подчёркивает его новизну, притягательность и уникальность. По сути, авторы стилизаций выявляют как раз ту основную интонацию и те «организующие, цементирующие элементы», несущие на себе «печать поэтической личности», которые, если перефразировать Р. Якобсона, делают стихи Шевчука подлинно стихами Шевчука.

Сам автор, размышляя о теме осени, говорит о своём тяготении к Пушкину, о сходстве настроений и переживаний, о том, какие ассоциации возникают при упоминании об осени. «Я вообще, как и Пушкин, кстати, и некоторые другие наши поэты, люблю это время года. Мне кажется, оно наиболее подходит менталитету русского народа, нашему русскому характеру - такое душевное, печальное, немножко трагическое, задумчивое, без всякой суеты, спокойное, когда можно бродить по осеннему лесу и размышлять о вечном. Именно осенью как-то особенно легко, просто, спокойно и весело думать о смерти...» [3]. Автору вторят его почитатели, кроме щемящей интонации, они также подмечают стремление наблюдать жизнь со стороны, а значит, и размышлять о ней: «Осень (иногда календарная, а чаще эмоциональная) в творчестве Юрия Шевчука занимает особую, почти центральную роль. Она становится герою его песен подругой, он обращается к ней, как обращался бы к знакомому. Осень Шевчука одухотворена и поэтична, мало того, она и есть - время поэтов, время перемен и путешествий. Слушатель может почти почувствовать всё то, о чём поёт автор: и прохладный воздух с летающими паутинками, и запах костров из опавших листьев, и спокойную грусть стороннего наблюдателя, которым последнее время всё чаще становится певец». Итак, осень, помимо традиционной грусти, ассоциируется с завершением определенного этапа жизни (пора зрелости и увядания) и осмыслением его.

Кстати, такие ассоциации возникают не только при восприятии лексического уровня текста, то есть содержания. Немалую роль играет в этом и ритмика стихотворения. Обратим внимание: три из пяти строф (первая, третья и четвёртая) написаны пятистопным хореем. Исключение составляют третьи строки в каждой строфе, они намного длиннее:

Что такое осень – это небо.
Плачущее небо под ногами.
В лужах разлетаются птицы с облаками.
Осень, я давно с тобою не был.
<...>
Что такое осень – это камни.
Верность над чернеющей Невою.
Осень вновь напомнила душе о самом главном,
Осень, я опять лишен покоя.

Что такое осень – это ветер.
Вновь играет рваными цепями.
Осень – доползём ли, долетим ли до ответа:
Осень, что же будет завтра с нами? [6, с 77]

В русской поэтической традиции, как установил К. Тарановский, пятистопный хорей «связан с тематикой стихотворений: по большей части они включают мотив дороги, связанный с философскими раздумьями о жизни и смерти. <...> ...стихотворения, написанные пятистопным хореем, вольно или невольно ориентируются на лермонтовское “Выхожу один я на дорогу...” (и в меньшей степени его же “Утёс”). Сюда же относятся тютчевское “Вот бреду я вдоль большой дороги...”, есенинское “Не жалею, не зову, не плачу...” и другие» (Цит. по [1, с. 97–98]; см. об этом также [2, с. 282–283]). Таким образом, по своей ритмической организации текст Шевчука продолжает совсем другую поэтическую традицию, тематически не связанную с осенью, но очень ему близкую: размышления о вечном, о жизни и смерти, пройденном и предстоящем пути. Ритм задаёт читательские ожидания и оправдывает их.

Итак, песня «Что такое осень», с одной стороны, продолжает и развивает традиции русской философской лирики, а, с другой, остаётся ярким, оригинальным произведением и как всякое заметное явление искусства, независимо от воли автора, порождает пародии, повторы; создаёт свою традицию.

В сети Интернет в 2008 году проводился поэтический конкурс «Осенний мотив. От Державина до Шевчука»; участникам предлагалось «написать стилизацию под любого из классиков» об осени. Среди присланных работ, как и следовало ожидать, были подражания песне «Что такое осень» Ю. Шевчука. Качество работ разное, но само наличие стилизаций подтверждает не только музыкальное, но и литературное бытование оригинала и, кроме того, создаёт его своеобразную мифологию, потому что является источником нового творчества.

В одной из версий, действительно, точно воссозданы характерные особенности песни и в настроении, и в стиле, и в фонике текста. Приведём в качестве примера отрывок, сохранив грамматические особенности интернет-издания:

Посмотри вокруг – какое чудо!
Осень так пестра и многолика,
Волнами вздымаются
отраженья крика.
Осень, о тебе писать я буду.

Небо, манит вглубь облаков,
Лужи гонят стайки листков,
Ветер стонет. Птичья печаль,

Лета тень мне не жаль.

Посмотри вокруг, какое чудо,
Лист резной дрожит на паутине,
В клочья разрывает дым,
пришедший ниоткуда,
Над остывшим прудом воздух синий.

Ёлки, сосны, стайка берёз
Ворох пёстрый – листьев погост,
Тонет солнце во мраке дождя!
Душу мне бередя [5].

В стихотворении повторяются известные образы песни Ю. Шевчука (осень, небо, ветер, лужи, облака, печаль), лирический герой тоже обращается к осени на «ты», выдерживается стихотворный ритм. Автор пытается подхватить и развить щемящий эмоциональный тон текста, но явно грешит «красивостями»: «волнами вздымаются отраженья крика», «дым, пришедший ниоткуда».

В следующем примере можно отметить точное следование графике и синтаксису оригинала, но эмоциональный строй ритмически отличается, здесь преобладает ирония:

Что такое ОСЕНЬ – это лужи!
Это лужи с грязью под ногами.
Это каша с тыквою, на завтрак и на ужин,
А на обед – картошечка с грибами!

Что такое ОСЕНЬ – это вилы!
На руках мозоли не проходят.
Это заготовка корма, сена для скотины,
Скоро все на сено переходят.

Осень, осень, скоро зима.
Осень сносит всё в закрома.
Осень, осень, каждый поймёт,
Всё, что не скосим – сгниёт! [5]

Ещё один текст, довольно длинный, из девяти куплетов, заявленный как стилизация «Осени», в действительности очень мало напоминает песню Шевчука. Вот начало этого текста:

Осенний мотив

Пленяют краски осени,
Кружится карусель
из листьев медных, брошенных
(А вскользь - скупая тень)

Дома стоят, нахохлились,
То скучились, то – в ряд.
Лишь редкие прохожие
Куда-то всё спешат [5].

И только в последней строчке возникают понятные переключки:

Он (клён – Н.Д.) память растревожит
Тех давних прошлых лет.
Залечит, успокоит,
(И выплывет сюжет).

Кленовых влажных листьев
Я наберу букет...
А счастье было близко,
А нужен ли...ответ? [5].

Автор стилизации спорит с Шевчуком. Лирический герой Ю. Шевчука жаждал ответа на вопрос: «Что же будет завтра с нами?», – но сомневался в том, что узнает его. Герой стилизации принимает происходящее, смиряясь с неизбежностью, с потерей счастья. Он не ропщет, находит успокоение в красоте и грусти осени, потому ему не нужны никакие ответы.

Любопытен факт, что основой для подобных творческих работ стала только одна из песен об осени, написанных Ю. Шевчуком, хотя творчество рок-музыкантов популярно в молодёжной среде, а потому общеизвестно, что названная тема присутствует и в других произведениях, по-своему ярких и оригинальных. Можно перечислить в этом ряду «Осень, небо, хлебы в снеге...», «Осень невесёлая», «Осень – мертвые дожди...», «В последнюю осень», «Осенняя». Опять мы встретим здесь обращение к А.С. Пушкину, заметим параллели с творчеством Есенина. В стихотворении «Осень – мёртвые дожди» неожиданное и глубокое размышление о своем взаимоотношении с классической поэзией:

Поэтичность языка
Легковесная химера
Этой дряни нету дела
До осеннего меня

«Осенний я» - интересный образ, лирический герой переполнен сложным переживанием, которое как-то похоже на осеннюю тоску, в нём есть трагический надрыв и ощущение конца («угодил под колесо»), это состояние трудно передать адекватно в слове. А поэтический язык привычной лирики, очевидно, совсем далёк от подобных переживаний (ему нет дела «до осеннего меня»).

Но, повторим, для стилизаций эти тексты не использовались (может быть, пока не использовались). Литература второго ряда, появляясь вслед за удачным произведением, закрепляет в памяти читателей знакомые черты, создаёт тем самым определенную тенденцию, но она же и упрощает представление о шедевре, потому что никогда не достигает его высот.

Таким образом, можно отметить, что для современной поэзии (и, скорее всего, для будущей) «Что такое осень» Ю. Шевчука является таким же источником смыслов и основанием для творчества, как русская классика для рок-поэзии.

Литература

1. *Богомолов Н. А.* Стихотворная речь [Текст] / Н. А. Богомолов – М.: Интерпракс, 1995. – 262 с.

2. *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол метра (к семантике русского трёхстопного ямба) [Текст] / М. Л. Гаспаров // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 284–308.

3. Из интервью Ю. Шевчука журналу «FUZZ». № 1. 2003. [Электронный ресурс] // Время Z: журнал для интеллектуальной элиты общества. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1994> (дата обращения: 01.11.2013).

4. *Николаев А. И.* Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачёва [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. И. Николаев // Сайт Ивановского государственного университета – Режим доступа: http://w3.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1/22_nikola.htm (дата обращения: 10.10.2011).

5. Поэтический конкурс «Осенний мотив. От Державина до Шевчука» [Электронный ресурс] // Стихи.ру: национальный сервер современной поэзии. – Режим доступа: <http://stihi.ru/2008/12/01/727%C2%A0> (дата обращения: 01.11.2013).

6. Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачёв, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машнин [Текст] – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 496 с.

7. *Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина [Текст] / Р. О. Якобсон // Баршт К.А. Русское литературоведение XX века. В 2-х ч. Ч. 2. – СПб.: изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. - С. 291–339.

УДК 821.161.1-192(Шевчук Ю.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Н. Е. ЩУКИНА

Санкт-Петербург

«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ТЕКСТ» В ПОЭЗИИ Ю. ШЕВЧУКА

Аннотация: В статье делается попытка ввести понятие «рождественского текста» в поэзии Юрия Шевчука. Рассматриваются основные мотивы и способы построения образа мира в «рождественских» текстах автора, представленных в альбомах разных лет.

Ключевые слова: Петербургский текст русской литературы, Рождественский текст русской литературы, пространственно-временная модель текста, образ мира.

Сведения об авторе: Щукина Наталья Евгеньевна.

Место работы: АОУ ВПО «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина».

Должность: старший преподаватель кафедры литературы и русского языка.

Контакты: 196605, г. Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10; nat5035@yandex.ru.

N. E. SHCHUKINA

St. Petersburg

THE «CHRISTMAS TEXT» IN THE LYRICS OF YURI SHEVCHUK

Abstract: The article attempts to introduce the concept of the “Christmas text” in the lyrics of Yuri Shevchuk. The focus is made on major motives and pictures of the world in the “Christmas” poems from various albums.

Key words: Petersburg text of Russian literature, the “Christmas text” of Russian literature, spatio-temporal model of the text, image of the world.

About the author: Shchukina Natalia Evgenievna.

Place of employment: Pushkin Leningrad State University.

Post: Senior lecturer of the Department of Literature and Russian Language.

Исследователи русской рок-поэзии неоднократно отмечали, что тексты Ю. Шевчука отличаются высокой степенью реминисцентности и, соответственно, вписываются в определённые культурные парадигмы. Так, например, Т. Логачёва справедливо относит многие тексты Шевчука к традициям Петербургского текста русской литературы [6]. Ю. Доманский [4] подробно описал «провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии, Арустамова и Королёва [1] говорят об урбанистическом типе сознания, который присущ лидеру группы «ДДТ» и который, соответственно, позволяет выделять в его творчестве «городские тексты».

Представляется возможным выделить другие парадигмы, в которые вписываются тексты Шевчука. Одна из них – так называемая «календарно-духовная», связанная с привязкой к определённом духовному празднику. В последнее десятилетие в литературоведении стали изучать «пасхальный» и «рождественский» [7] тексты русской литературы. Понятие «пасхальный текст» не получило пока широкого распространения, принято говорить о «пасхальном архетипе» [5] русской словесности. Что касается «рождественского текста», определить его доминантные признаки достаточно сложно. С одной стороны, существуют бесчисленные святочные рассказы, бытующие в массовой литературе. Они подробно описаны, и их типологические признаки очевидны: это приуроченность к событиям святочного вечера, обязательное присутствие фантастического элемента, счастливый финал. Но в этот комплекс текстов не вписывается, например, рождественский цикл стихов Юрия Живаго. И совсем непонятно, каким образом в рождественский текст вписывается эстетика балагана, без которого немыслимы рождественские рыночные представления. Любопытный анализ рождественского балагана предложен Б. М. Гаспаровым [3, с. 4–27], который рассматривает поэму А. Блока «Двенадцать» в контексте святочных представлений о мире.

Думается, что одним из важнейших критериев для выделения «рождественских текстов» является создание авторами определённым образом выстроенной модели мира. Несомненно, в этом мире всегда присутствует вертикаль вечности, задаваемая светом Вифлеемской звезды. Можно предположить, что художественное пространство рождественских текстов может соотноситься с пространством иконы «Рождество Христово», в которой совмещаются события, происходящие в разное время и в разных местах. «Изображаются пещера с младенцем Христом в яслях и возлежащей рядом Богородицей, благовествующие ангелы и внимающие им пастухи, волхвы, скачущие по горам вслед за Вифлеемской звездой, праведный Иосиф и повитухи, омывающие Младенца. Все события, связанные с Рождеством, собраны в одном пространстве, которое похоже на свиток, разворачивающийся на наших глазах. Этот свиток разворачивается также и во времени, в одном событии раскрывая образ другого. Икона “Рождества” изображает начало земного пути Спасителя, но в ней же просматривается и его конец: если мы приглядимся к образу младенца Христа на фоне тёмной пещеры, то увидим, что ясли напоминают гроб, а младенческие пелены – погребальную плащаницу. Иконописец словно говорит нам: ныне Спаситель родился и лежит в яслях, но Он будет положен во гроб в другой пещере, приняв смерть во искупление наших грехов. Стоящий рядом с пещерой ангел в этом контексте воспринимается уже не только как вестник Рождества, но и как вестник Воскресения. Так икона соединяет конец и начало земной жизни Христа» [8].

Таким образом, одним из несомненных признаков комплекса рождественских текстов может быть одновременное сосуществование в них

ожидания рождения и будущей смерти, торжества жизни и ощущения будущей скорби, которая, в свою очередь, превратится в радость воскрешения. Центральной фигурой рождественского текста может быть не только Младенец, но и Мать. В лучших образцах поэзии (Б. Пастернак, И. Бродский, Тимур Кибиров) сохраняется эта рождественская диалектика рождения-смерти-воскрешения.

Образ Рождества в текстах песен Шевчука сложно вписать в ту модель мира, которая представлена рождественской иконографией. Перечислим тексты, которые можно объединить в «рождественский цикл» Ю. Шевчука:

«Рождественская» («Он сказал ей: “Пора”») – «Черный пес Петербург», 1992;

«Мёртвый город. Рождество» - «Рожденный в СССР», 1997;

«Рождество» («Застывает рекою рождественской»), «Ночная пьеса» - «Единочество», 2002;

«Романс» («Январским вечером храним») - песня, не вошедшая ни в один из альбомов.

Несомненно, особого исследования требует весь комплекс рождественских текстов Ю. Шевчука. Можно предположить, что впоследствии удастся доказать художественное единство цикла, собранного волей автора статьи по тематическому признаку. Предмет исследования данной статьи – образ рождественского мира в двух самых безысходных «антирождественских» текстах (только хронологическая привязка к святой ночи указывает на время Рождества). Тексты песен «Мёртвый город. Рождество» и «Ночная пьеса» написаны с разницей в пять лет. Первая песня, созданная во время поездки «ДДТ» в Чечню, задаёт тему «убитого» Рождества. (По ассоциации возникает и название другой композиции группы – «Расстреляли рассветами»). Во второй – мир представлен в виде балагана, трагического в своей сущности.

Попытка создать пространственный образ мира в «Мёртвом городе...» приводит к ошеломляющим результатам. Все доминанты этого мира противопоставлены доминантам рождественского пространства. Верткаль неба упала на землю:

Потерялись и бродят
Между стен небеса...

Вместо высоты неба и света звезды – уход в глубину, в подвал:

Рождество наступило,
В подвале темно...

В этом мире есть звёзды, но: «Здесь контужены звёзды...».

Пространственно-временную модель текста можно определить расколниковской «вечностью на аршине пространства» («Где каждый шаг сантиметром / Время – пять папирос...»).

Для рождественского текста необходимо присутствие Младенца и Матери. В тексте «Мёртвого города» появляется «медсестра мать Тереза», упоминаются роды («Шестого приняли роды / в без шести минут шесть»), даже пелена младенца («На пелёнке берёзы / руки, ноги не всем...»).

Образ «Мёртвого города» создаётся из традиционных рождественских атрибутов, но мир утрачивает свою целостность. В классических рождественских текстах событие явления в мир Младенца стягивает пространство в единую точку – туда, куда указывает звезда. Событие превращается в событие, совместное переживание рождения. Неслучайно рождественские легенды повествуют, как все деревья, все звери, все люди устремляются к вертепу.

Мёртвый город «разбился / Но не стал крестом...», физически разрушаются человеческие тела: «руки, ноги не всем...». Мир «мёртвого города» дробится на отдельные составляющие. Это мир обезбоженный: в нём есть все рождественские признаки, но нет младенца. «Приняли роды», но ребёнок не явлен. Есть «повязка венцом» - возможно, как символ будущего страдания (или – «белый венчик?»). Словом, «То ли небыль, то ли быль, / То ли вечность, то ли вонь».

А. А. Арустамова и С. Ю. Королёва утверждают, что в «Мёртвом городе» «происходит изменение вечных образов, возникает ... перевёртыш, аксиологический оксюморон, когда Рождество оказывается связанным со смертью без последующего Воскресения и очищения» [1]. Думается, что данный текст не даёт возможности Воскресения, потому что воскресать некому, потому что «Мёртвый город хоронит / Свои голоса», а значит, вместе с голосом уходит из мира и Слово, (то, которое Логос), поэтому в немом мире «контужены звёзды». Для сравнения: в тексте песни «Рождественская» 1992 года явлен иной образ звезды:

Только скрипнет рассвет, он войдёт в эту дверь
И очистится свет, и отступится зверь
От всего, что всем нам прокричала звезда...

Может быть, с криком звезды отступится тот зверь, который в другой композиции родился «шестого в без шести минут шесть»?

Текст «Ночная пьеса» представляет мир как рождественский балаган. В этом мире традиционные для балагана «войска / с деревянными мечами», «гора картона», толстая электрическая Вифлеемская звезда.

Для сравнения приведём отрывок из стихотворения А. Блока «Балаганчик»:

Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: «Помогите!»

Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей!
На голове моей - картонный шлем!
А в руке - деревянный меч!» [2, с. 285]

Мотив мира-балагана, из которого необходимо прорваться в настоящую жизнь, уйти от театральности жизни, оказался настолько разработан эстетикой Серебряного века, что, казалось бы, ничего нового лидер современной рок-группы написать о нём не может. Главной метафорой придуманного мира стал «клюквенный сок», эта бутафорская кровь придуманных героев. В «Ночной пьесе» Ю. Шевчука появляется «Клюквенный сироп из крови». Метафора-перевёртыш. Не кровь из сока, а сок из крови.

Из современного балагана «Все дары волхвов украли. / Ясли оружейной стали / Утащил голодный сторож...». Очевидно, что рождественский балаган становится метафорой современного мира. В этом мире, как и в «Мёртвом городе», присутствуют все атрибуты рождества: «Вот семья, а вот пещера», «марля снега, звёзд софиты». И вновь возникает вопрос о Божественном Младенце в мире, где украдены даже «ясли оружейной стали»:

Я грущу, смотрю спектакль
Третьим планом в глубине.
Заспиртованный младенец
Спит в петровской колыбели
Улыбается метели
И подмигивает мне

В мире, где из живого делают неживое, «сироп из крови», «бутафорию из тела», происходит подмена: уродец из Кунсткамеры спит в «петровской колыбели» - вместо рождественского вертепа. «Из папье-маше клише». Петербургский текст приходит на смену тексту рождественскому. Без комментариев...

Литература

1. *Арустамова А. А., Королёва С. Ю.* Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980-1990 гг.: к специфике воплощения. [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. А. Арустамова, С. Ю. Королёва – Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza3/09.htm> (дата обращения: 16.01.2014).
2. *Блок А. А.* Стихотворения. Поэмы. Пьесы. [Текст] / А. А. Блок – М.,: Эксмо, 2009. – 895 с.
3. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки истории русской литературы XX века. [Текст] / Б. М. Гаспаров – М.: Издательство «Наука», 1993. – 304 с.
4. *Доманский Ю. В.* «Провинциальный текст» ленинградской поэзии. [Электронный ресурс]: Электронная статья / Ю. В. Доманский – Режим

доступа: <http://www.fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza.htm> (дата обращения: 16.01.2014).

5. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. [Текст] / И. А. Есаулов – М.: Круг, 2004. – 559 с.

6. *Логачёва Т. Е.* Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы [Электронный ресурс]: Электронная статья / Т. Е. Логачёва – Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza.htm> (дата обращения: 16.01.2014).

7. *Николаева С. Ю.* Пасхальный текст в русской литературе XIX века [Текст]: дисс. канд. филол. наук / С. Ю. Николаева. – М., 2004. – 185 с.

8. *Языкова И.* Икона как выражение православного мировоззрения. [Электронный ресурс]: Электронная статья / И. Языкова – Режим доступа: http://damian.ru/new_statii/ira/ikona_kak_virazhenie.htm (дата обращения: 16.01.2014).

УДК 821.161.1-192(Кормильцев И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

А. В. ПУГАЧЁВА

Днепропетровск

**«ЭТИ РЕКИ» ИЛЬИ КОРМИЛЬЦЕВА:
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Аннотация: Данная статья посвящена вербальному субтексту рок-композиции «Эти реки», написанному Ильёй Кормильцевым. Ключевые образы произведения рассматриваются в параллели с Евангельскими образами. В контексте этих параллелей текст интерпретируется как текст об искажении божественной природы человека, а художественный мир произведения – как антимир.

Ключевые слова: рок-поэзия, Илья Кормильцев, интерпретация художественного текста, Евангельские образы, антимир.

Сведения об авторе: Пугачёва Анастасия Владимировна, аспирант Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара.

Контакты: 49010, Украина, г. Днепропетровск, пр. Гагарина, д. 72; nastyalgiya@mail.ru.

A. V. PUGACHEVA

Dnepropetrovsk

**«THESE RIVERS» BY ILYA KORMILTSEV:
EXPERIENCE OF INTERPRETATION**

Abstract: This article is devoted to Ilya Kormiltsev's verbal subtext of rock composition «These rivers». Key images of work are considered in a parallel with Evangelical images. In the context of these parallels the text is interpreted as the text about distortion of divine human nature, and the art world of work – as an antiworld.

Key words: rock poetry, Ilya Kormiltsev, interpretation of the art text, Evangelical images, antiworld.

About the author: Pugacheva Anastasia Vladimirovna, Post-graduate Student, Dnepropetrovsk National University.

Вняв призывам Ю. В. Доманского [3, с. 31] для начала «откомментировать» вербальные субтексты русского рока, хочу поделиться своим опытом интерпретации текста «Эти реки» Ильи Кормильцева. Для наглядности приведём текст полностью.

Васька Кривой зарезал трёх рыбаков
отточенным обрезком штыря
вывернул карманы и набрал серебром
без малого четыре рубля
вытряхнул рюкзак и нашёл в рюкзаке

пол-бутылки дрянного вина
выпил вино и заснул на песке
стала красной речная волна
эти реки текут никуда
текут никуда не впадая
Ваську Кривого повязали во сне
и доставили в город на суд
жарко нынче судейским – они не таясь
квас холодный стаканами пьют
а над ними – засиженный мухами герб
страшный герб из литого свинца
а на нём – кровью пахаря залитый серп
и молот в крови кузнеца
эти реки текут никуда
текут никуда не впадая
Ваську Кривого разбудив на заре
без оправки ведут в коридор
в глухой коридор где щербатый кирпич
и плиткою вымощен пол
божья мамочка билась у входа в тюрьму
о железную дверь головой
но с кафельной плитки васькину кровь
смыл водою из шлангов конвой
эти реки текут никуда
текут никуда не впадая

Поскольку с 2009 года мой исследовательский взгляд направлен на номинации женщины в русской рок-поэзии, то и этот текст моим пристальным вниманием обязан образу *божьей мамочки*.

При первом, скором и поверхностном, прочтении возникновение в конце текста номинации *божья мамочка* вызвало недоумение и растерянность, однако легко узнаваемое, хотя искаженное, имя Божьей Матери заставило перечитывать текст снова и снова в поисках параллелей с текстами Евангелий. И такие параллели, конечно, нашлись.

Заметим для начала, что на поверхностном уровне сюжетные действия локализованы в СССР (будем считать это определением и места, и времени). На это явно указывает упоминание советского герба в помещении суда. Можно найти и дополнительные детали эпохи, например, квас, столь популярный в Союзе, смывание крови водой из шлангов, столь характерное для казней в помещениях НКВД, также описанных в тексте несколькими точными штрихами (*щербатый кирпич, кафельная плитка, железная дверь*).

Евангельские же события вводятся намеками, наибольшая концентрация которых приходится на первый куплет. Главный герой, коль скоро он приходится сыном *божьей мамочке*, связывается с образом Христа. Однако отнюдь не является полным ему соответствием. Скорее наоборот.

Имя героя *Васька Кривой* вполне походит на простонародное прозвище некоего разбойника, легко вписываясь в один ряд с каким-нибудь Гришкой Косым или Фомой Хромым. Но если обратиться к значению имени Василий (с др.-греч. «царственный»), то оно снова ведёт к образу Христа-Царя. И тогда *Кривой* – указание не просто на физический дефект (отсутствие одного глаза), но на «искривление» самой сути Христа в герое.

Это тут же подтверждается тройным убийством, которое герой совершает (причём жертвами являются *рыбаки*, в контексте евангельских параллелей неизбежно ассоциируемые с апостолами). Если главная заповедь Христа «как я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Иоан. 13:34) [2, с. 1640], то убийство можно считать наиболее ярким проявлением отступления, отречения от Христа. А раз убийство здесь тройное, то получается, что и отречение тройное, и выходит, что наш герой, которого мы постоянно должны сравнивать с Христом, сам себе Пётр. А поскольку убийство учиняет «как бы Христос» над «как бы апостолами», то выходит, что и он от них отрывается, он их не возлюбил.

Совершив убийство, Васька Кривой бросает достать поживу, ради которой он пошел на уголовное (и весьма сурово – расстрелом) наказуемое преступление. И первое, что он получает, – это серебро. И хотя это не тридцать серебряников, а *без малого четыре рубля*, однако от параллели с предательством Иуды нам уже никуда не деться. И выходит, что герой не только сам себе Пётр, но и сам себе Иуда, сам себя подводящий под суд за серебро.

Инверсированными в кормильцевском тексте оказываются и апостолы в образе *рыбаков*. В их рюкзаке герой находит *пол-бутылки дрянного вина*. *Вино* – сакральнейший из христианских символов, Кровь Спасителя – в рассматриваемом тексте попадает в окружение стилистически нейтрального, однако вполне профанирующего *пол-бутылки* и разговорного *дрянной* ‘плохой, никуда не годный’ [5, с. 181]. И вот этим-то *вином* «причащается» *Васька Кривой*, совершив свою антихристианскую жертву.

Евхаристический мотив находит отражение также в окрашивании *речной волны* в красный цвет, видимо, от крови убитых *рыбаков*, однако непосредственно после испития героем *вина*. А рефрен, в котором «*эти реки текут никуда / текут никуда не впадая*», по-видимому, говорит о бесцельности, неоправданности этой жертвы.

В эти же *реки*, по логике развития художественного целого рассматриваемого текста, вливается кровь *пахаря* и *кузнеца*, тех самых крестьян и рабочих – «титульного», номинально главенствующего класса советского общества. И на *гербе*, где скрещены их инструменты – *серп* и *молот*, – *мухи* как знак мертвечины, разложения, непопранной, непобежденной смерти.

Наконец, *божья мамочка* – тоже, конечно, полное извращение образа Богородицы, которая даже в Своей собственной скорби излучает покой, смирение, любовь и способна утешить скорби других (вспомним хотя бы

известные иконы «Скорбящая», «Всех скорбящих Радость»). Трудно вообразить себе Божью Матерь в отчаянии, ведущей себя истерично, как это делает кормилицевская *божья мамочка*, которая «*билась у входа в тюрьму о железную дверь головой*». И поведение последней вполне логично объяснимо, ведь если Богородица может «красоваться о восстании Рождества Своего», то *божьей мамочке* «красоваться», разумеется, не о чем.

В замыкающем произведении образе *крови, смываемой водой из шлангов*, можно усмотреть, с одной стороны, профанацию Евхаристии: кровь превращается не в вино, а в воду. А с другой стороны – процесс, обратный чуду в Кане Галлилейской: не вода превращается в вино, а кровь-вино превращается в воду. И эта кровь-вода также попадает в те самые *реки, текущие никуда*.

Таким образом, текст «Эти реки» Ильи Кормилицева можно проинтерпретировать как произведение об искажении образа Божьего в человеке. Можно сказать, что такое искажение имеет место во все времена после грехопадения, но Кормилицев даёт ясную отсылку к той эпохе, которая открыто провозглашала безбожье, так что в ней такое искажение просто неизбежно. А мир, изображенный в тексте, – это, по М. М. Бахтину, «мир наизнанку» [1, с. 16] или, по Д. С. Лихачеву, «антимир», который «противостоит святости» [4, с. 17]. Но если эти учёные применяли данные понятия к миру смеховых произведений Средневековья, то в рассмотренном произведении Кормилицева обилие правдивых деталей, воссоздающих совершенно реальный советский мир, делает изображенный антимир, позвольте так выразиться, неудобосмеянным.

И совершенно закономерным видится появление образа *рек, текущих никуда*, в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда советская идеология уже явным образом себя изжила, и оказалось, что светлое будущее, во имя которого государство в самом деле проливало немало крови собственных граждан, не наступит, и все жертвы оказались бессмысленными.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (в Синодальном переводе с комментариями и приложениями) [Текст]. – М.: Российское Библейское общество, 2010. – 2048 с.

3. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – 192 с. – С. 26–38.

4. *Лихачёв Д. С., Панченко А. А., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси [Текст] / Д. С. Лихачёв, А. А. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л.: Наука, 1983. – 293 с.

5. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Д. Г. СКОРЛУПКИНА

Тверь

«ЧУДЕСА» «АГАТЫ КРИСТИ»:

ПОПЫТКА АНАЛИЗА АБСУРДНОГО ТЕКСТА

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

Ключевые слова: «Агата Кристи», поэтика абсурда.

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

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

D. G. SKORLUPKINA

Tver

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

AN ATTEMPT OF ANALYSIS OF THE ABSURD TEXT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И припев:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

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

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

М. К. МЮЛЛЕР

Базель

ПРИНЦИП МОНТАЖА В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

Аннотация: Янка Дягилева, рок-поэтесса 80-х гг. из Новосибирска, умерла в 1991 г. в возрасте 24 лет и оставила относительно небольшое творческое наследие; сохранилось только 29 песен. Тексты её песен до сих пор мало исследованы. Одной из причин этого, возможно, является необыкновенная сложность большинства её песен, которая тесно связана с нетрадиционной композицией их текстов. Именно эта композиция текстов подробно рассматривается в данной статье. Множество Янкиных текстов слагается из большого количества более-менее коротких, гетерогенных фрагментов, сочетающихся, видимо, произвольно. Этот обрывочный и несвязный принцип сочетания текста, который обычно называется *монтажом текста*, является способом художественного оформления текста, появившемся в русской и восточной литературе уже в начале XX века. Исследуются происхождение и синтаксическая структура отдельных фрагментов текста, связанных друг с другом в песнях Дягилевой. Наконец, показывается, что характерный для Янки метод монтажа приводит к тому, что лирический субъект её текстов принимает иную форму, чем тот, к которому мы приучены классической поэзией. Статья является частью дипломной работы, выходящей в этом году на немецком языке.

Ключевые слова: Янка Дягилева, рок-поэзия, русский рок, русский панк, сибирский рок, сибирский панк, монтаж, русский авангард.

Сведения об авторе: Мирьям Кристина Мюллер, магистрант по специальности «Славистика» и «Англистика», Университет Базель (Швейцария).

Контакты: Nadelberg 8 4051 Basel, Швейцария;
mirjam.christina@gmx.net.

M. K. MULLER

Basle

THE TECHNIQUE OF MONTAGE IN THE LYRICS OF YANKA DYAGILEVA

Abstract: Yanka Dyagileva, rock poet of the late 80s from Novosibirsk, died in 1991 at the age of 24. She left behind a relatively small oeuvre consisting of only 29 songs. Up to the present day, her lyrics have been subject to little research. One of the reasons for that may lie in the unusual complexity of most of her song texts which is closely connected to her technique of composition. The article at hand is concerned with the particular structure underlying the ma-

majority of Yanka's texts. Her lyrics consist of a considerable number of short, heterogeneous fragments which often appear to have been linked at random. This technique, generally known as *montage*, has frequently been used in the works of Russian and Western avant-garde poets. The fragments assembled in Yanka's lyrics are analysed with respect to their origins and syntactic structure. Finally, it is shown that the method of montage results in the transformation of the traditional lyrical I in Dyagileva's texts. The present article is based on a chapter of a master thesis written in German that will be submitted this year.

Key words: Yanka Dyagileva, rock poetry, Russian rock, Russian punk, Siberian rock, Siberian punk, montage, Russian avant-garde.

About the author: Miriam Christina Muller, Master's Degree Student of the Speciality "Slavistics" and "Anglistics", University of Basel (Switzerland).

Прошлый год являлся вехой для издателей сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» – русскому роковедению как институту исполнился пятнадцатый год. Этот повод побудил роковеда В.А. Гаврикова [6] осветить несколько из исследовательских аспектов русского роковедения, сложившихся с течением лет; при этом он перечислил такие дисциплины, как «Башлачёвистика», «Науменковедение», «Цоеведение» или «Шевчуковедение». Бросается в глаза отсутствие одного имени в списке – имени чрезвычайно способной сибирской рок-поэтэссы Янки Дягилевой. В то время как другим художникам, например, Александру Башлачёву или Борису Гребенщикову, с конца 90-х гг. посвящались целые диссертации, исследования творчества Янки ограничиваются семью относительно короткими статьями [2; 3; 7; 9; 10; 11; 15], опубликованными в упомянутом сборнике и/или в книге «Янка: Сборник материалов» [5], которая вышла в 2001 г.

Скудность исследования текстов Янки может иметь разные причины. С одной стороны, Дягилева умерла уже в 1991 г. в возрасте 24 лет и, соответственно, не оставила особенно объёмного творческого наследия; сохранились только 29 текстов песен. С другой стороны, Янка, без сомнения, менее известна, чем такие фигуры, как Гребенщиков или Шевчук, выпускавшие многочисленные альбомы в прошлые десятилетия и оставшиеся продуктивными до сегодняшнего дня. Другой причиной сравнительно малого количества филологических исследований, занимающихся Янкиными текстами, может являться и необыкновенная сложность, которая свойственна большинству её песен, и которая тесно связана с нетрадиционной композицией их текстов. Именно эта композиция текстов подробно рассматривается и характеризуется в данной статье¹.

В то время как традиционные стихотворения – к которым, кстати, относятся и тексты песенной поэзии таких рок-поэтов, как Виктор Цой или

¹ Благодарю К. Мюллера за проверку и правку немецкого текста и М. Шеврекуко за тщательную проверку русского перевода.

Юрий Шевчук – обычно основываются на «центральной модели сочетания текста», базирующейся на «причинно-следственной последовательности частей, определённой лирическим субъектом»¹ [16, с. 309], в Янкиных текстах часто нанизываются друг на друга отдельные фрагменты текста, равноправно стоящие рядом и лишённые каких-либо понятных причинно-следственных связей. Лирический субъект здесь играет только незначительную роль или даже целиком выпадает из текста. Е. В. Хаецкая, которая в своей (отчасти очень эскизной и, к сожалению, незаконченной) работе «Исследование о Янке» уже указывает на этот специфический фрагментарный принцип композиции текста в песнях Дягилевой, при этом говоря об «ассоциативных рядах» [14, с. 214], из которых слагаются тексты певицы. Ю. В. Доманский в своей статье о Янкиной песне «Ангедония» также кратко обращаясь к указанному явлению, описывает этот принцип как «нанизывание эпизодов, деталей и размышлений» [7, с. 154], называя отдельные фрагменты, бессвязно стоящие рядом, *кадрами*.

Этот обрывочный и несвязный принцип сочетания текста, отмеченный обоими учёными, является способом художественного оформления текста, появившимся в русской литературе уже в начале XX века. В литературной критике его обычно называют *монтаж текста*. Термин *монтаж* происходит из сферы кинотехники [19, с. 290], в которой он обозначает специфический метод кинематографической компоновки материала, сформированный в 20–30 гг. XX века такими советскими кинорежиссёрами, как Сергей Эйзенштейн или Дзига Вертов [17, с. 9]. После Октябрьской революции Эйзенштейн и Вертов из-за недостаточного количества киноплёнки [18, с. 305-306] в своих фильмах начали нанизывать короткие, гетерогенные фрагменты (иногда изготовленные заранее и для других целей) таким образом, чтобы получился «новый синтез, новый общий смысл, который основывался не на каждой отдельной части, а как раз на факте их сопоставления» [17, с. 9].

Приблизительно одновременно с описанным явлением в советской кинематографии (частично даже чуть раньше, в последние годы перед революцией) в других видах искусства – сначала у футуристов, позднее в произведениях конструктивистов – начали формироваться похожие стратегии художественного изображения, которые позднее также назывались *монтажом* [17, с. 10]. Что касается изобразительных искусств, примером может служить Владимир Татлин, который в своих многочисленных *контррельефах* и *угловых контррельефах* сводил «разнообразные материалы и формы с острыми краями», взаимодействующие «в сильной коллизии» [17, с. 12]. Александр Родченко занимался монтажом фотографического материала, а Всеволод Мейерхольд использовал принцип монтажа в композиции театральных пьес, разделив свою пьесу «Озеро Люль»

¹ Все цитаты из немецких и английских источников, использованные в данной статье, на русский переводились автором статьи.

(1923 г.) на «несколько коротких эпизодов, поставленных рядом при помощи быстродвигающегося освещения сцены» [17, с. 13]. Наконец, метод монтажа реализовался и в области литературы, когда русские поэты, как, например, Владимир Маяковский [17, с. 12], а позднее и западные авторы, как, например, американские лирики Луис Зукowski и Уильям Карлос Уильямс [18, с. 301] или немецкие писатели Райнер Мария Рильке [16, с. 33] и Готфрид Бенн [20], подобно кинематографическим съёмкам, связывали отдельные тексты или части текстов «различного, часто гетерогенного по языку, стилю или содержанию происхождения» [19, с. 290].

Подобно текстам Маяковского или Бенна, множество текстов Янки слагается из большого количества более-менее коротких, гетерогенных фрагментов, чаще всего не имеющих понятных причинно-следственных связей и сочетающихся, видимо, произвольно или, в лучшем случае, ассоциативно. Отдельные фрагменты, связанные друг с другом, различаются в двух отношениях: с одной стороны, в синтаксической структуре, а с другой, – в происхождении употреблённого языкового материала. В структуре можно отличать фрагменты текста, которые являются полными синтаксическими единствами, и фрагменты, которые не обладают всеми главными членами предложения и, таким образом, являются эллиптическими. Для иллюстрации этого тезиса приведём ряд смонтированных фрагментов текста, каждый из которых является полным синтаксическим единством. Первый пример – четвёртый куплет песни «Декорации» (1987):

Упрямый сторож глядит вперёд
Рассеяв думы о злой жене
Гремит ключами дремучий лес
Втирает стёкла весёлый чёрт¹

В процитированной строфе можно найти три отдельных фрагмента текста (или – чтобы использовать метафорический термин, введённый Доманским в своей статье, – три различных *кадра*); первый из них складывается из главного предложения с деепричастным оборотом, остальные состоят только из отдельного главного предложения. Каждый из трёх фрагментов содержит оба главных члена предложения, нужные для полной синтаксической конструкции: подлежащее и сказуемое. Однако такую полноту главных членов предложения мы не обнаруживаем во всех фрагментах, из которых состоят песни Дягилевой. Вместо этого в большей части её текстов просматривается сильная склонность к эллиптическим сочетаниям слов; многие из фрагментов лишены одного из – или даже обоих – главных членов предложения. Ряд фрагментов, обладающих только подлежащим, но нуждающихся в сказуемом, находим, например, в Янкиной

¹ В данной статье все тексты Янки Дягилевой цитируются по: *Тимашева М.* Русское поле экспериментов [12].

песне «Только дождь вселенский» (1987). Ниже приведём стихи 7–10 указанной песни:

Только ветер в рукавах и шапках
Только дом, в котором очень тихо
Жёлтый мир, которого всё больше
Вечный путь до края и не дальше

Данная выборка содержит четыре разных *кадра*. Каждый из фрагментов обладает подлежащим и – частично в виде относительного придаточного предложения, частично в виде предложного сочетания – соответствующим определением; сказуемое не присутствует ни в одном из фрагментов. Однако и противоположность возможна: в рассмотренных песнях обнаруживаются и многочисленные эллиптические фрагменты текста, которые, в отличие от предыдущего примера, обладают сказуемым, но не содержат подлежащего. В таких случаях, глагол обычно стоит в инфинитиве. Особенно наглядным примером таких бесподлежащих, чисто предикативных фрагментов является первый куплет песни «Продано» (1989):

Коммерчески успешно принародно подыхать
О камни разбивать фотогеничное лицо
Просить по-человечески, заглядывать в глаза
Добрым прохожим

Здесь ни один из фрагментов не содержит подлежащего. Вместо этого нанизываются четыре глагола в инфинитиве, некоторые из них определены с помощью атрибутивных конструкций (наречных или предложных обстоятельств); в последнем фрагменте к тому же присутствует дополнение в дательном падеже. Эта бесподлежащая форма эллипсиса в некоторых песнях доходит до того, что отдельный фрагмент текста сокращается до единственного глагола – иногда с отрицанием – в инфинитиве. В качестве примера здесь приведём стихи 11–12 песни «На дороге пятак» (1990): «Горевать – не гореть, горевать – не взрывать / Убивать, хоронить, горевать, забывать».

Эллиптическое построение отдельных фрагментов текста, полученное пропуском либо подлежащего, либо сказуемого, приводит к тому, что текст часто кажется неполным и очень отрывистым. Однако максимум фрагментарности достигается в тех частях текста, которые не содержат главных членов предложения, то есть ни подлежащего, ни сказуемого. Примеры таких конструкций можно найти в многочисленных Янкиных текстах. Для иллюстрации приведём стихи 9–14 песни «Деклассированным элементам» (1988):

Коридором меж заборов через труп веков
Через годы и бурьяны, через труд отцов
Через выстрелы и взрывы, через пустоту

В две минуты изловчиться, проскочить версту
По колючему пунктиру, по глазам вождей
Там наруже мёртвой стужей по слезам дождей

В четвёртом стихе – подобно предыдущему примеру – обнаруживаются два фрагмента текста, которые не содержат подлежащего, а состоят только из инфинитива глагола с дополнением или с обстоятельством времени. Однако остальные стихи лишены не только подлежащего, но и сказуемого; недостающие члены предложения не находятся и в стихах, предшествующих процитированному. Вместо этого отдельные фрагменты состоят только из наречных сочетаний, сформированных при помощи конструкций с творительным падежом или предлогов *по* или *через*.

Такие крайние формы эллипсиса, которые можно наблюдать во многих из смонтированных фрагментов в песнях Дягилевой, приводят к тому, что те места в текстах, где они появляются, кажутся весьма непонятными. Они сложны не только из-за их содержания (которое в текстах Янки часто кажется совершенно герметичным), а дополнительно являются неполными и непонятными с точки зрения синтаксической структуры. В таких случаях очарование текстов Янки объясняется не их содержанием или языковой структурой. Причины их захватывающего воздействия часто открываются на других уровнях текста. Процитированные выше стихи, например, в разных местах украшаются повторяемыми звуками и рядами звуков: кроме рифм, связывающих отдельные фрагменты текста, в последних двух стихах обнаруживается скопление постоянно повторяемой комбинации звуков [же]. Таким образом, подход к тексту здесь в первую очередь осуществляется через звуковой уровень, так как игра звуков, без сомнения, может воздействовать на слушателя или читателя не менее привлекательно, чем содержание текста [22, с. 44].

Что касается происхождения языкового материала, из которого состоят разные смонтированные фрагменты в песнях Дягилевой, их можно разделить на две группы. С одной стороны, фрагменты могут являться «заранее изготовленным» языковым материалом – то есть языковыми сочетаниями, существующими первоначально в другом контексте и потом вплетёнными в текст песни (иногда дословной, иногда модифицированной) цитатой. Эти «чужие» фрагменты, в свою очередь, могут происходить из разных областей. Часто они являются языковыми конструкциями, взятыми из другого (поэтического либо непэтического) текста. В этом роде цитат особенно часто обнаруживаются элементы текста, происходящие из детских песен или стихотворений [ср.: 10, с. 188 или 13, с. 156–159]. Примером такой цитаты может служить – кроме многих других – третий куплет песни «Продано». Первые два стиха куплета – следующие:

Иду я по верёвочке вздыхаю на ходу
Доска моя кончается сейчас я упаду

Процитированные стихи являются стихотворением советского автора детских книг Агнии Барто, вплетённым в малоизменённом виде, – в то время как в стихотворении Барто речь идёт о бычке, Дягилева здесь перенесла точку зрения с третьего на первое лицо, так что стихи у неё относятся к лирическому «я». В оригинале стихотворение звучит следующим образом:

Идёт бычок, качается,
Вздыхает на ходу:
- Ох, доска кончается,
Сейчас я упаду! [4]

Второй тип чужого текста, особенно часто появляющийся в Янкиных песнях, – советская пропаганда. Этому также можно приводить многочисленные примеры – мы ограничимся двумя. Первый – из песни «На чёрный день» (1987). Стихи 9–10 указанной песни – следующие:

Колесо вращается быстрее,
Под звуки марша головы долой.

Все три фрагмента текста, из которых слагаются оба стиха, содержат слова или выражения, вызывающие ассоциации с насилием, войной и сумятицей боя. Этот эффект дополнительно усиливается тем, что третий фрагмент является формулировкой, которая находится в такой же синтаксической форме – хотя и в ином синтаксическом окружении – в антифашистском пропагандистском тексте, сочинённом во время Второй мировой войны. В четвёртом куплете военной песни «Эй, седлайте, хлопцы, коной» (1942) находим следующие стихи:

И насильникам-фашистам
Снимем головы долой! [1]

Похожий пример обнаруживаем в Янкиной песне «Особый резон» (1987). Стихи 20–21 – следующие:

Перекрестится герой, шагнёт раздвинутый строй
Вперёд за Родину в бой!

Во втором стихе Дягилева цитирует выражение, находящееся – с варьирующимся порядком слов, но с такими же словами – в многочисленных текстах советской военной пропаганды. В пример можно привести пропагандистскую песню «На врага, за родину, вперёд!», где припев содержит следующие стихи:

Будет враг навеки уничтожен.
На врага, за Родину, вперёд! [8]

Кроме таких цитат, взятых из другого, уже существующего текста, «чужие» фрагменты текста, обнаруживаемые в песнях Дягилевой, могут являться и идиоматическими формулировками, то есть определёнными устойчивыми выражениями или фразами, изменившимися с течением времени «таким образом, что их значение больше не определяется значением отдельных слов» [21], из которых они слагаются. Такие устойчивые выражения у Янки передаются иногда в классическом, а иногда и в слегка изменённом виде. Два прекрасных примера идиоматических фраз, включённых вместе с другими фрагментами текста в песню Дягилевой, обнаруживаются в четвёртом куплете песни «Придёт вода», сочинённой за несколько месяцев до Янкиной смерти, в 1990-м году. В этой песне (стихи 28–32) Янка поёт:

Ломать башку на бегу – летать на крылышках из бинтов
Лепить из снега дружков да продавать по рублю
Искать иголки в стогах –
Найдется в сене игла-змея
Иголка – змейка

Приведённые стихи, в основном, слагаются из эллиптических фрагментов, состоящих из инфинитивов с обстоятельством и, частично, с дополнением. Эта структура лежит и в основе обоих вплетённых идиоматических выражений. Первое выражение находится в самом начале процитированных стихов. Первый фрагмент первого стиха перед тире является мало изменённым вариантом устойчивой фразы *бежать сломя голову* – слово *голова* подменилось соответствующим сленговым эквивалентом *башка*. Вторая идиома обнаруживается в третьем стихе. Первоначальный дословный текст выражения здесь также мало изменился. Идиоматическая фраза обычно звучит следующим образом: *искать иголку в стоге стена*, в то время как Янка использует иголку и стог во множественном числе и оставляет сено неупомянутым; однако это слово воспроизводится в следующем стихе, где игла из поговорки внезапно обращается змеей, в результате чего наконец и здесь пробуждаются отрицательные ассоциации – угроза, удушье, ядовитый укус подстерегающей в сене рептилии, – которые в сравнительно безобидном образе иглы в стоге стена, в отличие от мрачного образа сломанной на бегу головы, в принципе не присутствуют.

Кроме таких чужих, «вторично использованных» языковых конструкций, фрагменты текста, связанные друг с другом, в песнях Янки могут являться и собственными формулировками; это касается большинства фрагментов (хотя использование чужого языкового материала, без сомнения, играет важную роль в текстах Дягилевой). Эти «аутентичные» элементы текста во многих случаях можно интерпретировать как иногда очень обрывочные, отрывистые изображения определённых впечатлений от окружающего мира или сознания, воспринимаемые лирическим субъектом.

Часто кажется, например, что в отдельных фрагментах текста зафиксированы определённые визуальные впечатления, воздействующие на лирического субъекта извне. Из фрагментов этого рода состоит второй куплет песни «Рижская» (1988):

На переломанных кустах клочья флагов
На перебитых фонарях обрывки петель
На обесцвеченных глазах мутные стёкла
На обмороженной земле белые камни

Каждый из четырёх (эллиптических, безглагольных) фрагментов, видимо, является деталью общего вида специфической, наблюдаемой субъектом реальности – завоёванного города после кровавой битвы, может быть, или города после демонстрации – фокусируемой лирическим субъектом на мгновение, пока его взгляд не передвинется дальше и не зафиксирует новую деталь. Другие фрагменты, видимо, изображают не визуальные, а акустические впечатления – фрагменты бесед, например, воздействующих на лирическое «я» из окружающей реальности. Как обрывки акустических впечатлений можно интерпретировать, между прочими, и формулировки «ишь ты чайки, вот дают!» или «Ух ты, солнечные рыбки!» в четвёртой строфе песни «Про чёртиков» (1990).

Есть и другие фрагменты, которые не кажутся, как выше приведённые примеры, «кадрами» внешнего, воспринимаемого лирическим субъектом мира, а скорее изображениями различных обрывков сознания лирического «я». Это могут быть, например, отрывки воспоминаний, как стихи 18–19 песни «На дороге пятак»: «Не разулся у входа пришёл ночевать / До утра провалялся в аду да в бреду». Другие фрагменты текста, в свою очередь – как первые три фрагмента, из которых слагаются третий и четвёртый стихи песни «Придёт вода», – видимо являются обрывками размышлений: «Да так и будет – чего б не жить дуракам / Чего б жалеть по утрам – боль на педаль!». Или далее в тексте, в 27-м стихе: «Чего б не жить».

Однако что касается большинства «собственных» фрагментов текста, смонтированных в песнях Янки, их едва ли возможно отнести более-менее однозначно – как выше рассмотренные примеры – к одной из выше приведённых категорий восприятия. Часто неясно, является ли определённый фрагмент изображением визуального либо акустического впечатления, мыслью, воспоминанием, ассоциацией или ощущением лирического субъекта. При анализе некоторых из фрагментов вообще сложно установить его отношение к лирическому «я»; это касается в особенности таких фрагментов, которые являются понятным единством только (а иногда даже не) на синтаксическом уровне, в то время как на семантическом уровне обнаруживается никаких логических связей. Именно такие фрагменты – оторванные от лирического субъекта и сведённые, видимо, произвольно и без учёта информационного характера использованных языковых элементов, особенно осложняют подход к многим из текстов песен Дягилевой.

Характерный для Янки метод монтажа фрагментов текста – синтаксически полных и эллиптических, вторично использованных и аутентичных – приводит к тому, что лирический субъект в большинстве её текстов принимает совершенно иную форму, чем тот, к которому мы приучены классической поэзией. Классическое стихотворение – а также, как мы уже упомянули выше, большая часть российской (и, без сомнения, западной) песенной лирики – обычно конструируется вокруг когерентного, последовательного в себе лирического «я», точка зрения которого на «целостностную, когерентную в себе “реальность”» выражается при помощи «причинно-следственной очерёдности действия, временной последовательности» и, таким образом, при помощи «изображения сомкнутого фиктивного мира» [16, с. 31–32]. В лирике Я. Дягилевой, вследствие фрагментарной, «монтажной» композиции текстов, чаще всего обнаруживается лирическое «я», кажущееся – так же как сами тексты – фрагментарным и не в ладу с самим собой, глубоко растерянным и частично прямо-таки шизофреническим. Реальность, воспринимаемая субъектом, больше не является целостностью, но часто кажется бессвязной, или, используя термин Андресотти [16, с. 33], описавшего то же явление в текстах немецких модернистов, «диссоциированным» единством.

Тексты Дягилевой, без сомнения, чрезвычайно сложны. Однако несмотря на их сложность – или именно благодаря ей, – тексты песен Янки являются потрясающей и плодородной основой для филологических исследований. Остаётся надеяться на то, что в будущем произведения Дягилевой в большей мере привлекут к себе внимание русской (или даже зарубежной) рок-филологии, чем это было до сих пор. Так что скоро может зайти речь и о новой научной отрасли – «Дягилевистике».

Литература

1. Александров А. В., Лебедев-Кумач В. И. Эй, седлайте, хлопцы, коней [Электронный ресурс]: Текст песни / А. В. Александров, В. И. - Лебедев-Кумач // Советская музыка: сайт. – Режим доступа: <http://sov-music.ru/text.php?fname=eusedlay> (дата обращения: 16.12.2013).
2. Багичева В. В., Багичева Н. В. Концепт «смерть» в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева, Н. В. Багичева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург: Твер. гос. ун-т, 2007. – Вып. 9. – 276 с. – С. 55–69.
3. Багичева В. В. Концепт ‘жизнь’ в творчестве Янки Дягилевой [Текст] / В. В. Багичева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – Вып. 10. – 302 с. – С. 138–145.
4. Барто А. Бычок [Электронный ресурс]: Стихотворение / А. Барто // Стихи о любви классиков, стихи про любовь: сайт. – Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Barto/5.htm> (дата обращения: 15.12.2013).
5. Борисова Е., Соколов Я. Янка. Сборник материалов [Текст] / Е. Борисова, Я. Соколов – СПб: Издательство «Облик», 2001. – 607 с.

6. *Гавриков В. А.* Кого чаще всего цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для начинающего роковеда) [Текст] / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. – Вып. 14. – 387 с. – С. 369–387.

7. *Доманский Ю. В.* «Ангедония» Янки Дягилевой. Опыт анализа одного исполнения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – Вып. 10. – 302 с. – С. 153–166.

8. *Дунаевский И., Лебедев-Кумач В.* На врага, за родину, вперед! [Электронный ресурс]: Текст песни / И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач // Советская музыка: сайт. – Режим доступа: <http://sovmusic.ru/text.php?fname=navgagaz> (дата обращения: 16.12.2013).

9. *Клюева Н. Н.* Метрико-ритмическая организация песенной поэзии Янки Дягилевой [Текст] / Н. Н. Клюева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – Вып. 10. – 302 с. – С. 145–153.

10. *Мутина А. С.* «Выше ноги от земли» или ближе к себе. (О некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) [Текст] / А. С. Мутина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – 269 с. – С. 187–191.

11. *Ройтберг Н. В.* Экзистенциальное начало в поэтике произведений Я. Дягилевой [Текст] / Н. В. Ройтберг // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. – Вып. 14. – 387 с. – С. 167–171.

12. Русское поле экспериментов: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов [Текст] – М.: ТОО «Дюна», 1994. – 300 с.

13. *Тимашева М.* «Нам остались только сбитые коленки», или «Здесь не кончается война, не начинается весна, не продолжается детство» [Текст] / М. Тимашева // *Борисова Е., Соколов Я.* Янка. Сборник материалов – СПб: Издательство «Облик», 2001. – 607 с. – С. 156–159.

14. *Хаецкая Е.* Исследование о Янке [Текст] / Е. Хаецкая // *Борисова Е., Соколов Я.* Янка. Сборник материалов – СПб: Издательство «Облик», 2001. – 607 с. – С. 214–221.

15. *Шилов П.* Янка глазами читателя (Светопись) [Текст] / П. Шилов // *Борисова Е., Соколов Я.* Янка. Сборник материалов – СПб: Издательство «Облик», 2001. – 607 с. – С. 240–252.

16. *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation. Erzählprosa und Lyrik [Текст] / М. Andreotti – Берн: Издательство «Haupt», 2009. – 488 с.

17. *Bordwell D.* The idea of montage in Soviet art and film [Текст] / D. Bordwell // *Cinema Journal* – Остин: University of Texas Press, 1972. – Вып. 11. – 44 с. – С. 9–17.

18. *Kadlec D.* Early Soviet cinema and American poetry [Текст] / D. Kadlec // *Modernism/Modernity* – Балтимор: The John Hopkins University Press, 2004. – Вып. 11. – 372 с. – С. 299–331.

19. *Schweikle G., Schweikle I.* Metzler Literatur Lexikon [Текст] / G. Schweikle, I. Schweikle – Штутгарт: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984. – 497 с.

20. *Seidler I.* Statische Montage: Zur poetischen Technik im Spätwerk Gottfried Benns [Текст] / I. Seidler // *Monatshefte* – Мадисон: University of Wisconsin Press, 1960. – Вып. 52. – 368 с. – С. 321–330.

21. *Soanes C., Stevenson A.* Oxford Dictionary of English [Текст] / C. Soanes, A. Stevenson – Оксфорд: Oxford University Press, 2005. – 2088 с.

22. *Wachtel M.* The Cambridge introduction to Russian poetry [Текст] / M. Wachtel – Кембридж: Cambridge University Press, 2004. – 166 с.

УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.06
ГРНТИ 17.81.31

Н. В. РОЙТБЕРГ

Донецк

**СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «СТРАХ»
В РУССКОМ ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Я. ДЯГИЛЕВОЙ)**

Аннотация: В статье рассмотрены особенности репрезентации концепта *страх* (на примере произведений Я. Дягилевой). Автор подчёркивает взаимосвязь концепта *страх* с концептами *смерть*, *лёд*, *молчание*, *край*.

Ключевые слова: концепт, репрезентация, *страх*, *смерть*, *лёд*, *молчание*, *край*.

Сведения об авторе: Ройтберг Наталья Владимировна, кандидат филологических наук.

Место работы: Международный учебный центр Донецкого национального медицинского университета им. М.Горького.

Должность: старший преподаватель русского языка.

Контакты: 83003, Украина, г. Донецк, пр. Ильича, д. 16; Natasha_roytberg@list.ru.

N. V. ROITBERG

Donetsk

**THE CONCEPT *FEAR* REPRESENTATION SPECIFIC
IN RUSSIAN LANGUAGE SPACE (Y.DIAGILEVA POETRY)**

Abstract: The article is devoted to the concept *fear* representation peculiarities (Y. Diagileva poetry). Author underlines concept *fear* and concepts *death*, *ice*, *silence*, *edge* interrelation.

Key words: concept, representation, *fear*, *death*, *ice*, *silence*, *edge*.

About the author: Roitberg Natalia Vladimirovna, Candidate of Philology.

Place of employment: M. Gorky Donetsk National Medical University.

Post: Senior Lecturer of the Department of the Russian Language.

Под концептом мы будем понимать «оперативную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, квант знания» [9], а также «результат столкновения значения слова с личным и народным опытом человека» [10, с. 3]. Представление (репрезентация) концепта и его функционирование в языке отражают национальную самобытность и своеобразие менталитета того или иного народа (ср.: «статус концепта слово приобретает только тогда, когда оно является национально-культурно специфичным» [9]).

Существуют универсальные концепты, общие для большинства культур и народов, к их числу относится и концепт «страх» (одна из первичных

и основополагающих эмоций) [1]. В филологических исследованиях последних лет часто актуализируется вопрос не только о семантическом и лингвокогнитивном анализе концепта страх [11], но и его внутренней форме в разных языках и при сопоставлении языков [2, 3, 5, 6]. Задача нашего исследования – рассмотреть особенности репрезентации и функционирования данного концепта в русском языковом пространстве.

Исследователи отмечают неоднозначность этимологической трактовки данного концепта. Современное русское слово «страх», во-первых, апеллирует к близкому ей по содержанию концепту «зима» (холод, замерзание, непригодные условия для жизни, оцепенение природы, временное умирание и пр.¹), во-вторых, к понятию «смерть»², в-третьих, к лексемам «страсть» и «страдание»³, где «страдание» следует понимать как отсутствие душевного равновесия, внутренней гармонии. В христианском религиозном контексте «страх Божий» – это боязнь утратить расположение господина Бога⁴. Следовательно, лексемы «боль», «горе», «беда» также могут быть включены в состав концептуального поля «страх».

К наиболее часто употребляемым Дягилевой концептам относятся: *лёд, сон, смерть, молчание, вода, край* и др. Отбор данных концептов мы проводили методом сплошной выборки на основе частотности их использования и употребления в текстах песен и стихотворениях.

Данные концепты находятся в тесной взаимосвязи друг с другом: *сон* – это временная *смерть*; *смерть* – конец (*край*) жизни, где воцаряется *молчание*; *лёд* – замерзшая *вода*, ассоциирующаяся со смертью и зимой (сезонное «умирание» / «засыпание» природы). Кроме того, они во многом дополняют и уточняют значение и смысловую нагрузку концепта *страх*, где страх – это «страх-к-смерти», кьеркегоровский экзистенциально окрашенный страх, обусловленный тем, что человек осознаёт свою конечность, смертность.

Рассмотрим полевою модель концепта «страх»: ядерным компонентом является лексема «страх», интегральная сема – «бояться». Номинативные средства актуализации концепта можно разделить на *первичные* – к ним относятся номинанты концепта (члены синонимического ряда:

¹ Это слово с первонач. знач. «оцепенение» сближается с лит. *stregti, stregiu* «оцепенеть, превратиться в лёд», лтш. *strīgrelis* «сосулька» [16].

² Лат. *strāgēs* «опустошение, поражение, повержение на землю» (Педерсен, IF 5, 49) [16].

³ Страсть Ближайшая этимология: I, ж., род. п. - и, укр. Страсть, блр. Страсць, др.-русск., ст.-слав. страсть Рјој, Сd'bnh (Супр.), чеш. *strast* «горе, страдание, печаль», слов. *strast'* – то же. Во всяком случае, связано со Страдагы (см.), из **strad-*ть. Страсть Ближайшая этимология: II «страх», Острагстка, Страшагы. Связано со Страх (Мі. EW 324; Преобр. II, 394). Эти слова сравнивают с лтш. *struo-sī't, struo-ste'ˆ* «угрожать, предостерегать» (см. Эндзелин, KZ 44, 65 и сл.; М.-Э. 3, 1099) [16].

⁴ *Прот. А. Мень*: «Страх Божий – это не значит бояться Бога, как мы боимся молнии или электрического разряда, страх Божий – это значит бояться потерять Его, потерять чувство полноты, чувство вечности, чувство божественного. Это самое высокое, поющее чувство в человеке, даже когда человек этого не сознает. Но он может его потерять, и потерять надолго, а может потерять это навсегда – вот чего следует бояться». [Цит. по 15].

«ужас», «фобия», «стрём» у Дягилевой) - и *вторичные* (единицы метафорического осмысления данного концепта, включая и фразеологические, в нашем случае это лексемы, выражающие психоэмоциональное состояние, близкое к испугу – «боль», «горе», «беда» и «косвенные» экспликаторы состояния страха (метафоры, фразеологизмы), о которых скажем ниже.

В поэтике Дягилевой актуализируется преимущественно характеристика «эмоционального и психологического состояния как область поведения концептуального пространства СТРАХ» [13, с. 34].

Мы проанализировали весь доступный корпус текстов Я. Дягилевой (и стихотворные, и песенные тексты), прежде всего обращая внимание на лексему «страх». Перечислим все случаи ее употребления (их 11):

1. и движутся манекены не ведая больше *страха* (С. 165)¹
2. оторопевший *страх* отрежет от крюка (С. 175)
3. *страх* осколок истины прогнать из пустоты (С. 179)
4. в рай без веры и в ад без *страха* (С. 180)
5. только *страх* реальный нам поможет (С. 197)
6. песок на зубах, привязанный *страх* (С. 213)
7. сонный *страх* проситься со слезами (С. 213)
8. *страх* вышел по скоростям в первую тройку (С. 223).

Отметим также случай употребления лексемы страх в рефрене:

9. Край, сияние, *страх*...
- Лай, сияние, *страх*...
- Смерть, сияние, *страх* (С. 204).

Как видим, нередко страх у Дягилевой персонифицируется [2, 6, 7, 8] (ср.: «Страх в русском языковом сознании представлен как нечто враждебное человеку, не зависящее от его воли и желания. Страх субъективируется, опредмечивается, “очеловечивается” и “действует” автономно, хотя и целенаправленно»[8]). В словосочетании «оторопевший страх» [2] наблюдается «удвоение эффекта» за счёт наделения субъекта («страх»), иницирующего действие, характеристикой объекта, испытавшего результат этого воздействия, претерпевшего испуг («оторопь», «оцепенение»). В одном случае страх ассоциируется со средством помощи, но в ироничном контексте [5]. Наконец, в большинстве случаев лексема «страх» соотносится с бесчеловечностью, отсутствием веры, опасением потерять последнюю надежду, пограничностью ситуации, подталкивающей к гибели, смерти [1, 3, 4, 9].

Страх смерти эксплицирован в текстах Дягилевой посредством лексемы *край*. Так, она иронично обыгрывает строки из детского фольклора:

¹ Здесь и далее тексты цитируются с указанием в скобках номеров страниц по: [14].

иду я на веревочке вздыхаю на ходу
доска моя кончается сейчас я упаду
под ноги под колёса под тяжёлый молоток
всё с молотка (С. 214).

Падение у Дягилевой ассоциируется с одним из основополагающих концептов – *край* (употребляется в текстах 8 раз). Интересно, что Янка Дягилева интерпретирует край как аналог «ада», воплощение зла и страданий, источник страха для людей. «Край» – это конец, завершение одного состояния (процесса) и переход в другое измерение, сопровождающийся страхом перед неизвестным (ср.: «Паденье – неизменный спутник страха, //И самый страх есть чувство пустоты» [12, с. 88]).

Синонимичные страху «*ужас*» («несгибаемый ужас в изгибах коленей» (С. 237)), «*кошмар*» («кошмаром дёрнулся сон» (С. 198)), «*фобия*» («неестественность черных фобий» (С. 180)), «*стрём*» («без грома, без стрёма» (С. 196)) встречаются у Дягилевой лишь по одному разу. Случаи использования однокоренных со словом «страх» редки: единожды – «страшный» («ДО-зверь: он был очень страшный» (С. 207)), «страшно» («с благородным раем маковым // очень страшно засыпать» (С. 233)).

Поскольку при анализе концепта нужно учитывать не только саму лексему, но и лексико-семантическое поле в целом, рассмотрим случаи использования метафор и фразеологических единиц со значением «страх». Эмотивно-оценочные фразеологизмы раскрывают специфику реагирования русского человека на страх: «обмереть от страха», «онеметь от страха», «застыть от страха», «от страха душа в пятки уходит».

В данных синтагматических связях ядерной лексики эксплицирована связь концепта *страх* с концептами *смерть*, *зима*, *молчание*, на которую мы указывали выше. В текстах Дягилевой наблюдаем актуализацию «физиологического» аспекта реагирования на опасность: «хвост поджатый» (С. 177), «в холодный пот» (С. 190), «тёмный пролёт шире глаза» (С. 193).

Концепт *лёд* получает наиболее развёрнутую характеристику в сказке-картинке «Холодильник» (С. 196), где символизирует душевно-эмоциональное «оледенение». Дягилева также часто обращается к мотиву замерзания, трансформации воды в лёд, указывая таким образом на «неуютность» внешнего мира, его безжизненность и неустойчивость:

У берега лёд сажай самолет
Нам некуда сесть попробуем здесь (С. 210)

Некоторые образы и метафоры воссоздают картину тотально оледеневшего мира, хрупкого как лёд:

Горизонта краешек *отколотый* (С. 207)

Концепт *страх* в качестве периферийных элементов имеет лексемы «страдание» (употреблено три раза) («страданий стадный стон застреманной столицы» (С. 175)), а также «горе» (3) («федорино горе в городах» (С. 241)), «беда» (3) («седьмая вода седьмая беда» (С. 213)). В контексте вышесказанного трактовать строку «встань в рань пора-то *страдная*» (курсив наш – Н.Р.) можно двояко: и как время подведения итогов (страда – сбор урожая, «сбор камней»), и как готовность принять страдания, испытания.

«Боль» (11 раз) интерпретируется Дягилевой как производная от «страдания». Семема «боль» актуализируется Дягилевой через части тела лирического героя – в частности, через головную боль («болит голова это просто болит голова» (С. 215)), слёзы («боль едкой капли» (С. 218)).

Косвенной формой выражения боязни либо реакции на страх, испуг является крик человека, животных:

Голой кожей
Кому ты нужен –
Перевороченный *вскрик*[17, с. 9]

Кошки плачут и кричат во все горло (С. 201).

Примечательно, что в отличие от зверей, человек, как показывает Дягилева, способен переживать страх безмолвно:

Кошка плавится на огне
Она умеет кричать
Человек в себе умеет молчать
Точка горечи немая выступает [17, с. 10],

где «горечь» – однокоренное с «горе» слово, то есть человек в данном случае сознательно «вбирает» страх в себя как «горевание», переживание негативного опыта, никаким образом его не выражая, «замалчивая».

В этом контексте *молчание* следует трактовать как сугубо человеческую реакцию на страх/страдание, как сдерживаемый крик (ср. с цоевской «Легендой»: «Среди связок в горле комом теснится *крик* / Но настала пора и тут уж *кричи-не кричи* / Лишь потом кто-то долго не сможет забыть / Как шатаясь бойцы о траву вытирали мечи» (курсив наш – Н.Р.)). Такая трансформация сопоставима с изображением крика в живописи («Крик» Эдварда Мунка) и скульптуре («Лаокоон и его сыновья» работы родосских ваятелей Агесандра, Полидора, Афинодора), где мы не слышим самого крика, а только «видим» его, что отнюдь не умаляет художественного значения и силы воздействия на реципиента.

В поэтической концепции Дягилевой *молчание* – позитивная категория, противопоставляемая лживому, фальшивому говорению:

Учи молчанием <...> Лечи молчанием (С. 219)

Молчание также является средством избежать наказания:

Ты молчи, что мы гуляли по трамвайным рельсам (С. 202).

Реакцией на страшное, на испуг помимо крика выступает также попытка спрятаться, укрыться от опасности:

Укрыться упрощу за Лысою горой (С. 175);

Мы должны уметь за две секунды зарываться в землю (С. 202).

В приведённых цитатах видим мотивы христианского подвижничества и умирания. Однако избегание неблагоприятных для индивида условий невозможно, трудноосуществимо, что и вызывает страх, «состояние, которое возникает прежде всего в ситуациях, когда мотивация избегания не может быть реализована <...> если индивид имеет побуждение и осознанную цель покинуть ситуацию, но продолжает в силу внешних причин оставаться в ней»[7]:

Крестом и нулём запечатанный северный день <...>

А злая метель обязала плясать на костре (С. 215).

В содержании дягилевских текстов присутствует и так называемый социальный страх: «непосредственно переживаемая человеком негативная форма его отношения к обществу»[4, с. 53]:

Я неуклонно стервенею с каждым шагом (С. 209).

Такой страх делает «невозможным продолжать репродуцировать привычные действия. <Страх> делает невозможным исполнение ритуала повседневности» [4, с. 55]. Так, обычная прогулка по трамвайным рельсам трансформируется в «признак преступления или шизофрении»:

Нас убьют за то, что мы с тобой гуляли по трамвайным рельсам (С. 202).

Подведём итоги. В поэтике Я. Дягилевой концепт *страх* репрезентирован преимущественно в формах, соответствующих русской национальной специфике сознания и мироощущения. В частности, это восприятие, соотнесение *страшного* с образами и представлениями, апеллирующими к концептам *смерть (край)*, *зима (лёд)*, *страдание*. «Вспомогательными» лексемами, формирующими концептуальное поле *страх*, у Дягилевой выступают лексемы *боль*, *горе*, *беда*. Концепт *молчание*, сопрягаемый в текстах Дягилевой с переживанием боли, горя, страдания («заглушенный крик»), вероятно, можно рассматривать с позиций христианского подвиж-

ничества («молчалники»). Используемые фразеологизмы и метафоры отражают физическое и душевное состояние человека, испытывающего страх.

В контексте христианского мировосприятия *страх* у Дягилевой эксплицирует опасность бездуховности и безличности как абсолютной смерти.

Литература

1. *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков [Текст] / А. Вежбицкая – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.

2. *Волостных И. А.* Эмоциональные концепты «страх» и «печаль» в русской и французской языковых картинах мира (лингвокультурологический аспект) [Текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. А. Волостных. – Краснодар, 2007. *Цит. по:* Коллекция рефератов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.roman.by/r-92325.html> (дата обращения 24.10.2013).

3. *Воронин Л. В.* Концепт «страх» в русском и немецком языках: (Контрастивный анализ на материале произведений М. Булгакова, К. Тухольского и их переводов на английский) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Воронин – М., 2005 – 197 с.

4. *Гуляхин В. Н., Тельнова Н. А.* Страх и его социальные функции [Текст] / В. Н. Гуляхин, Н. А. Тельнова // *Философия социальных коммуникаций.* – 2010. – № 10. – С. 53–63.

5. *Зайкина С. В.* Эмоциональный концепт «страх» в английской и русской лингвокультурах (сопоставительный аспект) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / С. В. Зайкина. – Волгоград, 2004. *Цит. по:* 31F.RU: диссертации, авторефераты, дипломные работы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: 31f.ru/dissertation/500...koncept-strah...anglijskoj... (дата обращения 24.10.2013).

6. *Козлова А. О.* Эмоциональный концепт «страх» в китайской языковой картине мира [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. О. Козлова // *Официальный сайт Института филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко.* – Режим доступа: philology.kiev.ua/library/zagal...konceptualni_2013 (дата обращения 24.10.2013).

7. *Кондаков И. М.* Психологический словарь / И. М. Кондаков. – Московский государственный психолого-педагогический институт РАО, 2000. *Цит. по:* Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vocabulary.ru/dictionary/478/word/strah> (дата обращения 24.10.2013).

8. *Коростова С. В.* Эмотивно-оценочные концепты в русской языковой картине мира [Электронный ресурс]: Электронная статья / С. В. Коростова // *Официальный сайт Национальной библиотеки Украины имени В.И. Вернадского.* – Режим доступа: archive.nbuv.gov.ua Портал

Наукова періодика».../2007_12/Mov12_24.html (дата обращения 24.10.2013).

9. *Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.* Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / Под общей редакцией. Е. С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.

10. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка [Текст] / Д. С. - Лихачев // Серия литературы и языка. – Т. 52. - № 1. – 1993.

11. *Мальцева Л. В.* Эмотивно-событийный концепт горе, беда, несчастье в русской языковой картине мира [Текст]: автореф. дис. канд. филол. наук / Л. В. Мальцева. - Новосибирск, 2009. *Цит. по:* Библиотека диссертаций [Электронный ресурс] // – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/jemotivno-sobytijnyj-koncept-gore-beda-neschaste-v-russkoj-jazykovo-kartine-mira.html> (дата обращения 24.10.2013).

12. *Мандельштам О. Э.* Избранное [Текст] / О. Э. Мандельштам. – Смоленск: Русич, 2005. – 448 с.

13. *Опарина О. И.* Страх как лингво-психологическая составляющая языковой картины мира [Текст] / О. И. Опарина // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. - М.: МАКС Пресс, 2004. - Вып. 27. – 96 с. - С. 26–35.

14. Русское поле экспериментов: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов [Текст] – М.: ТОО «Дюна», 1994. – 300 с.

15. Страх Божий [Электронный ресурс] Электронная статья // Сайт православного общества «Азбука веры» – Режим доступа: http://azbyka.ru/dictionary/17/strah_bozhiy.shtml (дата обращения 24.10.2013).

16. Этимологический словарь русского языка Макса Фасмера онлайн [Электронный ресурс]: Электронный словарь. – Режим доступа: <http://fasmerbook.com/p673.htm> (дата обращения 24.10.2013).

17. Янка: Сб. материалов [Текст] – СПб.: ЛНПП «Облик», 2001. – 608 с.

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

М. В. ПЕХАРЕВА

Харьков

ИДИОСТИЛЬ ЕГОРА ЛЕТОВА

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ГЛУБИНЫ ТЕКСТА

Аннотация: В статье анализируется идиостиль Егора Летова с точки зрения глубины текста (сложности восприятия текста и вариативности его содержания). Приводятся результаты парадигматического анализа произведений, использованных в качестве текстов песен в период с 1986 по 1991 гг. При анализе учитывались такие характеристики парадигматической организации текста, как состав, конфигурация, актуальность, функция парадигм и связи между парадигмами.

Ключевые слова: идиостиль, глубина текста, парадигма, состав, конфигурация, актуальность, функция парадигм и связи между парадигмами.

Сведения об авторе: Пехарева Мария Владимировна, аспирант кафедры русского языка Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды.

Контакты: 61002, Украина, г. Харьков, ул. Артёма, д. 29; mariapehareva@gmail.com.

M. V. PEKHAREVA

Kharkov

E. LETOV'S IDIOSTYLE IN TERMS OF TEXT DEPTH

Abstract: E. Letov's idiostyle is analyzed in terms of text depth (the text perception complexity and the variability of its content) in the article. The results of the paradigmatic analysis of texts used as lyrics in the period from 1986 to 1991 are reflected. Such characteristics of text paradigmatic organization, as composition, configuration, relevance, function and communication paradigms between paradigms were taken into account during the analysis.

Key words: idiostyle, text depth, paradigm, composition, configuration, relevance, functions of paradigms and conjunction between paradigms.

About the author: Pekhareva MariaVladimirovna, Post-graduate Student, Department of the Russian Language, Kharkov National Pedagogical University.

Фигура Егора Летова является одной из наиболее противоречивых в русской рок-поэзии. Мнения о его творчестве диаметрально противоположны: от сомнений в возможности отнесения его текстов к литературе

как таковой (сам Летов утверждал, что его песни – не песни взрослого человека, это «песни животного» [9, с. 75]) до придания им элитарного статуса («Поэзия Летова на самом деле представляет собой глубочайшее интеллектуальное послание» [1, с. 20]).

Цель данной статьи – характеристика идиостиля Е. Летова с точки зрения глубины текста. Материалом для исследования послужило 151 произведение – тексты песен альбомов, вышедших в 1986–1991 гг. В данный период, по замечанию И. Кормильцева и О. Суровой, рок-культура выходит из подполья – её уже нельзя не замечать. «Субкультура превращается в контркультуру» [3, с. 19]. Данный период является наиболее значительным в творчестве Егора Летова, именно в это время было написано большинство его «программных произведений» («Моя оборона», «Зоопарк», «Мы – лёд» и др.).

В процессе понимания текст в сознании реципиента соотносится с действительностью, то есть устанавливаются связи между системой вербальных образов (отражением формы слова в сознании человека) и «предметных» образов (образов явлений и ситуаций внеязыковой действительности). Система вербальных образов регулируется языковыми законами и носит синтагматический характер, отражающий линейный принцип развертывания текста в акте рецепции. Вербальные образы «порождают» на образно-понятийном уровне (уровне мышления) «предметные» образы, связи между которыми носят парадигматический характер и определяются пониманием текста реципиентом. Степень «расхождения» связей на языковом и образно-понятийном уровнях определяет степень сложности понимания текста и рассматривается как его глубина [7]. Эта закономерность может быть проиллюстрирована на примере предложений «Почтальон постучится в наши двери» и «Весна постучится в наши двери». В предложении «Почтальон постучится в наши двери» связи между вербальными образами устанавливаются на основе регулярной лексико-грамматической модели. Соответствующие предметные образы также могут быть связаны напрямую друг с другом, такая связь не противоречит жизненному опыту реципиента (почтальон может постучаться в дверь). В данном случае система предметных образов совмещается с системой вербальных образов. В предложении «Весна постучится в наши двери» связи между вербальными образами устанавливаются на основе регулярной лексико-грамматической модели, слова расположены в линейной последовательности. Но соответствующие «предметные» образы не могут быть напрямую связаны между собой, так как такая связь противоречит жизненному опыту и картине мира реципиента (весна не может стучать в двери). Для понимания такого предложения необходимы дополнительные ассоциации. В данном случае связи в системе предметных образов не совмещаются со связями системы вербальных образов, и предложение характеризуется большей глубиной.

Глубина текста является неочечной текстовой категорией.

На глубину текста влияет комплекс характеристик парадигм: состав парадигмы, актуальность парадигмы, функция парадигмы, конфигурация парадигм и связи между парадигмами. Рассмотрим влияние данных характеристик парадигм на глубину текста подробнее.

Состав парадигм – система вербальных образов, генерирующая систему предметных образов, образующих парадигму на образно-понятийном уровне. Если между единицами парадигм текста имеет место логическая связь (состав парадигмы является логически однородным), то глубина текста будет меньше по сравнению с теми случаями, когда элементы парадигм текста связаны ассоциативно (состав парадигмы является логически разнородным). Состав парадигмы может быть мотивирован текстом (вербальные образы могут быть объединены в парадигму исключительно в данном контексте) или обусловлен внетекстовой действительностью (вербальные образы могут быть объединены вне рамок текста). Глубина текста возрастает с возрастанием контекстуальной обусловленности состава парадигм.

Степень актуальности парадигмы – степень значимости парадигмы для понимания текста. Степень актуальности парадигм варьируется от гипоактуальной (парадигмы незначительной актуальности) до гиперактуальной (парадигмы доминируют в текстах, уменьшая значимость других парадигм, их функционирование предопределяет функционирование других парадигм). Идея произведения, в котором функционирует гиперактуальная парадигма, как правило, сводится к функции этой парадигмы. Глубина текстов, в которых функционируют гиперактуальные парадигмы, меньшая по сравнению с произведениями, в которых функционируют гипоактуальные парадигмы.

В зависимости от количества выполняемых функций парадигмы могут быть монофункциональными (выполняющими одну функцию в тексте) и полифункциональными (выполняющими несколько функций в тексте). Количество выполняемых парадигмой функций прямо пропорционально глубине текста. По характеру основной функции парадигмы можно разделить на проективные (формирующие образ) и концептуальные (определяющие понятие). Концептуальная функция парадигмы повышает глубину текста.

Конфигурация парадигм – отношения между частными парадигмами, определяющие особенности их объединения в гиперпарадигму целого текста. Тексты, парадигмы которых соединены отношениями, аналогичными паратаксису (парадигмы дополняют друг друга в составе гиперпарадигм, образуя открытый образно-понятийный ряд), видимо, обладают меньшей глубиной по сравнению с текстами, парадигмы которых объединены отношениями, аналогичными гипотаксису.

Связь парадигм в тексте может осуществляться на языковом (лексические и грамматические связи) и на мыслительном уровнях (ассоциативные и логические связи), а также на обоих уровнях

одновременно. Тексты, связь парадигм которых осуществляется на мыслительном уровне, обладают большей глубиной.

Глубина текста может служить для характеристики как отдельного текста, так и идиостиля.

Характерной для творчества Егора Летова является функционирование в произведениях гиперактуальных парадигм. В 97 произведениях из 151 анализируемого функционируют гиперактуальные парадигмы (парадигмы с высокой степенью значимости для понимания текстов; гиперактуальные парадигмы доминируют в текстах, уменьшая значимость других парадигм, их функционирование предопределяет функционирование других парадигм). Гипоактуальные парадигмы функционируют в 54 произведениях (данные парадигмы образуют антиномии, которые не разрешаются в текстах).

Идея произведений с гиперактуальными парадигмами декларируется категоричнее, чем в произведениях с гипоактуальными парадигмами. «Установка на тотальный протест» [2, с. 192] предполагает отсутствие двойственности представлений, мир поэта состоит из белого и чёрного (как и для большинства рок-поэтов в центре творчества находится противопоставление *мы – они*), и побеждает обычно одно из начал.

Например, парадигма *назло* («Не вейся шестерёнкой в механизме государства», «Шагай на красный цвет», «нарушай правопорядок», «Законом и запретам поступай наперекор», «Поперёк!», «Назло») в произведении «Поперёк» является гиперактуальной. Элементы парадигмы находятся в сильной позиции текста (название, рефрен), то есть больше воздействуют на читателя в идейно-эмоциональном плане [8].

Видение мира автора чётко определено, не остаётся места для неразрешимых конфликтов. Предопределён конец-проигрыш («Мы мрём», «Я умер», «Право умирать», «И время уходит с загаженной сцены / Его заменяет вселенский покой», «мне осталось недолго»), и способа изменить его нет. Неразрешимые конфликты в творчестве отсутствуют, оно монолитно.

Конфигурация парадигм 96 произведений Егора Летова из 151 произведения, выбранного для анализа, является необусловленной, то есть парадигмы данных произведений находятся в незначительной зависимости друг от друга, они «дополняют друг друга в составе гиперпарадигм текстов, образуя открытый образно-понятийный ряд» [6, с. 329]. А конфигурация парадигм 55 произведений оказалась обусловленной, то есть в этих случаях отношения между единицами гиперпарадигмы текста «аналогичны гипотаксису» [6, с. 332].

Конфигурация парадигм произведения «Моя оборона» необусловленная. Парадигмы *они* («Пластмассовый мир», «Макет», «незрячего глаза», «дешёвого мира», «картонный набат») и *мы* («Последний фонарик», «Последний кораблик», «Солнечный зайчик», «ломтик июльского неба», «Траурный мячик») дополняют друг друга в составе гиперпарадигмы *пластмассовый мир*.

Открытость образно-понятийного ряда даёт возможность его дополнить, то есть расклассифицировать весь мир согласно законам, заданным в произведении. Проблематика произведений с необусловленной конфигурацией парадигм воспринимается как типичная.

В большинстве произведений Егора Летова функционируют монофункциональные парадигмы (парадигмы, выполняющие одну функцию), выполняющие концептуальные функции (генерируют понятия) (139 произведений).

В произведении «Волна патриотизма» функционирует монофункциональная парадигма *псевдопатриотизм* («Харю бьют за длинный хайр», «Харю бьют за гребешок», «Харю бьют за heavy metal», «Харю бьют за рок-н-ролл», «Враг народа рок-н-ролл», «Кулаком да по зубам», «Снова юность в бой идёт / На геройские дела», «Волна патриотизма»), характер выполняемой функции которой концептуальный (функция парадигмы заключается в создании понятия *псевдопатриотизм*).

Мир произведений Егора Летова схематичен, «хорошее» и «плохое» не смешиваются, конфликты всегда разрешаются в пользу «плохого». С этим связано использование монофункциональных парадигм. Явления видятся только в каком-то одном свете, смешивание не допускается («Они смеются легко, у них живые глаза» – «А у нас не осталось ничего – мы мрём» – «А майор идёт их уничтожать»).

Концептуальная функция парадигм отображает тяготение к абстракциям, мир видится сложным и эфемерным («иллюзий запоздалый гнёт», «Я иллюзорен со всех сторон»). Сильное концептуальное начало творчества подтверждал сам Егор Летов: «...рок для нас – <...> это идея. Такова наша творческая эстетика» [4, с. 122].

Состав парадигм 66 произведений Егора Летова мотивирован текстом и логически разнороден (элементы парадигмы невозможно связать между собой логически, их связь осуществляется ассоциативно), 62 – мотивирован текстом и логически однороден, 22 – обусловлен внетекстовой действительностью и логически однороден, одного – обусловлен внетекстовой действительностью и логически разнороден.

Состав парадигмы *невезение* из произведения «Повезло» мотивирован текстом и логически разнороден. Элементы парадигмы логически не связаны («В родной стране умирать роднее», «Моя святыня в ладонях врага», «В моей колыбели снегопад и пурга», «Повезло!», «Мне так повезло!», «И солнышко светит», «детишки играют»), они объединяются в парадигму благодаря ассоциативным связям, которые генерирует текст.

Ослабление логико-семантической связности текстов (логическая разнородность состава парадигм) отображает экзистенциально-катастрофическое мировоззрение автора [5]. Мир воспринимается как хаос, в котором невозможен порядок. Отсутствием логики Егор Летов дистанцируется от «заражённого логикой мира». Дистанцированность от мира, положение автора над миром проявляется в мотивированности состава пара-

дигм текстом. Лирические герои произведений Летова являются изгоями («а мы одни», «у нас не осталось ничего – мы мрём», «Никто из них не примет нас, никто не поймёт»), они отделены от реального мира, который невозможно «всерьёз воспринимать», который «понарошку». В своих произведениях Летова создаёт собственный причудливый мир, который лишь отдалённо напоминает реальный («Мы были за рамкой людских представлений»).

В анализируемых произведениях Егора Летова парадигмы были связаны следующими видами связи: грамматическими и ассоциативными (в 67 произведениях); ассоциативными (в 36 произведениях); грамматическими, логическими и ассоциативными (в 23 произведениях); грамматическими (в 13 произведениях); грамматическими и логическими (в восьми произведениях); грамматическими, лексическими, логическими и ассоциативными (в четырех произведениях).

Следовательно, для творчества Егора Летова характерна связь парадигм на мыслительном и языковом уровне одновременно, когда ассоциативные и логические связи подкрепляются грамматическими и логическими.

Парадигмы *мы* («нас зарыли сырым песком», «Я видел бусы и святые глаза, / Втоптаные в асфальт», «Я никогда не поверю / В перемену погоды», «Я срываю паacific со своей груди / И обнажаю клыки») и *они* («Вас купили мясным куском», «В вашем горле застряла кость», «Уважайте своих вождей», «мойте руки перед едой», «Укрепляйте свои ряды», «Защитайте Афганистан») в произведении «Перемена погоды» противопоставлены на языковом и мыслительном уровнях (грамматически и ассоциативно) в гиперпарадигме *перемены*. Примером использования грамматической связи может служить использование противительного союза «а» («Вас купили мясным куском, / А нас зарыли сырым песком») и случаем, когда противительный союз «а» подразумевается («Нам в тринадцатый вагон, / <...> Любера, оставайтесь, вон). Ассоциативное противопоставление возникает, когда в одной строфе присутствуют резко отличающиеся элементы обеих парадигм («В вашем горле застряла кость. / По линейке всё вкривь да вкось. / Уважайте своих вождей / И мойте руки перед едой. // Я видел кровь на твоей щеке, / Подставленной под удар. / Я никогда не поверю / В перемену погоды»).

Ослабление грамматической связности текста ведёт к повышению его экспрессивности, активизирует механизмы ассоциативных связей. Отсутствие строгой грамматической связности лексических единиц текстов проявляется на образно-понятийном уровне – свидетельствует о видении мира как хаотического явления, в котором перестают работать все законы.

Концептуальная ориентированность творчества Е. Летова выражается в использовании ассоциативных и логических средств связи парадигм. Данная направленность характерна для русской рок-поэзии в целом.

Для произведений Егора Летова типичны следующие характеристики парадигматической организации: функционирование в произведении гиперактуальной (97 произведений) монофункциональной парадигмы, ведущей функцией которой является концептуальная (139 произведений); обусловленная конфигурация парадигм (96 произведений), связь парадигм на языковом и мыслительном уровнях (102 произведения); логически разнородный, мотивированный текстом состав парадигмы (66 произведений). Проведенный анализ показал, что произведения Егора Летова характеризуются приблизительно одинаковой глубиной.

Произведение «Глобальность» можно считать типичным произведением Егора Летова с точки зрения парадигматической организации и глубины текста.

Глобальность

Ото всей души желаем вам
Счастья, благополучия и глобальности.
Глобальные лампочки, глобальные девочки.
Хей, закрываешь ли ты своё обнажённое лицо,
Когда плачешь за кирпичным окном на пятом этаже?

Основной конфликт произведения представлен оппозицией парадигм *стандартность* («глобальности», парадигма *окружающий мир* («Глобальные лампочки», «глобальные девочки»)) и *нестандартность* («закрываешь ли ты своё обнажённое лицо», «плачешь», «за кирпичным окном на пятом этаже»).

Парадигма *стандартность* является гиперактуальной парадигмой. Она обуславливает функционирование парадигмы *нестандартность*. Уникальность рассматривается в тексте как то, что надо скрывать на пути к желаемой унификации (ты плачешь, потому что ты не такой, как все). Отрицательную оценку парадигма приобретает за счёт противопоставления с парадигмой *стандартность* в контексте произведения.

Функция парадигмы *стандартность* заключается в ироническом призыве к слиянию с массами (надо закрывать лицо, когда плачешь, чтобы ничем не выделяться из толпы), данная парадигма генерирует понятие единообразия как того, что необходимо для жизни и для счастья. Таким образом, парадигма *стандартность* является монофункциональной парадигмой, функция которой носит концептуальный характер.

Связь парадигм *стандартность* и *нестандартность* осуществляется на языковом и мыслительном уровнях. Парадигмы связаны грамматически (риторический вопрос «Хей, закрываешь ли ты своё обнажённое лицо, / Когда плачешь за кирпичным окном на пятом этаже?» – призыв к стандартизации, отображающий доминирование парадигмы *стандартность* над парадигмой *нестандартность*) и ассоциативно («глобальности», «Глобальные лампочки», «глобальные девочки» за счёт установления ассоциа-

тивных связей формируют парадигму *стандартность* (глобальность воспринимается как процесс приведения к общим стандартам)).

Парадигмы *стандартность* и *нестандартность* образуют открытый образно-понятийный ряд в составе гиперпарадигмы текста, находятся в незначительной зависимости друг от друга, то есть конфигурация парадигм является необусловленной.

Состав парадигм *стандартность* и *нестандартность* мотивирован текстом («глобальность» вне текста не имеет негативную коннотацию) и логически разнороден (в рамках текста объединяются «глобальные девочки» и «глобальные лампочки», объединение которых вне текста невозможно, как противоречащих жизненному опыту явлений).

Значительная глубина произведений Егора Летова, а, следовательно, и сложность их восприятия, связана с мировоззренческими установками автора. Осложнение структуры текста для восприятия вызвано, в первую очередь, видением мира как хаоса, в котором невозможен порядок. Ослабление синтаксической связности текста (парцелляция, эллипсис), разрушение грамматических норм («рыжую кошку смотрело в подвал», «Им было конечно», «Я бы облако, я бы дерево») свидетельствуют о неупорядоченности мира. Автор отделяет себя от этого эфемерного мира, он живёт в собственной реальности, отсюда и высокая метафоричность произведений. Проблематика произведений носит глобальный характер (то есть затрагивает вопросы актуальные везде и всегда, а не только здесь и сейчас). Егор Летов схематичен и безапелляционен в своей оценке действительности, он не оставляет места для неразрешаемых конфликтов добра и зла, всегда побеждает одно из начал. Данное мировидение генерирует произведения достаточно трудные для восприятия.

Литература

1. *Дугин А. Г.* Егор Летов: Работа в чёрном [Электронный ресурс]: Электронная статья / А. Г. Дугин // Гражданская оборона: сайт. – 19 августа 2004. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/pub/1056115072.html> (дата обращения 23.02.2014).

2. *Жогов С. С.* Концептуализм в русском роке («Гражданская оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) [Текст] / С. С. Жогов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 190–202.

3. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И. Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998 – Вып. 1. – 135 с. – С. 5-30.

4. *Летов Е.* Я не верю в анархию [Текст] / Е. Летов – М.: Издательский центр, 1997. – 256 с.

5. *Свиридов С. В.* Ничья на карусели. Об интертекстуальном коде одной песни Яны Дягилевой [Текст] / С. В. Свиридов // Вестник Балтий-

ского федерального университета им. И. Канта – Калининград: БФУ им. И. Канта, 2012. – Вып. 8. – 170 с. – С. 158–163.

6. *Степанченко И. И.* О конфигурации парадигматических структур поэтического текста (на материале стихотворений С. Есенина) [Текст] / И. И. Степанченко // *Філологічні студії* – Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2009. – 541 с. – С. 328–339.

7. *Степанченко И. И.* Поэтический язык Сергея Есенина (анализ лексики) [Текст] / И. И. Степанченко – Харьков: ХГПИ, 1991. – 189 с.

8. Теория литературы: Анализ художественного произведения. Позиция текста сильная [Электронный ресурс]: Электронный справочник / Сайт филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: сайт – 26 января 2005. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/dictionary.php?label=%CF&word=%CF%EE%E7%E8%F6%E8%FF%20%F2%E5%EA%F1%F2%E0%20%F1%E8%EB%FC%ED%E0%FF> (дата обращения 23.02.2014).

9. *Яроцкий Ю.* «Оборона» пошла в наступление [Текст] / Ю. Яроцкий // *Коммерсантъ-Daily*. – М.: Коммерсант, 2003. – № 074. – 121 с. – С. 75-77.

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

Е. С. ШЕРСТНЁВА

Санкт-Петербург

КТО СКАЗАЛ «ХОЙ»?

(СПЕЦИФИКА ЛЕТОВСКОГО ИНТЕРТЕКСТА)

Аннотация: Статья посвящена специфике интертекстуального устройства песенных текстов Егора Летова. В статье мы пытаемся показать, каким образом Летов, отталкиваясь от традиций западной психоделической музыки и русского концептуализма, развивает собственный новаторский способ отношения к цитате.

Ключевые слова: Летов, интертекстуальность, концептуализм, психоделическая традиция.

Сведения об авторе: Шерстнёва Екатерина Сергеевна, аспирант СПбГУ.

Место работы: Академическая гимназия СПбГУ.

Должность: преподаватель.

Контакты: 198504, г. Санкт-Петербург, ул. Собственный проспект (Петергоф), д. 1; kvostokova@yandex.ru.

E. S. SHERSTNEVA

St. Petersburg

WHO SAID ‘HOY’?

(SPECIFICITY OF LETOV’S INTERTEXT)

Abstract: This article is about the specificity of the structure of the intertextuality in the song-lyric of Egor Letov. In this article we are trying to show, in what way Letov, being coherent with the traditions of psychedelic music and Russian conceptual art, evolves his own new manner of treating a quotation.

Key words: Letov, intertextuality, conceptualism, psychedelic tradition.

About the author: Sherstneva Ekaterina Sergeevna, Post-graduate Student, St. Petersburg State University.

Place of employment: Academic Gymnasium in St.Petersburg.

Post: Teacher.

Начнём с того, что открестимся от всяких обобщений. В этой статье не будет идти речи об интертекстуальности рок-поэзии вообще, поскольку такая постановка вопроса лишена смысла. Проблема вычленения русской рок-поэзии как жанрово-стилистического единства из всего корпуса явлений песенной культуры России XX века на сегодняшний день не решена, следовательно, было бы, как минимум, несвоевременно говорить о поэтике рок-текста. Более того, ввиду стилистической неоднородности внутри поля

явлений, традиционно относимых к рок-песне, нам представляется, что описание поэтики этого поля как монолитного в принципе невозможно.

На сегодняшний день нет единогласия в понимании того, является ли рок-песня продуктом определённой социальной среды или жанром, поэтика которого могла бы быть отрефлексирована литературоведом. В первом случае продуктивным мог бы оказаться социологический подход (изучение субкультур, принятых в них кодов речи, одежды, поведения, типов самоорганизации, идеологии, деятельности отдельных рок-клубов, внешних и взаимных влияний), во втором случае могла бы идти речь о некоем негласном литературном рок-каноне, отступление от которого автоматически выводило бы художественное явление за жанровые рамки. Пока такой универсальный канон не найден. Вероятно, его верней всего было бы искать в области текстовой ритмики, как предлагали С. Л. и А. В. Константиновы [5], поскольку исторически структурным отличием рок-песни стало появление доминирующей ритм-секции, что дало основание к распространению такого явления, как *встречный ритм*¹, то есть подчинение ритма вербального субтекста ритму музыкальному. Но сразу можно заметить, что и это явление не стало универсальным, и во многих песнях, за которыми в сознании носителей русской культуры прочно закреплён статус рок-песен, субтексты соотносятся иначе.

Часто статья по рок-поэзии содержит некоторые тезисы исследователя относительно тех или иных черт поэтики рок-песни, постулируемых в качестве универсальных, и в доказательство этих тезисов приводятся цитаты из песен разных коллективов, принадлежность которых к рок-культуре очевидна для автора статьи. Но поскольку на сегодняшний день художественный объект «рок-текст» не определён, то и проблемы «“Чужое” слово в поэтике русского рока» [4] либо не существует вообще, либо же она включает в себя широкий спектр проблем, начиная с определения границ исследуемого явления и заканчивая рассмотрением каждой из множества поэтических тенденций внутри исследуемого поля по отдельности. Очевидно, при подходе к этой проблеме не удалось бы ограничиться в качестве материала несколькими текстами А. Башлачёва и М. Науменко.

Таким образом, большинство теоретиков рок-поэзии совершают как минимум две методологические ошибки ещё в момент постановки проблемы. Эти ошибки – в отсутствии вопроса о границах исследуемого материала и о том, какая научная дисциплина предоставляет методологию для установления этих границ.

В своей статье мы ставим достаточно узкую задачу: мы попытаемся рассмотреть некий принципиально новый для русской песенной культуры способ взаимодействия художественного текста с претекстами, реализовавший себя в песенном творчестве Егора Летова и повлиявший на его собственную концепцию рок-песни.

¹ Термин, введённый в 80-е годы Е. Ручьевской [1].

При выделении внутри песенной культуры XX века эстрадной, бардовской и рок-песни, эстрадная песня обычно рассматривается как явление официального искусства, выразитель господствующей идеологии, а бардовская и рок-песня – как явления периферийные и маргинальные. Так, американский славист Д. МакФэдьен, исследуя переход от советской эстрады к постсоветской, описывает советскую эстрадную песню как песню, выражающую коллективное начало, часто политическую; в постсоветский период она переживает трансформацию, становясь принципиально аполитичной; политические темы же, по предположению исследователя, уходит на периферию, то есть на рок-сцену [13]. Это довольно расхожее представление. В частности, статус «политической» группы закрепился за коллективом «Гражданская оборона», а её лидера Егора Летова воспринимают как поэта, вернувшего актуальность политической песне в позднесоветскую и постсоветскую эпоху [См., например 2]. Однако главная заслуга Летова, на наш взгляд, заключается в другом.

Егор Летов – один из немногих рок-авторов, сознательно рефлексировавших над теоретическими вопросами эстетики рок-песни. В своих программных высказываниях он относит рок-песню к явлениям концептуального искусства: «Рок по своей сути – концептуализм» [8, с. 17]. Впрочем, здесь не всё так просто.

При взгляде на деятельность московской концептуальной школы, и, в особенности, её «аналитической» ветви, складывается представление о концептуализме как об искусстве в первую очередь интеллектуальном. Но для Летова оно приобретает эмоциональный, даже можно сказать, экстатический характер: «...концептуализм – это как бы некое искусство, которое направлено на то, чтобы выбить человека из обычных нормативов сознания, логических нормативов. Причем чем сильнее выбьешь... чем сильнее тетива натянута, тем дальше стрела летит» [8, с. 17].

Представляется, что песенный жанр в принципе – крайне неблагоприятная почва для концептуалистских экспериментов. Механизмы воздействия песни на слушающего таковы, что практически исключают возможность дистанцированного, сугубо интеллектуального восприятия объекта. Как при просмотре кинофильма зритель проходит первичную (с камерой) и вторичную (с героем) идентификации [9], так слушающий песню (и в особенности – запоминающий её наизусть) неизбежно идентифицирует свой голос с тем, который слышит. И этот момент значим для летовской концепции творчества: «Я впервые когда Doors услышал, или Love, или песню “Непрерывный суицид”, первое, что во мне возникло, – это фраза: “Это я пою”» [8, с. 73].

Концептуализм же интересует Летова, в первую очередь, как способ художественного производства, не имеющий собственного языка. В концептуалистском искусстве элементы разных языков, попадая в новое художественное пространство, перестают выполнять свои изначальные, соб-

ственно языковые функции, сохраняя только некий эффект, память о дискурсе, из которого позаимствованы.

Помимо этого, в плане методологии, концептуалистский принцип мультимедийности также оказывается близок Летову. Невозможно сказать, в каком качестве Егор Летов стремился утвердить себя в первую очередь – как музыкант, как художник-коллажист или как поэт. Он реализовал особый метод создания художественного объекта, использующий в качестве материала слово как в качестве фонетической формы, так и как знак, как элемент определённого языка, и визуальный образ (как стоящий за словом, так и сам по себе – в оформлении альбомов), и музыкальный субтекст. Весь материал упорядочивается определённым способом, при этом используемые языки субтекстов расширяют свои границы и меняются своими функциями. Так, вербальная единица может принимать на себя функции поддержки ритма композиции и создания визуального образа (через звукоподражание), в результате чего, например, строка «Тоталитаризм, милитаризм» («Человек человеку волк», альбом «Всё идёт по плану», 1989) на альбоме «Тошнота» превращается в «Тота-та-та-талитаризм», или возникает строка «Это ли не то, что нам надо-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да?» («Русское поле экспериментов», альбом «Русское поле экспериментов», 1988), рисуя образ пулемётной очереди. Языки взаимодействуют по законам синестезии.

Другая традиция, послужившая источником летовского метода, – психоделическая музыка 60-х¹ и лежавшая в её основе идеология. Назначение объекта, создаваемого Летовым, – выступать в качестве медиума, быть проводником в некое изменённое состояние сознания. Это состояние сопряжено с потерей языка: «Я спускался по переходу / Медленно по ступенькам / И неожиданно понял / что падаю / головою вперед / я как-то еду / сползаю / головою вперед / вниз по лестнице / Наименование / изделий / Защелка / ЗЩ-3-1» [7, с. 92].

Музыканты психоделического направления разрабатывали музыкальные механизмы введения реципиентов в изменённое состояние сознания. Но аналогичные механизмы существуют и в языковой сфере. Например, это так называемые *матричные структуры*, выведенные Д. Спиваком при исследовании мантр и текстов, сопровождающих медитативные практики. Матричная структура – это текст или отрывок текста, состоящий из параллельных конструкций. Переход от одной конструкции к другой происходит как смена уровня погружения в транс, при этом в аспекте языка могут происходить следующие изменения:

¹ Психоделический рок возник в Великобритании и США в середине 60-х годов. Его главной особенностью было активное воздействие на восприятие слушателя с целью имитации действия психотропных веществ. Это достигалось при помощи таких средств, как коллажная структура композиции, различные манипуляции с записью (обратное воспроизведение, хаотическое наложение нескольких голосовых или/и музыкальных дорожек и пр.), репетитивность, приём абсурда в текстах.

- от уровня к уровню происходит его регрессия к более древним структурам;
- падает сложность синтаксиса;
- повышается количество неглагольных предикатов;
- возрастает функциональная значимость междометий, звукоподражаний;
- возрастает роль интонации, ударения, ритма;
- возрастает немотивированность образов [11, с. 16].

Тексты Летова часто выглядят как иллюстрации модели, описанной Д. Спиваком:

Задавите зевоту солдатским ремнём!
 Заразите полено бумажным огнём!
 Заройте собаку морозных ночей!
 Проломите кастрюлю торжественных щей!¹
 («Хорошо», альбом «Хорошо», 1987²)

Каков вопрос – таков ответ!
 Какая боль – такая радуга!
 Такая радуга!
 Да будет свят господь распят!
 Да будет свет! Да будет облако!
 Да будет яблоко!³
 («Невыносимая лёгкость бытия», альбом
 «Невыносимая лёгкость бытия», 1997)

Летовская сосредоточенность на образах телесности также может быть соотнесена с аналогичным механизмом текстов, сопровождающих практики выхода за рамки телесного.

Что же касается самого принципа работы с чужим словом, в дискурсе Летова он отличен от концептуалистских практик, где наиболее частый вид интертекстуальности – пастиш, то есть работа со стилями как с таковыми. И создатель концептуалистского объекта, и реципиент узнают стили в их целостности, с их внутренними идеологическими установками. У Летова всё иначе. При том, что «своего», суггестивного слова в этом дискурсе нет, что всякое слово изначально чужое и мыслится как осколок чужого

¹ Возрастание немотивированности образов.

² Для творчества Егора Летова актуальна проблема периодизации. Однако в этой статье мы не будем её касаться, поскольку здесь речь будет идти не столько о влияниях, сколько о тех внутренних творческих установках, которые, на наш взгляд, оставались неизменными на протяжении всего творческого пути Летова.

³ Выделяются два периода, ритмически оформленные как параллельные, и в них осуществляется параллелизм погружения, переход от клише («каков вопрос – таков ответ» – языковое клише, «да будет свят Господь распят» – библейский код) к абсурду, от этикетного дискурса к темному языку (в первом случае через превращение фразеологизма в квазифразеологизм, а затем разрушение и синтаксической структуры, во втором – через приоритет фонетической ассоциации).

дискурса, попадая в летовский текст, чужое слово теряет связь со своим изначальным контекстом, это уже летовское слово. Формально это выражается в том, что в тесной сети цитатных переплетений большинство отсылок не угадывается моментально и не имеет установки на узнаваемость. Но при этом они *функционируют*, перенося свою функцию из материнского дискурса. Важно и то, что цитата приходит к Летоу не из породившего ее стиля, а через посредство общекультурного пласта, и перформативный язык Летова оказывается склеенным из обломков множества языков.

В качестве каркаса стилистической системы берется детский фольклор, пришедший в летовский дискурс через посредство обэриутских практик. В нём для Летова важно всегда новое, неавтоматизированное видение мира с ещё неустановившимися связями между объектами и их именами, языковые игры, связанные с переназыванием. Многие тексты выстраиваются по принципу считалок: «Детский доктор сказал: “ништяк”» (альбом «Оптимизм», 1985), «Скоро настанет совсем» («Красный альбом», 1987) и др. Детский фольклорный текст, как и летовский текст, не имеет собственного языка, это практика усвоения чужого.

Летов активно обращается к пласту сакральных текстов, в частности, заговорных. Интересно, что это было свойственно, например, и Пригову, но в его азбуках сакрально-заклинательные элементы моментально узнаваемы, они оказываются отрефлексированы и самим Приговым, и аудиторией как знаки определённой стилистики, но не функционируют так, как функционировали бы внутри заговорного текста. В поэтике Летова заговорные элементы могут внешне сильно отличаться от традиционных, поэтому не угадываются, но сохраняют свою функцию (как, например, замыкающее каждую строку «он скоро умрёт» в песне «Оптимизм»). Эта функция – переключение из профанного модуса в сакральный. При этом прагматика заговора как такового (изменение внешней реальности) Летова, разумеется, не интересует. Поэтому в его текстах отсутствует момент заговаривания, но активно используется модель заговорного зачина, например:

По земной глуши, по небесной лжи
По хмельной тоске и смирительным бинтам
По печной золе, по гнилой листве
По святым хлебам и оскаленным капканам
По своим следам, по своим слезам
По своей вине да по вольной своей крови
<...>
Мимо злых ветров, золотых дождей,
Ядовитых зорь и отравленных ручьев,
Мимо пышных фраз, мимо лишних нас,
Заводных зверей и резиновых подруг,
Мимо потных лбов, мимо полных ртов,
Мимо жадных глаз и распахнутых объятий,
Сквозь степной бурьян, сквозь стальной туман

Проливным дождем по кромешной синеве
(«Невыносимая лёгкость бытия», альбом
«Невыносимая лёгкость бытия», 1997)

Традиционно одна из вступительных формул заговора описывает некий заговорный локус, где происходит пересечение миров, и путь к этому локусу, состоит при этом из монотонного перечисления минуемых локусов и служит цели вхождения заговаривающего в определённое состояние. В следующем тексте – иная разновидность вступительной формулы:

Мёртвые не тлеют, не горят,
Не болеют, не болят.
Мёртвые не зреют, не гниют,
Не умеют – не живут.
Словно на прицел,
Словно в оборот.
Словно под обстрел,

На парад, в хоровод.

Словно наутек,
Словно безоглядно.
И опять сначала...

(«Мёртвые», альбом «Солнцеворот», 1995)

Куплеты этой песни соотносятся с определённым типом заговора на болезнь, в котором проводится параллель между миром живых и миром мёртвых, и по аналогии с тем, как у мёртвого ничего не болит, все болезни должны отстать от того, на кого читается заговор. Летов же осуществляет только вход в мир мёртвых при помощи заговорной модели. При этом для современного реципиента отсылка к стилистике заговора в обоих приведённых случаях не лежит на поверхности.

Заметим, что отсутствие установки на узнаваемость в этом примере касается и другого рода цитат. Немотивированные, на первый взгляд, образы в выделенной курсивом строке получают свою мотивировку, осмысляясь как отсылки к менее архаичным, чем заговор, культурным пластам (*хоровод мертвецов* как расхожий образ средневековой культуры, цитата «пойду на смерть, как на парад» из А. С. Грибоедова). Любопытно, что появляются они в строке, воспроизводимой в наиболее быстром темпе, и имеют минимум шансов быть узнаваемыми.

Аналогичным образом, из загадок, выступавших у древних славян как инициационные тексты, в летовский текст входит только загадывание¹.

¹ Само сценическое имя Летова пришло, видимо, из загадочных текстов (*Егор* – распространённый «герой» славянских загадок, обозначение загадываемого объекта, например: «Лежит Егор под межой / Накрыт зелёной фатой»). Такое предположение подкреплено тем, что Летов, очевидно, семантизировал собственную фамилию («И напроломное лето моё, однофамильное, одноимённое...» [7, с. 65], «Лето в рукаве, пламя в рукавице» [7, с. 157]; «Запуга-

Часто из стилистики загадки берётся апофатический способ определения объекта, но при этом определяемый объект отсутствует, это невыразимое «нечто». Так, например, строится текст песни «Отряд не заметил потери бойца» («Прыг-Скок», 1990) или, например, «Песенка о святости, мышке и камыше» («Прыг-Скок», 1990):

Всю ночь во сне я что-то знал такое вот лихое,
Что никак не вспомнить ни мене, ни тебе,
Ни мышку, ни камышу, ни конуре, ни кобуре,
Руками не потрогать, словами не назвать.

Военная песня – ещё один стилевой пласт, активно эксплуатируемый Летовым. В военной песне Летова привлекает аффективность, эстетика пограничного состояния¹. При этом образы своих и врагов, образ мира, ради которого ведётся война, вычитаются из претекстов, и если у Исаковского в песне «Враги сожгли родную хату...»: «Вздыхнул солдат, ремень поправил...», у Летова: «Партизан спалил в пизду родную хату, / Завязался в узел ремешок...» (в черновиках: «Завязал *петлю* ремешок...») [6, с. 21]).

Современная Летову советская символическая система (язык бытового общения, советской / антисоветской пропаганды, официальной печати и прочих средств массовой информации) во многих случаях используется как поставщик пустых форм, освобождённых от всех языковых функций, кроме художественной. Так, аббревиатуры могут занять в речитативном тексте несколько строк подряд, при этом за счёт скорости и манеры воспроизведения они перестают восприниматься как аббревиатуры и превращаются в фонетические заполнители стихового ряда («ГПУ, ГПТУ, МТС, / КПСС, ЛДП и т.д., и т.п...»), отрывки бытовой речи или прозаических литературных произведений ритмизируются и членятся соответствующим образом на строки, превращаясь в тексты стихотворные («Коммунизм», «Красный смех», альбом «Народоведение», 1989), советские лозунги, разбавленные контрастирующим с ними рефреном, могут быть использованы в качестве заполнения формы обрядовой песни вроде «Во поле берёзка стояла...» («Зомби», альбом «Русское поле экспериментов», 1989), а высказывания, разоблачающие ценности советской идеологии, ложатся на протяжную жалостливую мелодию, в результате чего получается колыбельная («Колыбельная», альбом «Так закалялась сталь», 1988). Здесь Летов в наибольшей степени приближается к концептуалистскому методу.

Но в результате опустошения от идеологеми не всегда остаётся только фонетическая форма, может остаться также и её место в смысловом поле идеологической системы, из которой она изъята. Скажем, централь-

лась культа в рукаве, весна забылась в рукопашной...» [7, с. 321]), естественно было бы допустить, что и выбор сценического имени был мотивированным.

¹ «...Ибо только в этом состоянии ты можешь проверить, действительно ли ты чего-то стоишь, чего-то можешь, – в состоянии войны, когда ты на волоске» [8, с. 43].

ные, экстатические советские мифологемы (Ленин, серп и молот, мавзолей и пр.) функционируют у Летова так же экстатически.

Повествовательные прозаические тексты, становясь материалом для создаваемых Летовым произведений, в первую очередь теряют свою сюжетную составляющую. Так, например, в стихотворении «Деревья»:

О, я видел деревья!
Всё время я видел одни деревья, и с них стекала жидкая вода.
Я видел деревья. Они свисали с небес, как карманы, полные
мёртвых мышат.
Они летали в засиженных тучах неограниченным рукомыльником.
Они всё время рассказывали мне всё одну и ту же сказку,
и глаза их блестели на солнце, как грязные жирные пальцы.
На них развешивали мокрые тряпки и крамольные трупы.
О, всю жизнь я видел только деревья!
(«Деревья», альбом «Боевой стимул», 1988)

в качестве претекста используется, очевидно, начало романа М. Шолохова «Наука ненависти»:

На войне *деревья, как и люди*, имеют каждое свою судьбу. *Я видел* огромный участок леса, срезанного огнём нашей артиллерии. <...> смерть скосила их вместе с деревьями. Под поверженными стволами сосен лежали мёртвые немецкие солдаты, в зелёном папоротнике *гнили их изорванные в клочья тела, и смолистый аромат расщеплённых снарядами сосен* не мог заглушить удушливо-приторной, острой вони *разлагающихся трупов*. Казалось, что даже земля с бурыми, опалёнными и жёсткими краями воронок источает могильный запах [12, с. 14].

То, что между этими текстами прослеживается интертекстуальная связь, несомненно. Об этом говорит уже само расположение в композиционной структуре каждого из них определённых пересекающихся лексических единиц. В «Науке ненависти» при всём ужасе описываемой картины сознание повествователя изображается холодным и рациональным в соответствии с соцреалистическим каноном. В тексте «Деревья» появляется навязчивая репетитивность (повторение текстовых отрывков), возникают немотивированные образы. Текст Шолохова будто бы оказывается перезаписанным через призму изменённого состояния сознания.

Искажённое мировидение провоцирует подключить ещё один претекст. В «Гошноте» Ж. П. Сартра среди прочих эпизодов, связанных с индивидуальным искажением восприятия действительности, есть момент, описывающий, как герой засыпает:

Рука скользнула вдоль бедра хозяйки, и я вдруг *увидел* маленький сад, *заросший* приземистыми, широкими *деревьями*, а с них *свисали* огромные, покрытые волосками листья. И всюду кишели муравьи, сороконожки и моль. Были тут животные ещё более отвратительные: тело их состояло из ломтика поджаренного

хлеба – из таких делают канане с голубями, двигались они боком, переступая на крабьих клешнях. Листья были черным-черны от всех этих насекомых... [10, с. 52].

Отталкивающая картина, описанная Сартром, воздействует на читателя буквально на физиологическом уровне (как и текст Е. Летова). Обилие неприятных ползучих тварей в этом эпизоде «Гошноты» могло послужить мотивировкой появления у Летова образов *мёртвых мышат, грязных липких пальцев*.

Но есть ещё один претекст, о котором Летов, видимо, помнил в первую очередь – это поэма Н. Заболоцкого «Деревья» (1933). В ней деревья, как и у Шолохова, антропоморфны, они «чёрными лицами упираются в края атмосферы». Все предметы, которые есть вокруг, именуются деревьями: и те, которые уже имеют имена, и те, что никак не называются:

Вы, деревья, императоры воздуха, <...> Вы, деревья, бабы пространства, <...> Вы, деревья, солдаты времени, <...>, Наконец, вы, деревья-самовары, <...>, Вы, деревья-пароходы, <...> Вы, деревья-виолончели и деревья-дудки, <...> Вы, деревья-топоры, <...> Вы, деревья-лестницы, <...> Вы, деревья-фонтаны и деревья-взрывы, / Деревья-битвы и деревья-гробницы, / Деревья – равнобедренные треугольники и деревья – сферы, / И все другие деревья, названия которых не поддаются законам человеческого языка... [3, с. 140]

Деревья Н. Заболоцкого – это вся телесность мира: «Я всю природу уподоблю печи. / Деревья, вы её большие плечи, / Вы рёбра толстые и каменная грудь...» [3, с. 142]. Они наблюдают природные процессы взаимного пожирания и плачут «в страхе и тревоге» (возможно, этим мотивируется «и с них стекала жидкая вода») [3, с. 144]. Бомбеев (герой поэмы) кормит деревья мясом, призывая всю раздробленную природу слиться воедино: «Итак, да здравствуют сраженья, / И рёв зверей, и ружей гром, / И всех живых преображенье / В одном сознание мировом!» [3, с. 147]. Поэма заканчивается словами: «Дерево-Сфера – это значок беспредельного дерева, / Это итог числовых операций. / Ум, не ищи ты его посредине деревьев: / Он посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду» [3, с. 148].

Очевидным образом, обэриутский претекст был первичен для Летова. Но благодаря формальной связи с текстом военной прозы, у реципиента, который слышит эту отсылку, возникает иллюзия проникновения летовского (обэриутского) сюжета, прорастания его и в других текстах русской литературы. Экзистенциалистская проза нужна как шифт переключения внимания с внешней реальности на реальность собственного сознания, которое находится вне реального мира, в виртуальном пространстве художественной мифологии.

Осмелимся утверждать, что в таком специфическом отношении к цитате проявилось новаторство Егора Летова в песенном жанре. Интересно, что подобный способ создания песни, несмотря на популярность группы «Гражданская оборона», не превратился впоследствии в тенденцию. В

среде подражателей Летова продуктивными можно назвать линии псевдо-фольклорного примитивизма, вербального минимализма в политической песне и пр. В подобном использовании структурных возможностей цитаты Летова не нашёл последователей ни в бумажной поэзии, ни среди тех, кто относит себя к рок-поэтам.

Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие [Текст]. - Л.: Музыка, 1988. – 352 с.

2. *Герасимов В.* Политическая философия Егора Летова [Электронный ресурс]: Электронная статья // Русский журнал: сайт. – 19 февраля 2010 г. – Режим доступа: www.russ.ru/layout/set/print/pole/Vse-idet-po-planu (дата обращения: 15.12.2013).

3. *Заболоцкий Н. А.* Столбцы и поэмы. Стихотворения [Текст] / Н. А. Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1989. – 352 с.

4. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: ТвГУ, 1998. – 308 с. – С. 49–56.

5. *Константинова С. Л., Константинов А. В.* Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) [Текст] / С. Л. Константинова, А. В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: ТвГУ, 2000. – Вып. 4. – 304 с. – С. 123–128.

6. *Летов Е.* Автографы. Черновые и беловые рукописи [Текст] / Е. Летов. – Новосибирск: Культурное наследие, 2009. – 192 с.

7. *Летов Е.* Стихи. [Текст] / Е. Летов. – М.: Хор, 2003. – 528 с.

8. *Летов Е.* Я не верю в анархию (сборник статей) [Текст] / Е. Летов. – М.: Иксер, 2001. – 272 с.

9. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино [Текст] / К. Метц – СПб: Европейский университет, 2010. – 336 с.

10. *Сартр Ж. П.* Тошнота: Роман; Стена: Новеллы [Текст] / Ж. П. Сартр / Перевод с фр. Б. Ф. Бублика. - Харьков: Фолио; М: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 235 с.

11. *Спивак Д. Л.* Матрицы: Пятая проза? Филология измененных состояний сознания [Текст] / Д. Л. Спивак // Родник. - Рига, 1990. – № 9. – 93 с. – С. 15–19.

12. *Шолохов М. А.* Наука ненависти [Текст] / М. А. Шолохов // *Шолохов М. А.* Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956–1960. – Т. 8. Рассказы, очерки, фельетоны, статьи, выступления. – 382 с. – С. 13–31.

13. *MacFadyen D.* Estrada?: Grand Narratives and the Philosophy of the Russian Popular Song since Perestroika. California: McGill-Queen's University - Press, 2002.

УДК 821.161.1-192(Летов Е.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

А. С. НОВИЦКАЯ

Калининград

«ТОШНОТА» ЕГОРА ЛЕТОВА. АНАЛИЗ ОДНОГО ТЕКСТА

Аннотация: Анализ одного текста с альбома 1988 года советского и российского рок-поэта Егора Летова.

Ключевые слова: Егор Летов, «Боевой стимул», «Тошнота», рок-поэзия.

Сведения об авторе: Новицкая Анна Сергеевна.

Место работы: ООО «Новый Калининград.Ру».

Должность: выпускающий редактор.

Контакты: 236022, г. Калининград, ул. Гаражная, д. 2, оф. 308; eilarvaas@yandex.ru.

A. S. NOVITSKAYA

Kaliningrad

«NAUSEA» BY EGOR LETOV. LYRICS ANALYSIS

Abstract: Analysis of the one song's lyrics from 1988th album by soviet and russian rock-poet Egor Letov.

Key words: Egor Letov, «Battle stimulus», «Nausea», rock poetry.

About the author: Novitskaya Anna Sergeevna.

Place of employment: LLC «Novy Kalaninograd.Ru».

Post: Managing Editor.

Песня «Тошнота» входит в альбом «Боевой стимул», записанный в январе 1988 года Егором Летовым в одиночку. Как и для других альбомов этого периода, для «Боевого стимула» характерно обращение к человеческой телесности: большинство летовских метафор в это время насквозь физиологично. Летов ищет связь между отправлениями человеческого организма и его иррациональной сущностью. И находит. В тексте «Тошнота» тело и его духовное наполнение связаны теснейшим образом.

Сохнут волосы, метёт метла
В кобуре мороза пистолет тепла.
У дешёвой пицци запоздалый вкус
Я забыл вмешаться и спросить: «Зачем...»
Собрав всю волю воедино, умело подави толчок

Тошнота, тошнота

Вполовину глух, вполовину слеп
Пуповину звёзд раскусил рассвет

Прочитай мораль, размотай клубок
В каждом теле труп, в каждом трупе бог

Собрав всю волю воедино, умело проглоти харчок

Тошнота, тошнота

Благодарные губы запечатал гвоздь
Как бы что нечаянно не прорвалось
Обречённой рвоты непокорный пульс
Это небо рвётся изнутри кишок.

Собрав всю волю воедино, всецело тормози толчок

Тошнота, тошнота!

Здесь лирический герой вступает в поединок с собственной телесностью, что и в принципе характерно для текстов Летова. Телесное бытие в пространстве Летова противоречит духовной жизни, и лирический герой – «собрав всю волю воедино» - делает выбор в пользу духовного функционирования, буквально противостоя потребностям своего организма, причём «умело».

Однако понятно, что речь здесь идёт не только и не столько о физиологии: автор насильно заставляет героя принять мир таким, каков он есть – то есть некрасивым, неподходящим для человека: ветер, мороз, враждебность («в кобуре мороза пистолет тепла»), даже «запоздалый вкус» пищи («запоздалый» именно потому, что герою пища больше не нужна). Картина, которая традиционно воспринимается и изображается возвышенно и романтически, у Летова приобретает всё тот же физиологический вид: «пуповину звёзд раскусил рассвет». Всё некрасиво, всё телесно, и телесность эта отталкивающая. И герой не может с этим мириться, и наступает тошнота как отторжение такой реальности. Однако невыносимость окружающего, так знакомая Антуану Рокантену¹, в летовском художественном пространстве должна быть преодолена лирическим героем, причём исключительно усилием воли.

Через категорию физиологичности раскрывается отношение поэта к религии². Заявление о том, что «в каждом теле – труп, в каждом трупе – Бог» заставляет, естественно, вспомнить Эпиктета: «Человек – это душонка, обременённая трупом». Вообще, есть в летовских текстах что-то эпиктетовское: то же освобождение человека от внешнего, материального ми-

¹ Это не единственный случай обращения Летова к экзистенциалистам. Например, в том же «Русском поле» строка: «Искусство быть посторонним», вполне вероятно, отсылает слушателей к Камю.

² При том, что сам Егор Летов назвал себя «очень верующим человеком» [1].

ра, стремление к идеальному. Но у Летова труп содержит в себе не душонку, а прямо – Бога. В следующем стихе автор продолжает тему:

Обречённой рвоты непокорный пульс
Это небо рвётся изнутри кишок
Собрав всю волю воедино
Всецело тормози толчок

Тошнота!

Упоминание о вере зачастую соседствует в летовском творчестве с упоминанием каких-либо частей тела: «Свастика веры стянула лица». Или: «Жду подарков с неба / Как щека пощёчину».

Здесь уже не герой жаждет освобождения, а его идеальная метафизическая сущность (содержащаяся, заметим, не, традиционно, в сердце, а – в кишках!) стремится оказаться на свободе. Герою же следует не допустить этого – опять же, усилием воли.

«Тошнотой» в пространстве Летова является высвобождение души из тела, происходящее, если принимать во внимание аллюзию на Сартра, вследствие невыносимости для героя окружающего мира. Тошнота – это отвращение ко всему материальному. Закономерный итог этого высвобождения – телесная смерть [2], которая для Летова является необходимым (и обычно заключительным) этапом на пути к идеальной свободе.

Литература

1. Интервью с Егором Летовым. Нападение – лучшая «Оборона» // Периферийная нервная система – 1990 - № 2. Цит. по: Гражданская оборона: официальный сайт группы – Режим доступа: <http://www.groborona.ru/pub/anarhi/1056981513.html> (дата обращения: 26.02.2014).

2. *Новицкая А. С.* Смерть в художественной картине мира Егора Летова / А. С. Новицкая // Проблемы филологии и журналистики: Сб. тезисов и докл. международной научно-практич. конф. молодых ученых РГУ им. И. Канта. - Калининград, 2006. - 104 с. – С. 54–58.

УДК 821.161.1-192(Ревякин Д.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.01
ГРНТИ 17.07.41

О. Р. ТЕМИРШИНА

Москва

МИФОЛОГИЯ ГОЛОСА.

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ

Д. РЕВЯКИНА

Аннотация: В статье рассматривается система поэтологических метафор в творчестве Ревякина в мифопоэтическом аспекте. Анализируются концепты слова, голоса, звука, песни, исследуется специфика их метафорических обозначений.

Ключевые слова: метафора, голос, слово, звук, миф, ритуал, мифопоэтика, знак.

Сведения об авторе: Темиршина Олеся Равильевна, доктор филологических наук.

Место работы: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова.

Должность: профессор кафедры истории журналистики и литературы.

Контакты: 111024, г. Москва, шоссе Энтузиастов, д. 21; olesja@temirshina.ru.

O. R. TEMIRSHINA

Moscow

MYTHOLOGY OF VOICE.

POETOLOGICAL METAPHORS IN REVIKIN'S POETRY

Abstract: The article is devoted to the system of poetological metaphors in Reviakin's poetry. The author analyses concepts of word, voice, sound, song, examines specific features of their metaphoric nomination.

Key words: metaphor, voice, word, sound, myth, ritual, mythopoetics, sign.

About the author: Temirshina Olesya Ravilievna, Doctor of Philology.

Place of employment: Griboedov Institute of International Law and Economics.

Post: Professor of the Department of History of Journalism and Literature.

К поэтологическим метафорам относятся метафоры, которые указывают на авторское понимание процесса творчества. Отсюда двойственная роль такого рода метафоры. С одной стороны, она непосредственно «включена» в поэтическую образность, с другой же стороны, она указывает на глубинные представления автора о специфике поэзии. Иначе говоря, такого рода метафоры одновременно соотнесены с поэтической и метапоэтической функцией. Первая функция связывает их со стилевым, вторая - с концептуальным уровнем авторской картины мира. Отсюда и цель ста-

ты – дать анализ поэтологической метафорики в творчестве Ревякина в соположении с особенностями его миромодели. В качестве объекта исследования мы выбрали три поэтических книги: «Гнев совы» (1998), «Кольца алые» (2003), «Знаки небес» (2012).

Одна из главных поэтологических метафорических моделей в творчестве Ревякина базируется на соотнесении творчества с разного рода природными процессами и объектами. Поэтическое творчество в таком контексте становится частью природы. Метафорическое стяжение семантических полей природы и поэтического творчества приводит к тому, что смыслы внутри этих парадигм, связанных отношениями метафорической проекции, как бы «перекрещиваются», в результате чего природа семиотизируется (получает «голос», становится своего рода книгой), а поэзия же, напротив, «опредмечивается», отелеснивается, оказывается материально выраженной.

Как видим, процессы метафорического семиозиса в этой модели идут по двум противоположным векторам: от природы к культуре (наделение природных объектов «знаковым» статусом) и от культуры к природе («опредмечивание» и «отелеснивание» поэзии). Это выражается в двух метафорических рядах, соотнесённых с этими семантическими направлениями.

В первом случае появляются метафоры, связанные с семиотизацией природы, природе приписывается способность говорить, она обладает языком, голосом. Ср., например: «Хотели понять язык Оби» [8, с. 30], «Веткой писать тебе, / Взглядом светить...» [8, с. 4], «Услышать голос вечного» [9, с. 46], «Зовёт, влечёт звезда» [9, с. 58]. Ср. также название книги Ревякина – «Знаки небес».

Во втором случае возникают метафоры, в которых сугубо языковые явления проецируются на природные процессы и объекты. В первую очередь обращают на себя внимание особенности метафорической номинации **имени**. Имя в поэтическом творчестве Ревякина является не просто лингвистическим знаком, но оказывается некой телесно-вещной субстанцией, которая наделяется рядом материальных признаков. Ср., например:

Кто-то мудрый и вечный
Могучей рукой
Одел моё имя медвежьей шкурой... [8, с. 8]

В этой перспективе снимается граница между именем как объектом семиосферы и вещью как объектом природно-материального мира. Ср. другие примеры, где имя «опредмечивается» и переходит в разряд вещей «Но забыть твоё горькое имя / Помоги мне сама» [8, с. 3], «Имена отряхнуть» [8, с. 65], «Он встретит именем лучистым...» [9, с. 3].

Такая предметность имени вполне закономерно обуславливает отсылки к христианской концепции слова-плоти. Ср.: «Огненное слово станет плотью / И действие Святого духа / Всем будет явлено неугасимым пламенем...» [9, с. 54]. Однако эти аллюзии мотивируются не только сменой

религиозной картины мира Ревякина в поздний период, но и базовой установкой на соотнесение вещи и слова, возникшей ещё в раннем творчестве.

Возникает вопрос: что же лежит в основе этих соотнесений? Думается, что такие метафорические корреляции на уровне модели мира мотивируются мифологическим типом мышления, которое, как пишет Е. М. Мелетинский, устанавливает тождество вещи и слова-имени. Это тождество - одна из универсалий мифологической логики, в рамках которой происходит совпадение семиотической и внесемиотической реальности [5, с. 165].

Данное совпадение в свою очередь обуславливает интерпретацию поэтического творчества в архаических традициях. В. Н. Топоров отмечает, что техника работы с поэтическим словом предполагает его материальность: «слово <...> в космологических мифах “строят”, “вытёсывают”, “куют”, “плетут”, “ткут”, “лепят” и т.п.» [12, с. 36]. Вяч.Вс. Иванов указывает на то, что термины, связанные с искусством пения и поэзии, восходят к ряду технических терминов. Ср. пример из «Ригведы», им приведённый: «Так заостряйте же топоры, о поэты, которыми вы создали (гимны) для бессмертных» [3, с. 353].

Именно такая мифологическая материальность характерна и для образа слова в поэзии Ревякина. И в этом плане не столь удивительным предстаёт тот факт, что в его текстах обнаруживаются прямые типологические параллели древнему ремесленному представлению о слове. Ср. пример из песни «Венч», где процесс пения уподобляется процессу плетения-ткачества: «Кто помнит спетого / Скорыми петлями...».

Такое материально-телесное слово связывается с магической функцией: слово, в силу того, что оно само является материальной субстанцией, может прямым образом воздействовать на реальность, каким-либо образом изменять её (ср. «косы молвой расплетались...» [8, с. 26]). Отсюда и понимание поэта, который может совмещать в себе функции воина и собственно поэта: «Нам доверено в сумраке дней / Корчевать корни страха земного. / Здесь не место посыльным теней - / Дерзновеют воители Слова» [9, с. 84].

Метафорическое соотнесение «имя (слово) - вещь» приводит к тому, что образы, входящие в семантическое поле поэзии (язык, песня, голос и проч.), также оказываются телесно-материальными.

Особенно разработанной у Ревякина оказывается «**мифология голоса**». Голос, как и имя (слово), материализуется и наделяется рядом предметных признаков: «Небритый голос мой / Летел над заснеженным полем, / И ветер рвал его в клочья» [8, с. 25]. Ср. также следующие метафоры: «Круторогий ребёнка крик» [8, с. 93], «Голос прячется за стеклом / Раскосой надеждой» [8, с. 101], «Чёрный платок с колокольцами / Прячет горло усталое за день» [8, с. 108], «Где лепили пальцами звук» [8, с. 31], «голос упругий» [8, с. 31].

Знаменательно, что голос за редкими исключениями, как правило, уподобляется природным явлениям, а не предметам материальной культуры:

А последний дворянин Руси
Обещает голос мой
Обернуть листвою,
Ограничь каплями дождя,
Заплести в венки девичьи [8, с. 130].

Именно поэтому разного рода природные процессы в прямом смысле переплетаются с голосом: «И шёпоты коляд / Вплетать в ресницы Солнца» [9, с. 35], «Роднился ветер дымчатый с певучим голосом» [9, с. 38].

Одна из основных линий метафорической материализации голоса - наделение его признаками и свойствами живого тела: «И крик истерзанный / Долинам бросить...» [9, с. 15]. Такое понимание голоса соответствует мифологическому представлению о том, что голос, предстающий как самостоятельный анатомический орган, часть человека «может отделяться от него самого» [4, с. 38]. Эта установка закономерно приводит к тому, что голос персонифицируется, начинает существовать отдельно от его обладателя. Ср. у Ревякина: «Плетью венчанный, голос носится, - / Поминает рассветом тебя» [8, с. 109]. Или: «Давайте сполохом голос оставим / Зрячим» [8, с. 73], «И крик сердечный в небе носится...» [9, с. 26].

Примечательно, что здесь Ревякин опять же действует в соответствии с некоторыми мифологическими закономерностями, которые отражаются в традиционной культуре. Так, Е. С. Новик указывает на то, что в шаманизме «звучащие объекты понимаются как “существа”, обладающие жизнью», а голос понимается «как материальная субстанция или самостоятельный персонаж» [6, с. 223].

Поскольку голос «отелеснивается», постольку **песня** уподобляется отдельному существу или же предмету. «Ночью просветлен навечно, - / Как ронял росистым травмам песни» [9, с. 17], «Запомни дрожь единства песен» [9, с. 40], «Пусть льётся песня девственная, / Пусть льётся серебро / Уст верных» [9, с. 95]. Данное уподобление также реанимирует определённые мифологические аллюзии. В некоторых архаических традициях песня может пониматься предметно: так, шаманы, получая песню в подарок, относятся к ней как некоему сакральному предмету (ср. запрет в шаманской традиции исполнять чужие песни).

Если песня – это материально выраженная субстанция, то понятно, почему она становится активным «предметом», способным, как и слово, магически воздействовать на мир. В этой перспективе песенное слово поразительно похоже на заговорное, которое, как пишет Т. А. Агапкина, «наделено физическими свойствами, подчёркивающими его действительность», в заговорах с таким словом «обращаются как с вещью» [1, с. 41-42].

Подобное «вещное» понимание слова приводит к тому, что образ песни в лирике Ревякина связывается с мотивами трансформации мира и человека. Это метафорическое соотнесение обладает своей сюжетной типологией и указывает на ритуальную функцию песни, которая, как и сама категория «поэтического» в ритуале, «возникает и функционирует в некоем пространстве, определяемом такими крайними состояниями (операциями), как создание и разрушение» [12, с. 36].

Мотив разъятия-разрушения песней у Ревякина включается в семантическое поле жара, солнца и огня. Ср.:

Солнцем дан приказ к искупленью.
И в дымящий горячий мозг
Острой бритвой врезались песни -
Песни излома души,
Песни обломка стрелы [8, с. 10].

Горькая песня рвёт сердце,
Казнит безутешных.
Её не прогнать,
Не унять.
Последней она умирает
На пыльных губах [8, с. 127].

И весы покачнулись Судьи...
И вонзился в пространство смелей
Пламенеющий слог [7, с. 30].

Ритуальная функция песни, связанная с онтологическим мотивом расчленения мира, соотносится и с самой техникой работы с поэтическим словом. В. Н. Топоров со ссылкой на Ф. де Соссюра указывает на то, что в архаической поэтической традиции на первый план выходил звуковой анализ слова, предполагающий его деформацию: «рассечение, растягивание, изъятие звуков, их перестановки» [12, с. 36].

В этой перспективе анаграмматические построения в ранней поэзии Ревякина, связанные с аннаграммированием ключевых слов текста¹, обретают дополнительные мифологические смыслы. По сути, в основе такого рода анаграмм лежит та же самая скрытая мифологическая модель, предполагающая тождество слова и тела. При этом операции, которые совершаются над словом, напоминают операции, совершающиеся над жертвенным телом: в обоих случаях происходит разъятие-расчленение и вторичное собиранье, построение новой целостности [12, с. 36].

Конструирование такой новой целостности через поэтическое слово также базируется на исчезновении границы между семиотической и вне-

¹ См. об этом нашу работу [11]. О неологизмах Ревякина с позиции лингвистического анализа см. работу М. Беспаятных [2].

семиотической сферами, которое приводит к тому, что *природу можно спеть*:

А голос гортанный споёт
Повадки волчицы,
Тревогу оленя... [8, с. 20]

Синтаксическая организация этого фрагмента (отсутствие традиционного в этом случае предлога «о») указывает на то, что граница между знаком и его референтом (словом и природой) становится незначимой, эти два явления оказываются тождественными, а пение уподобляется творению вещного космоса в слове (ср. древние представления о поэте как об ипостаси демиурга). В этой перспективе сам процесс творчества предстаёт как процесс сотворения таких имён-предметов, которые соединяют в себе семиотический и природный коды. Особенно явно это прослеживается в «Слушай, расскажу тебе...», где пение описывается с помощью метафор, которые возникают на пересечении двух семантических полей (имя, песня, перо – медвежья шкура, закат, круча, вода). Ср.:

Имя детское в медвежьей шкуре
Воздухом пропел в уста заката,
И стремглав перо несётся с кручи
Солнцем уронить ресницы в воды. [9, с. 37]

В заключении отметим, что метафорическая модель «слово - природа» в поэзии Ревякина оказывается частным случаем более общего соотношения духовного и материального. В этом плане оказывается интересным, что в «Знаках небес» место голоса (слова, звука, песни) занимают образы души и духа, которые входят в те же метафорические соотношения, что и слово (ср. такие метафоры, как «дух стяжать окольцованной птицей» [7, с. 8], «в душе моей погасли прежние вулканы», «нетварные скрижали в сердце гнезда свили» [7, с. 16], «Наши души впаяны звеньями / В благодатный пламень сердец» [7, 57] и т.д.).

Такая замена вполне понятна с позиции логики мифа: в этнографической литературе уже не раз отмечалось, что архаическое сознание рассматривает голос человека в ряду таких характеристик, как имя, образ, душа [10, с. 145]. Фактически у Ревякина выстраивается определённая парадигма, куда на равных правах входят образы, связанные с душой, Богом, духом, и образы, связанные со словом, песней, звуком. Глубинная семантическая общность этих двух рядов доказывается, во-первых, тем, что они метафоризируются по одному принципу (через соотношение с природным кодом), а во-вторых, тем, что эти принципиально непространственные образы обретают своё пространственное измерение, оказываются телесно и предметно воплощенными.

Литература

1. *Агапкина Т. А.* О «вещном» Слове славянской магии [Текст] / Т. А. Агапкина // *Голос и ритуал.* – М.: Государственный институт искусствознания, 1995. – 188 с. – С. 41–45.
2. *Беспамятных М.* Лексические неологизмы в поэзии Дмитрия Ревякина [Текст] / М. Беспамятных // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 9. – 276 с. – С. 76–80.
3. *Иванов Вяч. Вс.* Эстетическое наследие древней и средневековой Индии [Текст] / Вяч. Вс. Иванов // *Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры.* Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихovedение. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 816 с. – С. 352–379.
4. *Левкиевская Е. Е.* Голос в системе славянской народной анатомии [Текст] / Е. Е. Левкиевская // *Голос и ритуал.* – М.: Государственный институт искусствознания, 1995. – 188 с. – С. 38–41.
5. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский - М.: Восточная литература «РАН», 2000. – 407 с.
6. *Новик Е. С.* Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народа Сибири [Текст] / Е. С. Новик // *Фольклор и мифология востока в сравнительно-типологическом освещении.* – М.: Наследие, 1999. – 332 с. – С. 217–235.
7. *Ревякин Д.* Знаки небес [Текст] / Д. Ревякин – М.: Азбука-2000. – 129 с.
8. *Ревякин Д.* Гнев совы [Текст] / Д. Ревякин – М.: Азбука, 1998. – 140 с.
9. *Ревякин Д.* Кольца алые [Текст] / Д. Ревякин – М.: Азбука, 2003. – 128 с.
10. *Сагалаев А. М., Октябрьская И. В.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал [Текст] / А. М. Сагалаев, И. В. Октябрьская - Новосибирск: Наука, 1990. – 208 с.
11. *Темиршина О. Р., Авилова Е. Р.* Символистский код в поэзии Д. Ревякина. Анаграмма как способ семантической организации [Текст] / О. Р. Темиршина, Е. Р. Авилова // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствovedение.* - № 1 (2). - Киров, 2009. - С. 18–20.
12. *Топоров В. Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) [Текст] / В. Н. Топоров // *Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы.* Т. 1. - М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 448 с. – С. 25–52.

УДК 82-192
ББК Ш301.453
Код ВАК 13.00.01
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

Г. В. ШОСТАК

Брест

ЕРМЕН АНТИ И РУССКИЙ РОК ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1980-х: ЦИТАТЫ И АВТОЦИТАТЫ

Аннотация: В статье на примере цитат, аллюзий, реминисценций и автоцитат прослеживается связь творчества актюбинского рок-музыканта и поэта Ермена Анти с традициями русской рок-поэзии второй половины 1980-х гг. Автор сопоставляет цитаты Ермена Анти и других поэтов – Егора Летова, Бориса Гребенщикова, Константина Кинчева, Юрия Шевчука, Романа Неумоева; с помощью автоцитат сравнивает творчество Ермена Анти раннего и позднего периода.

Ключевые слова: русская рок-культура, русская рок-поэзия, интертекст, цитата, автоцитата, аллюзия, реминисценция, центонный стих.

Сведения об авторе: Шостак Геннадий Владимирович, кандидат педагогических наук,

Место работы: Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина.

Должность: доцент кафедры теории и методики эстетического образования.

Контакты: 224016, Республика Беларусь, г. Брест, бульвар Космонавтов, д. 21; shostak_gennadi@tut.by, shostak1964@brest.by.

G. V. SHOSTAK

Brest

ERMEN ANTI AND RUSSIAN ROCK OF THE SECOND HALF OF THE 80s: CITATION AND AUTOCITATION

Abstract: The article traces connection between creative activity of the rock musician and his literary work on the example of citation, allusion, reminiscence and autocitation. Ermen Anti, poet from Aktubinsk, connects his creative activity with Russian traditions of rock-poets of the second half of the 80s: Egor Letov, Boris Grebenshchikov, Konstantin Kinchev, Victor Tsoy, Yuri Shevchuk, Roman Neumoev. The author compares citation of Ermen Anti and other poets with the help of autocitation, his early and his late verses.

Key words: Russian rock-culture, Russian rock-poetry, intertext, citation, autocitation, allusion, reminiscence, centonic verse.

About the author: Shostak Gennady Vladimirovich, Candidate of Pedagogy.

Place of employment: Pushkin Bratsk State University.

Post: Associate professor, Department of Theory and Methods of Aesthetic Education.

На протяжении последних трёх десятилетий приоритет в формировании лица отечественной панк-культуры, становящейся всё более разноплановой и многообразной, отдаётся представителям так называемой периферийной сцены. Достаточно вспомнить такие группы, как «Гражданская Оборона» (Омск), «Чернозём» (Тюмень) или «Тёплая трасса» (Барнаул). И сегодня, в начале 10-х гг. XXI века, на территории бывшего СССР есть немало исполнителей и коллективов, принципиально остающихся в андеграунде, но при этом становящихся известными в странах ближнего и дальнего зарубежья.

В середине 1990-х гг. среди любителей отечественного «подпольного» рока разошёлся магнитоальбом тогда ещё никому не известного автора-исполнителя из Казахстана Ермена Анти под названием «Парашют Александра Башлачёва». Через некоторое время распространилась скупая информация: настоящая фамилия – Ержанов, проживает в Актюбинске, возглавляет основанную им панк-рок-группу «Адаптация». Творческая биография Ермена Анти во многом повторяет творческую биографию одного из апологетов сибирского панк-рока¹ Егора Летова, создателя и лидера группы «Гражданская Оборона»: у каждого было по несколько проектов. Так, за плечами у Егора Летова – создание и участие (в качестве музыканта и продюсера) в проектах «Адольф Гитлер», «Анархия», «Армия Власова», «Великие Октябри»², «Коммунизм», «Пик & Клаксон», «Спинки мента»³. Все проекты записывались в домашней студии Егора Летова, названной им «ГрОб-records». Ермен Анти, наряду с «Адаптацией», основал разовый проект «ВИА “Бригаден Хой”», также принимал участие в группах «Белканов-бенд» и «Западный Фронт»⁴, помогал как сессионный музыкант и продюсер другим актюбинским группам – «Дети Геббельса» и «Муха»; а состав, с которым в 1995 году записывался альбом «Парашют Александра Башлачёва», был «задним числом» поименован «ГИГ» («Группа имени Гопника»). Очевидно, в подражание Егору Летову Ермен Анти назвал свою домашнюю студию, где записывались все проекты, «Ада-records» («Ада» – сокращение от «Адаптация»).

В 2001 году Ерменом Анти и «Адаптацией» заинтересовалось ново-рожденное московское издательство «Выргород», которое специализируется исключительно на отечественном андеграунде. С тех пор им на про-

¹ В публикациях об отечественном андеграунде часто ставится знак равенства между сибирским и экзистенциальным панк-роком.

² Проект Яны Дягилевой.

³ Проект Вадима Кузьмина, более известного как Чёрный Лукич.

⁴ По составу – та же «Адаптация», но музыканты меняются инструментами. Авторами материала в «Белканов-бенде» и «Западном Фронте» являлись другие участники «Адаптации» – соответственно Владимир Белканов и Николай Вдовиченко. В 2008 году Вдовиченко переехал на постоянное место жительства в Санкт-Петербург и собрал новый состав «Западного Фронта» из питерских музыкантов.

тяжении 13 лет издавались на MC (аудиокассетах), CD и DVD практически все студийные и концертные записи Ермена Анти и его проектов...

Ермен Анти, филолог по образованию, остаётся одним из самых литературных поэтов среди представителей отечественного андеграунда.

«Интертекстуальность, – отмечала Е. Е. Чебыкина, – является характерной чертой рок-сознания, стремящегося объединить увиденное, услышанное, прочитанное, случившееся давно и никогда не бывшее, и в этом потоке информации не потерять себя» [7, с. 76]. В литературоведческое понятие «цитата» она включает собственно цитату, аллюзию, реминисценцию и центонный стих [7, с. 75]. Под цитатой в широком смысле мы понимаем «любой элемент чужого текста, включённый в авторский (свой) текст» [5, с. 95], в узком – дословное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста.

Е. Н. Баранова и А. В. Хацкевич провели параллели между творчеством Ермена Анти и русской рок-культурой второй половины 1980-х гг., представленной именами Егора Летова, Яны Дягилевой и Александра Башлачёва [1]. Однако, во-первых, интертекстуальность поэзии Ермена Анти далеко не исчерпывается перечисленными поэтами. Во-вторых, мы брали в качестве исходных другие тексты Егора Летова, а также поэтов, чьё творчество авторы статьи оставили за скобками исследования.

Мы можем наблюдать, как проявляется коммуникация Ермена Анти с отечественной рок-культурой конца 1980-х гг., на примерах цитат¹ из Егора Летова, Бориса Гребенщикова, Константина Кинчева, Виктора Цоя, Юрия Шевчука и Романа Неумоева.

Ермен Анти воспитывался на зарубежной и советской рок-музыке и испытал на себе великое множество влияний в диапазоне от «Doors», «Sex Pistols» и «Nirvana» до Александра Башлачёва, Яны Дягилевой и «Гражданской Обороны». Частично они были «озвучены» в пятистишии-центоне, предворяющем песню «Я люблю тебя жизнь»:

No Future пою
А пошло всё в пизду!
Всё по плану идёт

¹ Проводя настоящее исследование, мы использовали следующие релизы: Ермен Анти: Парашот Александра Башлачёва (1995). – Выргород, 2006, CDWYR-001; «Адаптация»: Архив АПК (Актюбинский Панк-клуб. – Г.Ш.): «Запах детства» (1993-95). – Выргород, 2012, CDWYR-090; «Адаптация»: «Колесо истории» (1997). – Выргород, 2010, WYRCD-066; «Адаптация»: «Пластин» (1997). – Выргород, 2013, CDWYR-105; «Адаптация»: «На нелегальном положении» (1998). – Выргород, 2008, CDWYR-048; «Адаптация»: «За Измену Родине» (2003). – Выргород, 2003, CDWYR-025; «Адаптация»: «Уносимся прочь» (2005). – Выргород, 2005, CDWYR-039; «Адаптация»: «Время убийц» (2008). – Выргород, 2008, CDWYR-047; «Адаптация»: «Песни любви и протеста» (2009). – Выргород, 2009, CDWYR-062; а также неизданный альбом проекта «ВИА “Бригаден Хой”» «Всё против нас» (1994). Цитаты приводятся по прилагаемым к альбомам буклетам с сохранением оригинальной пунктуации, а в случаях отсутствия печатных вариантов текстов – по соответствующим фонограммам.

А ебись оно в рот!
Я люблю тебя, жизнь!

«Я люблю тебя жизнь» («Всё против нас»)¹

В данном случае нас интересуют две первые цитаты. «No Future!» – фраза, некогда произнесенная вокалистом «Sex Pistols» Джонни Роттеном, впоследствии превратившаяся в лозунг панков всего мира. «Всё идёт по плану» – песня Егора Летова, ставшая программным манифестом и гимном панков Советского Союза конца 1980-х гг.

Таким образом, приведенное пятистишие – это своего рода программное заявление Ермена Анти, в котором подчёркивается преемственность как с британским, так и с русским панк-роком.

К упомянутым первоисточникам Ермен Анти будет обращаться и в более зрелые периоды своего творчества. Уже в середине 1990-х гг. знаменитый роттеновский лозунг подвергнется ироническому переосмыслению:

Под ногами земля
Будущего нет
Я полюбил тебя
Будущего нет
И ты идёшь домой
Будущего нет
Возьми меня с собой
Будущего нет...

«Будущего нет» («Парашют Александра Башлачёва»)

Здесь также можно обнаружить переключку с летовским «гимном»:

Егор Летов
А при коммунизме всё будет
заебись
Он наступит скоро надо только
подождать
Там всё будет бесплатно
там всё будет в кайф
Там наверное ваще не надо будет
Умирать...
«Всё идет по плану»²

Ермен Анти
Наступит коммунизм
Будущего нет
И будет вечное лето
Будущего нет
В дома ворвется радость
Будущего нет
Спокойной будет старость
Будущего нет
«Будущего нет»

И Егор Летов, и Ермен Анти противопоставляли себя социуму как таковому на экзистенциальном уровне:

¹ Первоначально песня «Я люблю тебя, жизнь!» входила в альбом проекта «ВИА “Бригаден Хой”» «Всё против нас», а в 2012 году была включена в CD «Адаптации» «Архив АПК: “Запахи детства”». В официальном издании вступительное пятистишие из песни было изъято.

² Здесь и далее песни Егора Летова цитируются по фонограмме: «Гражданская Оборона»: MP3 Collection (CD-rom, Comp, Ltd, Unofficial MP3), Fresh studio, 2009.

Егор Летов
 Я устал выгонять себя вон
 Я устал слушать траурный звон
 Я устал сторожить кресты
 Я устал получать пизды
 Я рыдаю от ваших речей
 Я желаю стать стаей грачей
 Я хочу умереть молодым
 «Я хочу умереть молодым»

Ермен Анти
 Я устал продолжать вперёд
 Я устал от всего кайфовать
 Под моими ногами лёд
 И меня никому никогда не понять
 «Всё против нас» («Всё против нас»)

Цитатность проявляется не только в поэтическом, но и в музыкальном субтексте. Обозреватель волгоградского самиздатовского альманаха «Одинокое Солнце», скрывающийся под псевдонимом Глаша Брошкина, рецензируя кассетное издание альбома «Адаптации» «Запахи детства: 1992-97», акцентирует внимание на сходстве между омской и актюбинской группами: «От обвинений в некоторых аллюзиях на неизбывную “ГО” (тот же “Один день Ивана Денисовича”, демонстративно перелицованный в “Онанизм”), альбом вряд ли удастся отмазать...» [2, с. 50]. Такое сходство в музыкальной и исполнительской подаче, тематическая близость текстов дали музыкальным критикам основание условно отнести «Адаптацию» к сибирской волне панк-рока.

Вступая в диалог с Егором Летовым, Ермен Анти не только с ним соглашается, но и полемизирует. Так, лидер «Адаптации» не может принять отношение своего старшего коллеги по цеху к смерти и суициду:

Егор Летов
 Всего два выхода для честных ребят
 Купить автомат и убивать всех
 подряд
 Или покончить с собой, с собой, с
 собой
 Если всерьёз воспринимать этот мир
 <...>
 Мой друг повесился у вас на глазах
 Он сделал хакари у вас на крыльце
 И он истёк надеждой и всем, чем мог
 А все вы остались такими же
 «Хакари»
 На патриархальной свалке
 устаревших понятий,
 Использованных образов
 и вежливых слов,
 Покончив с собой,
 уничтожить весь мир
 «Русское поле экспериментов»

Ермен Анти
 Совершая хакари
 на глазах у всей толпы,
 Позабосьте чтоб всё было
 поправдивей чем в кино –
 Ради будущих посевов,
 ради прошлых поколений
 Ради стоптанных ботинок
 и обшарпанных ступеней.
 Сумасшедшую невесту
 вдруг стошнило под вен-
 цом.
 С неба капал дождик ледяным
 свинцом,
 Рисовал пацифик, выливал костет –
 Неохота, братцы, умирать зазря.
 «Маяк над Соломенным городом»;
 («Парашют Александра Башлачёва»)
 Всем назло буду жить
 «Буду жить» («Пластинин»)

Неохота умирать
ни за что и просто так,
Оставляя за собой кучи снега
«Панки, хой!» («Колесо истории»)

И для Егора Летова, и для Ермена Анти Александр Башлачёв стал своего рода культурным знаком. Каждый обращается к биографии поэта:

Егор Летов
Маленький мальчик нашёл пулемет
Так получилось, что он больше не
живёт
На кухне он намазал маслом кусок
Пожевал, запил и подставил висок
А пока он ел и пил из стаканá
Поэт Башлачёв упал, убился из окна
«Вершки и корешки»

Ермен Анти
Догоревшим солнышком
Вниз на землю ёбнулся
Человек по имени
Саня Башлачёв.
«Про дома...»
(«На нелегальном
положении»)

Ермен Анти обращался и к поэзии Бориса Гребенщикова, при этом их диалог представляет собой неразрешимый спор: так, гребенщиковской «Новой жизни на новом посту» Ермен Анти противопоставил «новую смерть на новом витке» («Черная песня»; альбом «Песни любви и протеста»). Борис Гребенщиков тяготеет к вселенской гармонии – Ермен Анти не верит в её возможность:

Борис Гребенщиков
Я понял – небо
Становится ближе
С каждым днем... [3, с. 135]
«Небо становится ближе»

Ермен Анти
Небо становится дальше
и нет смысла кричать ему «стой!»...
«Салют и Бомба» («Время убийц»)

В песне «Ненавижу тинэйджеров» («Архив АПК: “Запахи детства”») Ермен Анти выражает своё критическое отношение к представителям неформальных молодёжных объединений, в частности, к фанатам групп «Аквариум» и «Алиса». Он иронично высказывается о поклоннице Бориса Гребенщикова по имени Ольга:

...Она родилась в День серебра
И ложится спать с Детьми декабря
Она часто рисует поезд в огне...

А вот Актюбинск, Челкар, Мартук –
вот это престиж!

«Кайфа больше нет»
(«За Измену Родине»)

Роман Неумоев
Мне обещают 2000-й год¹.
А что мне делать – я буду ждать.
Я буду уже лысый и я буду без
зубов,
Мне тогда будет уже 45 лет.
«Товарищ Горбачёв»²

Ермен Анти
Мне обещают 2030-й год³,
А что мне делать – я буду ждать его.
Я буду уже лысый, я буду без зубов,
Мне тогда будет уже 56 лет⁴.
«Кайфа больше нет»

Виктор Цой отталкивается от понимания войны как философского закона единства и борьбы противоположностей. На диалектичность мироощущения лидера «Кино» указывала Н. К. Нежданова: «От выражения боли, отчаяния до высокого романтического пафоса, светлой одухотворенности – вот крайние грани мировосприятия поэта. Их полярность прослеживается на протяжении всего творчества, являясь доказательством сложного и противоречивого восприятия поэтом действительности» [4, с. 144]. У Ермена Анти образ войны приобретает множество значений: то в гобсовском понимании, как «война всех против всех», то в хайдеггеровском, как «пограничная ситуация», то в бердяевском, как преодоление в глобальном смысле; война как метафора всеобщего безумия, война как состояние души и окружающего мира, война как способ мышления, война, оборачивающаяся поражением для всех и каждого...

Исполненные острого сарказма строки Юрия Шевчука и Романа Неумоева, будучи процитированы Ерменом Анти, наполняются трагическим ощущением бытия. А припев «Виджу и понимаю – кайфа больше нет» звучит смертным приговором обществу.

В строках

Расскажи мне, откуда приходит весна,
И по чьей тишине здесь ползут поезда,
Разрывая на части неприступность границ...

¹ На последних съездах КПСС партийные лидеры обещали советскому народу достижение к 2000 году всеобщего благополучия.

² Текст цитируется по фонограмме: «Гражданская Оборона»: MP3 Collection (CD-rom, Comp, Ltd, Unofficial MP3), Fresh studio, 2009.

³ В 1997 году Президент Республики Казахстан Нурсултан Назарбаев провозгласил долгосрочную стратегию развития страны «Казахстан-2030», приоритетами которой являются: национальная безопасность; внутривнутриполитическая стабильность и консолидация общества; экономический рост, базирующийся на развитой рыночной экономике с высоким уровнем иностранных инвестиций; здоровье, образование и благополучие граждан Казахстана; энергетические ресурсы; инфраструктура; профессиональное государство, ограниченное до основных функций.

⁴ Ермен Анти родился в 1974 году.

содержится отсылка к песне Романа Неумоева «Красный смех»...

В заключение хотелось бы заострить внимание на ещё одной особенности поэзии Ермена Анти – обилии автоцитат. Строки, а иногда и целые строфы из ранних песен «перекочёвывают» в более поздние. Например, песня «Так было всегда» («За Измену Родине») содержит три цитаты:

1.
Красота не спасла этот мир,
Вот причина атрофии моей любви.
Извращённая реальность ослепляет глаза,
Мастурбируя границами своих широт...
2.
Вижу праздничное шествие моральных уродов,
Вижу, скомканное знамя на ветру трепещет.
Забухавшие народы пожирают экраны
И кому-то опять не хватает свободы.
3.
Психоделическая жопа пожирает всё подряд,
И за разрушенной стеной – очередной кирпичный ряд.
Вперёд, как новые люди, как новые классы,
Как облитые мочою послушные массы.

Первая и третья цитаты воспроизводят строфы из песни «Чтобы не было больно» («Архив АПК: “Запахи детства”»). Первая строфа претерпела некоторые изменения, а в первоначальном варианте выглядела следующим образом:

Красота не спасла этот мир,
Вот причина атрофии моей души.
Изнасилованный смех
Под пластмассовым дождём.
Мастурбация во всех,
Мастурбация во всём.

Третья же строфа осталась неизменной.

Вторая цитата обращена к строкам из песни «Колесо истории» («Пластилин»):

Оголяя раны в дни больших парадов,
Порванное знамя на ветру трепещет.

Фраза «Здесь ничего никогда не меняется» из песни «Плен» («Время убийц») представляет собой аллюзию на более раннюю композицию «Кругом одни пидорасы» («За Измену Родине»):

Жизнь продолжается,
Ничего не меняется.
Кругом одни пидорасы.

Припев песни «За Измену Родине» («За Измену Родине») послужил первоисточником цитирования в первой строке песни «Уносимся прочь» («Уносимся прочь»):

«За Измену Родине»
Мне вручают медаль
«За Измену Родине».

«Уносимся прочь»
На груди – медаль
«За измену Родине»...

Изотопия определяется в литературоведении как смысловая структура, в которой множество элементов объединяется в единое целое через общее содержание. Таким образом, хотя песни «За Измену Родине» и «Уносимся прочь» входят в разные альбомы (и, более того, являются главными), мы можем с полным правом рассматривать их как дилогию: песни объединены общим сюжетом («мне вручили медаль...» – «На груди медаль...»), лирическим героем – нонконформистом, актуальностью содержания не только для Казахстана, но и для всего бывшего СССР.

Таким образом, цитаты и автоцитаты выполняют в творчестве Эрмена Анти различные функции:

- 1) служат средством выражения авторского отношения к предшествующему культурному наследию;
- 2) помогают автору исчерпывающе высказать свою позицию по отношению к социуму;
- 3) позволяют объединять песни в циклы в рамках изотопии.

Наиболее цитируемым рок-поэтом для Эрмена Анти является Егор Летов. При этом лидер «Адаптации» в одних случаях соглашается с основоположником сибирского панк-рока, в других – вступает в полемику. В то же время он критически относится к творчеству большинства представителей ленинградского/петербургского рока.

Массив первоисточников, цитируемых Эрменом Анти, не сводится только к русскому року второй половины 1980-х гг. На наш взгляд, пристального внимания исследователей заслуживают такие темы, как «Ермен Анти и экзистенциальная философия», «Ермен Анти и массовая культура советского периода», «Соц-арт в творчестве Эрмена Анти», «Сопоставление раннего и позднего творчества Эрмена Анти», а также развернутый анализ альбомов и отдельных песен.

Литература

1. Баранова Е. Н., Хацкевич А. В. «И это новая смерть на новом витке...»: некоторые особенности андеграунда в современной России [Текст] / Е. Н. Баранова, А. В. Хацкевич // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. - Вып. 9. – 276 с. – С. 223–232.

2. *Глаша Брошкина*. «Адаптация»: «Колесо истории: 1992-97» [Текст] / Глаша Брошкина // *Одинокое солнце: альманах*. – Волгоград: Самиздат, 2003. – Вып. 8. – 96 с. – С. 50-51 [рец. на альбом: Выргород, 2002 (WYRMC-006)].

3. *Гребенщиков Б. Б.* Книга Песен Б.Г. [Текст] / Б. Б. Гребенщиков. – М.: Издательство «Олма Медиа Групп», 2007. – 640 с.

4. *Нежданова Н. К.* «Крест» и «звезда» Виктора Цоя [Текст] / Н. К. Нежданова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 142-151.

5. *Фоменко И. В.* Введение в практическую поэтику: учеб. пособие [Текст] / И. В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 151 с.

6. *Цой В. Р.* Мы ждём перемен: стихи [Текст] / Виктор Цой. – М.: Издательство «Эксмо», 2012. – 256 с.

7. *Чебыкина Е. Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук / Е. Е. Чебыкина. – Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького», 2007. – 214 с.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.03
ГРНТИ 17.09.91

О. А. МАРКЕЛОВА

Москва

«СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ»

В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РОК-ПОЭЗИИ¹

Аннотация: В статье речь идёт о «северном тексте» (термин Е. Ш. Галимовой) в текстах отечественной рок-поэзии последних 10 – 15 лет. У авторов, принадлежащих к разным музыкальным направлениям, являющихся носителями различных эстетических и мировоззренческих установок, Север (Русский Север, Скандинавия, условно-аллегорический или фантастический север) осмысляется на удивление сходно: это всегда идеальное инобытие мира, возможно, связанное с божественным началом.

Ключевые слова: Север, Северный текст, русская рок-поэзия.

Сведения об авторе: Маркелова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, переводчик-фрилансер.

Контакты: 107241, г. Москва, ул. Байкальская, д. 15, кв. 168; dimentionen@yahoo.dk.

O. A. MARKELOVA

Moscow

THE «NORTHERN DISCOURSE»

IN MODERN RUSSIAN ROCK-POETRY

Abstract: The article deals with the «Northern discourse» (the term by E. Sh. Galimova) in the Russian rock-poetry of the last 10-15 years. Though the music styles the authors belong to, their aesthetic preferencea and world views can differ, the comprehension of North (Northern Russia: Scandinavia or the allegoric or fantastic North) always turns to be strikingly similar: it is perceived as an ideal dimension of the world, probably connected with divinity.

Key words: North, «Northern discourse», Russian rock-poetry.

About the author: Markelova Olga Alexandrovna, Candidate of Philology, Freelance Translator

Понятие «северный текст» было предложено архангельскими литературоведами и культурологами. В самом общем виде оно означает всю «совокупность порождённых Севером или связанных с ним явлений духовной и культурно-исторической жизни» [1, с. 404]. Применительно к русской литературе «северный текст» определяют «по аналогии с охарактеризованным В. Н. Топоровым петербургским текстом, не просто как суммар-

¹ Статья написана на основе доклада на конференции «Северный и Сибирский текст русской литературы» (САФУ, Архангельск, октябрь 2013).

ную совокупность произведений, посвященных Русскому Северу, а как художественное единство более высокого уровня (сверхтекст), обладающее, при всей сложности своей структуры, целостностью, общностью мерцающих в глубине его сверхэмпирических высших смыслов» [1, с. 407]. Однако возможно расширенное понимание «северного текста» - как одного из дискурсов не только русской, но мировой литературы [4]. Хотя исследование разнообразных дискурсов и «сверхтекстов» занимает не последнее место в изучении русской рок-поэзии, литературоведческие материалы, посвящённые «северному тексту» отечественного рока, судя по всему, отсутствуют, при том, что сам он, несомненно, существует.

Материал моего исследования будет ограничен синхронным срезом отечественной рок-поэзии: творчеством групп, появившихся около 2000 года, то есть тех, кто продолжает существующую рок-традицию, а не тех, кто закладывал её основы. Объём статьи не позволяет рассмотреть генезис «северного текста» в русской рок-поэзии, хотя у него, без сомнения, глубокие корни (от песни В. Высоцкого «Белое безмолвие» и текстов А. Башлачёва – до более ранних книжных источников), это задача будущих исследований. Объектом анализа здесь являются именно тексты, без учёта музыкальной составляющей. Данная статья будет носить обзорный характер.

Нетрудно догадаться, что интересующий нас феномен «северного текста» встречается в творчестве далеко не каждого автора/коллектива; однако он присутствует у представителей разных музыкальных направлений (от металлистов до рок-бардов) и носителей разных этических и эстетических установок. Не всегда в творчестве тех или иных рок-поэтов северная тематика является преобладающей, и не всегда её наличие обусловлено их происхождением: например, она может совершенно отсутствовать или быть редкой у архангельских исполнителей. То есть, с одной стороны, интерес к «северной» (в широком смысле) тематике распространён, с другой – он в какой-то мере остаётся маргинальным.

Этот дискурс может проявляться в современном отечественном роке следующим образом:

- Наличие самого понятия «Север», в том числе в названии и/или в тексте песни.

- Отсылка к конкретным географическим и культурно-историческим пространствам. В данном случае речь может идти как о названиях реальных географических объектов (Норвегия, Карелия, Ладога, Белое море и т.д.), так и о мифических (Гипербория, Беловодье). Она может проявляться уже на уровне названий песен.

- В текстах песен могут присутствовать мотивы и топосы, создающие соответствующий универсум: полярная/белая ночь, снег, зима, пустынное пространство, лес, горы, море, звёзды, туман, холод, непогода, ветер, волки и т.п.

• Апелляция к фольклорным текстам из соответствующих регионов: их стилизация или исполнение аутентичных текстов. Картина Севера может создаваться не только с помощью русскоязычных текстов, сочинённых самими исполнителями, но и другими способами, например, включением в альбомы образцов северного фольклора, как отечественного¹, так и зарубежного (скандинавские баллады в подлиннике или в переводе).

«География» Севера в текстах современного русского рока весьма обширна: это может быть Русский Север и Сибирь, европейский север (Скандинавия, Финляндия), а также север фантастический (пространство легенд и/или фэнтези). Говорить о том, что все эти «ипостаси» Севера принадлежат одному и тому же дискурсу, позволяет наличие в них одних и тех же мотивов и топосов. Необходимо сразу сделать оговорку, что границы северного дискурса в современной рок-поэзии оказываются весьма текучими. Есть случаи взаимопроникновения и взаимозаменяемости образов русского, европейского и легендарно-фантастического севера. Норвегия, Финляндия или Русский Север могут осмысляться не как конкретный географический регион, а как сказочно-мифологическое пространство. Ср.:

Ой ладо, ладо, море Ладога,
Ни к чему тебе странника венец.
Там, где снег прошёл, стала радуга.
А в корнях её сверкает
Камень-Олонец².

Михаил Лазарев

На Север, на Север – дорогой скитаний и грёз
Я шла мимо древних пещер и речных перекатов.
<...>

И духи пещер бормотали о древних тнях,
О старинных руинах и страшных проклятиях!

Группа «Emerald Night» [10]

Уже при первом взгляде на тексты видно, что понятие «север» обладает для рок-поэтов строго положительными коннотациями. Тексты, в которых образ севера отрицателен, весьма редки, однако даже в них авторы могут подчёркивать, что это нелюбимое пространство всё же значимо для них.

Север часто осмыляется как инаковое пространство, отличающееся от обыденного мира. Между севером и всем остальным миром всегда есть

¹ Здесь можно вспомнить многих архангельских и северодвинских исполнителей, включающих в свои альбомы образцы северного песенного фольклора в авторской обработке («Moon Far Away», «Ягода Гало», «Восток – Север» и др.). Например, северодвинская группа «Ягода Гало» в 2013 году выпустила альбом с красноречивым названием «Полярный», почти полностью состоящий из рок-обработок обрядовых песен.

² Цит. по неопубликованной фонограмме концерта 21.02.2002 в клубе «Форпост» (Москва).

дистанция: не только пространственная, но и ментальная. Она подчёркивается как в текстах, авторы которых – жители северных краёв, так и в текстах рок-поэтов из других регионов. У последних север может осмысляться как экзотическое пространство, в то время как для первых оно, при всей его необычности, – родное, и они могут подчёркивать свою инаковость по отношению к другим. Ср. в тексте северодвинской группы «Ягода Гало» «Джаз белых ночей»:

Те, что летом спят под покрывалом звёзд,
ничего не знают о нас [9].

При этом само описание пространства Севера и характерные для него топосы, насколько можно судить, не являются принципиально разными у архангельских рок-поэтов и рок-поэтов из других регионов.

В текстах, задействующих северную тематику, независимо от их стиля, редки образы, явно отсылающие к современности. В них возможно изображение универсума, в котором привязки к эпохе нерелевантны. Однако чаще всего Север – пространство прошлого, конкретнее – романтизированного прошлого. Поэтому в посвящённых ему текстах оправданы условно-исторические, мифологические и фольклорные топосы, а также стилизация фольклора.

Часто жители Севера объявляются носителями мировоззрения/качеств, которые за его пределами редко встречаются, но которые значимы для автора. Так, север может осмысляться как оплот душевной широты и свободолюбия:

В буреломе чёрных годин
Вспоминай, что ты не один.
Где бы ты ни шёл, за тобой всегда будут семеро.
Нарекись Упрямый Фома
Не свернуть тебя. Не сломать.
Как крестила вольного мать ветром Севера
Укрывала вольного мать небом Севера
Как растила вольного мать...
Группа «Медвежий угол» [5]

Также север может быть пространством героики. Это особенно часто подчёркивается в текстах групп, играющих металл:

Сердце сжимая красою своей,
Тучами бури далёкой
В рог протрубит князь холодных морей –
Север – владыка жестокий.

Грянет сражение волн и небес –
Павшие станут землёю,

Кровь из разрубленных серых завес

Хлынет змеёй штормовую

Группа «Топь» [8]

Амбивалентность Севера как одновременно сакрального и проклятого пространства, характерная для литературных текстов [8], может сохраняться в рок-поэзии. В этом отношении показателен текст группы «Соколиная охота» «На север по тёмной воде». В нём поездка на север имеет явные черты путешествия в потусторонний мир:

И путь наш лежит меж ледяных берегов,
Веслом указуй путь ладье!
Мы плывём к землям ягеля, льдов и снегов,
На север по темной воде!

<...>

Надо мной стаей воронов ночь ворожит
Да погибель на мою буйну голову,
Да нынче тихую смерть да в тяжелой воде
В беспокойное время [6].

При этом север оказывается не столько реальным географическим пространством, сколько пространством памяти. Память может осмысляться и в широком смысле – как историческая память - и в узком (например, у архангельских авторов север связывается с воспоминаниями детства). Кроме того, север часто становится пространством мечты или идеала:

Брат мой, эти земли полны духом заповедных грёз наших,
Это небо дышит свободой!
Но почему же манят взор наш вежи воскресенья душ падших,
И влекут нас тёмные воды?
Почему же наши сны полны северной весны, брат мой,
Почему нас суша душит?
Знаю, мы обретём оружие, что ад внутри разрушит,
Только когда стужа души закружит!

Группа «Соколиная охота» [6]

Наличие высших этических ценностей как бы имманентно присуще пространству севера.

Близость смерти часто осмыляется как неизбежная составляющая бытия севера. Это особенно хорошо заметно, когда речь идёт о его скандинавской «ипостаси», с почти неизбежными отсылками к древней Скандинавии и битвам эпохи викингов (которые в творчестве многих групп, исполняющих металл, уже успели превратиться в своего рода штамп). Но одновременно север – пространство, в котором легко достигается единение с божественным началом. В зависимости от «ипостаси», о которой идёт речь в текстах, и от мировоззренческих установок авторов божественное начало осмыляется по-разному. Так, в текстах о скандинавском севере

неизбежны отсылки к божествам древнесеверного пантеона, Русский Север подразумевает христианскую духовность; речь может быть и о «Вечности» без конфессиональной конкретизации.

Единение с божественным началом может, в частности, достигаться через смерть. Ср. текст Ларисы Шуниной (группа «ЛА ШУ», Архангельск), в котором, по словам автора¹, речь идёт о Белом море:

И приближаясь к Вечности кто-то расслышит
Музыку древних камней, музыку неба высокого,
Песню седеющей жёлтой травы.
А кто-то станет свободным.
А кто-то поймёт, куда все уходят,
Когда он устанет дышать

Группа «Ла Шу». «Мёртвые рыбы»².

Во многих текстах лирический герой надеется на севере обрести некую мудрость, новый взгляд на человеческие отношения, а также избавление от душевных терзаний. (В этом отношении показательна следующая цитата: у металл-группы «Соколиная охота» о поездке на север говорится: «Мы, оставив домашний уют, рвём спасать свои души!» (при этом речь идёт о языческом скандинавском севере [7]).

Такие надежды связываются с севером в любой его «ипостаси»; при этом иногда может подчёркиваться, что конкретные географические привязки не важны. Ср. в тексте Александра Логунова (г. Чехов):

Я песни оставляю, будто вехи,
К недостижимой Родине кочуя.
Сказаньями свою тропу ищу я,
Дурак-Иван. И, верно, ради смеха
Она лукаво пугает названья:
То Беловодье, то Гиперборья,
Но я иду, перечить ей не смея,
Пространства кочевые раздвигая [3]

Оппозиции «Север – Юг» или «Север – любая другая сторона света» в отечественной рок-поэзии, насколько можно судить, редки, во всяком случае, они не подчёркиваются. Однако там существует оппозиция «Север – остальной мир»; другими словами, север оказывается прежде всего не географическим, а метафизическим понятием: это или сказочное пространство, или божественные сферы. В этом отношении очень показателен следующий текст московской группы «Драконь»:

¹ На концерте 19 мая 2006 г. в клубе «АртЭрия» в Москве этой песне предшествовал рассказ автора о Белом море.

² Текст песни не опубликован; цит. по частному письму Ларисы Шуниной автору статьи от 20 сентября 2013 г.

Ночью безлунной плача,
В печке свернулось пламя,
Искрами обозначив
Золото под ногами.

<...>

Горлом дурная кровь –
Сплюнь, не глотай, веруй,
Верой своей суров
Север.

Эй, погоняй, погоняй,
Мчись за северным делом,
Духом себя меняй,
Телом.

<...>

Правдой своей прав
Север.

Эй, погоняй, погоняй,
Мчись за северной сказкой!
В сказках ли этот край
Ласков?

<...>

В вой переходит лай.
Выйдет земное время...
Сбросим на снег телА
Бремя.

<...>

Вех на пути нет.
Чистого цвет снега.
Звёздами чей-то след
В небо. [2].

Север одновременно вмещает в себя и пленительную сказку, и высшую правду, и божественное начало, при этом он противопоставлен «миру» с его низменной страстью к «золоту» (именно всему миру, а не отдельным географическим регионам). В финале песни оказывается, что Север лежит за пределами земли.

Север в отечественной рок-поэзии осмысливается как идеальное инобытие мира, в котором каждый автор, обращающийся к «северному тексту», независимо от мировоззренческих установок, ожидает найти воплощение своих идеалов. В этом смысле уже не столь важно, будет ли это север русский, скандинавский, фантастический или универсально-аллегорический, - важно, что он лежит вне пределов обыденного мира: в памяти индивидуумов или поколений, в сказочных пространствах, в высших мирах.

Литература

1. Галимова Е. Ш. Северный текст русской литературы как региональный свертхтекст [Текст] / Е. Ш. Галимова // Поморские чтения по се-

миотике культуры. Геокультурное пространство Европейского Севера: генезис, структура семантика. - Архангельск, 2011. – 504 с. – С. 403-412.

2. Драконь. Северная [Электронный ресурс]: Текст песни // Официальный сайт группы «Драконь» - Режим доступа: <http://www.dracogne.ru/Text.htm#> (дата обращения: 03.09.2013).

3. *Логунов А.*: «Я песни оставляю, будто вехи...» [Электронный ресурс] / Александр Логунов Фил // Стихи.ру – национальный сервер современной поэзии. – 2006 – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2006/03/15-3004> (дата обращения: 01.09.2013).

4. *Маркелова О. А.* Пространственные и временные границы «северного текста» в поздней лирике Вильяма Хайнесена [Текст] / О. А. Маркелова // Поморские чтения по семиотике культуры. Геокультурное пространство Европейского Севера: генезис, структура семантика. - Архангельск, 2011. – 504 с. – С. 492-499.

5. Медвежий угол. Север [Электронный ресурс]: Текст песни // Страница группы «Медвежий угол» в социальной сети «ВКонтакте» - Режим доступа: http://vk.com/topic-2600962_4586334 (дата обращения: 02.09.2013).

6. Соколиная охота. Славянская хроника. Акустика [Электронный ресурс] // Соколиная охота: официальный сайт - Режим доступа: <http://www.falconhunt.ru/text.html#Акустика> (дата обращения: 03.09.2013).

7. *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера. [Текст] / Н. М. Теребихин. - Архангельск, 2004. – 300 с.

8. Топь. Север – владыка жестокий [Электронный ресурс]: Текст песни // Страница группы «Топь» в социальной сети «ВКонтакте» - Режим доступа: http://vk.com/topic-27957735_24791789 (дата обращения: 29.10.2013).

9. Ягода Гало. Джаз белых ночей [Электронный ресурс]: Текст песни // Kroogi: сайт – Режим доступа: <http://galo.kroogi.com/ru/download/538097-Dzhaz-belyh-nochey.html> (дата обращения: 03.09.2013)

10. Emerald Night. На Север! [Электронный ресурс]: Текст песни // Страница группы «Emerald Night» в социальной сети «ВКонтакте» - Режим доступа: http://vk.com/topic-1478408_4007390 (дата обращения: 29.10.2013).

Н. С. РАЗНИЦЫНА

Тверь

МОТИВ ВЕРЕСКА В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»

Аннотация: В данной статье рассматривается мотив вереска в творчестве фолк-рок группы «Мельница». Прослеживается мотив вереска в различных мифах и легендах, особое внимание уделяется шотландским легендам. Далее следует анализ текстов песен группы, на основе которого выявляются коннотации мотива вереска, характерные для творчества этой музыкальной группы. В заключении указывается, что мотив вереска в творчестве группы «Мельница» является амбивалентным, имеющим как традиционные (положительные), так и новые (отрицательные) значения.

Ключевые слова: мотив, миф, легенда, «Мельница».

Сведения об авторе: Разницына Наталья Сергеевна, студентка филологического факультета ФГБОУ ВПО «Тверской государственной университет».

Контакты: 170002, Россия, г. Тверь, просп. Чайковского, д. 70; natalya.raznitsyna@yandex.ru.

N. S. RAZNITSYNA

Tver

THE MOTIF OF HEATHER IN WORKS OF MUSICAL BAND «MELNITSA»

Abstract: The article considers a role of heather plant in works of the folk-band «Melnitsa». In their songs, we can notice references to heather within various myths and legends, especially Scottish ones, which were used in the band's lyrics. In details, based on the poetry analysis the researchers show connotations of the heather specific for the band. As a conclusion, it is authors' opinion that the meanings and roles of the plant in Melnitsa's lyrics are both have traditional and new interpretations with the latter being quite typical and known only for this folk-band.

Key words: motif, myth, legend, «Melnitsa».

About the author: Raznitsyna Natalia Sergeevna, Student of the Philological Faculty, Tver State University.

Мифов и легенд, рассказывающих о вереске, совсем немного. Мы смогли найти всего несколько преданий, где встречается упоминание этого растения. Так, вереск считается национальным цветком Норвегии и занимает совершенно особое место в шотландской культуре – большинство легенд, в которых встречается вереск, мы находим в Шотландии, где гото-

вили вересковый эль, создавали из вереска краску для знаменитых килтов и др.

В легенде о создании Шотландии Господь решил украсить голые, продуваемые всеми ветрами холмы, но все растения, которые он просил об этом (в легенде указываются дуб, жимолость и роза), ему отказывали. Только вереск согласился поселиться на этих безжизненных холмах. В награду Господь даровал ему «силу дуба – кора вереска крепче, чем кора любого другого дерева или кустарника; аромат жимолости <...> и сладость розы <...>. И по сей день вереск обладает тремя божественными дарами и украшает собой пустынные шотландские холмы, несмотря на почву, дожди и ветры» [2, с. 249].

В другой шотландской легенде объясняется появление белого вереска. Принцесса ждала своего мужа из военного похода; она держала в руках белый шёлковый шарф своего возлюбленного и плакала. Одна слезинка её упала на пурпурный цветок вереска. В тот же миг цветок стал белым, как шарф любимого [1]. С тех пор белый вереск (который попадает очень редко среди вересковых пустошей) имеет значение удачи. Он приносит счастье, утраивает силы, дарует мужество и защищает от опасности. Возможно, поэтому его ещё называют «травой бессмертия», так как считается, что он продлевает жизнь [1].

Вереск применялся в ритуалах для создания магических кругов, украшения домов и алтарей в таких языческих праздниках, как Имболг, Самхейн, Лагнасад (праздники из кельтского ежегодного цикла, называемого «Колесо Года») [1].

Наиболее известная шотландская легенда о вереске была воссоздана Р. Стивенсоном в балладе «Вересковый мёд» (1880 г.). В этой легенде вереск является одновременно и возможностью создания одного из лучших напитков, дарующих силу и здоровье, и причиной гибели целого народа. Можно сказать, что вереск в данном контексте имеет не только положительные, но и отрицательные коннотации, однако, скорее всего, вереск, а точнее рецепт верескового мёда, – это ценнейший дар, за который можно отдать свою жизнь:

А мне костёр не страшен,
Пусть со мною умрёт
Моя святая тайна,
Мой вересковый мёд [5, с. 117].

В мифологии Древнего Египта можно встретить упоминание вереска в мифе о смерти Осириса, бога Загробного мира. Когда Сет (по одной из версий мифа) запер Осириса в гроб и сбросил его в воды Нила, течением его прибило к берегу, где рос вереск. Он разросся до огромного, красивого дерева, тем самым скрыв в себе гроб с Осирисом [4, с. 418–419]. В данном случае вереск спрятал тело бога, дав ему защиту.

Как символ защиты от нечистых сил и злых духов вереск использовался в магических ритуалах. В Японии до сих пор существует традиция сжигать вереск на горе Вакакуса. Раньше это делали монахи, также для того, чтобы отогнать нечистую силу. Считалось, что вереск прогоняет любое колдовство [1].

Таким образом, можно сказать, что вереск в легендах и преданиях представлен как растение, дающее защиту и приносящее удачу, счастье; вереск дарует силу и здоровье. Крайне редко в преданиях и легендах встречается мотив вереска, который бы имел отрицательные свойства. Однако само название вереска, если мы обратимся к ирландскому и гаэльскому языкам, наполняет его неположительными свойствами: «Fíaoín» переводится также как «воинственный» и «свирепый».

В творчестве группы «Мельница» сюжеты и различные мотивы древних преданий и легенд постоянно вплетаются в структуру песен. Мотив вереска – один из них.

При обращении к текстам песен «Мельницы» большее внимание стоит уделить тому вереску, который изображается в легендах Шотландии, так как, по словам солистки группы Хелависы (Натальи О’Шей), баллада Стивенсона произвела на неё настолько сильное впечатление, «что она на всю жизнь “заболела” Шотландией, соседней Ирландией и атмосферой “кельтского тумана” вообще» [8].

В песне «Королевна» (альбом «Леопард в городе») упоминается белый вереск:

Стань моей душою, птица, дай на время ветер в крылья,
Каждую ночь полёт мне снится – холодные фьорды, миля за милей;
Шёлком – твои рукава, королевна, *белым вереском* – вышиты горы,
Знаю, что там никогда я не был, а если и был, то себе на горе...

Как было сказано выше, в легендах белый вереск имеет значение удачи, счастья и любви. Он крайне редко встречается на вересковых пустошах, а в тексте песни мы видим, что им покрыты целые горы. В данном случае вереск – часть метафоры и для лирического субъекта ассоциируется с королевной, с чем-то прекрасным и непостижимым.

В тексте мы встречаем несколько повторяющихся конструкций:

Шёлком – твои рукава, королевна, *белым вереском* – вышиты горы,
<...>
Шёлком – твои рукава, королевна, ясным золотом – вышиты перья;
<...>
Шёлком – твои рукава, королевна, ясным месяцем – вышито небо.

Таким образом, белый вереск ставится в один ряд с ясным золотом и ясным месяцем – то есть с красотой земной и красотой неземной. Золото, благородный металл, в древности ассоциировалось с Солнцем и обладало

множеством качеств: от чистоты и духовной просвещённости до гармонии и божественного начала; «как источник тепла, солнце представляет жизненную силу, страсть, храбрость и вечную молодость. Как источник света, оно символизирует знания, интеллект» [7, с. 348].

Месяц (Луна) имеет разные значения. В некоторых культурах месяц также несёт в себе понятие красоты, совершенства, бессмертия. Но чаще всего Месяц (Луна) является антагонистом солнца и обозначает хаос и всё, с ним связанное – колдовство, коварство, опасность, болезнь. В некоторых культурах Луну «иногда представляли в виде дурного глаза, <...> что было вызвано ассоциациями луны со смертью и зловещей ночной темнотой» [7, с. 205].

Солнце и Месяц (Луна) – амбивалентные мотивы, но это не противоречит мотиву вереска, так как стоит помнить о том, что вереск также имеет и негативные коннотации.

Несмотря на это можно сказать, что образы золота и месяца усиливают значение белого вереска, его волшебность, таинственность.

Если мы вспомним легенду о появлении белого вереска, то можем провести параллель между лирическим субъектом и королевой с одной стороны и шотландской принцессой и её супругом с другой, знаком любви которых как раз и стал белый вереск. В таком случае в песне «Королевна» белый вереск означает не только счастье (превышающее земное: «белым вереском вышиты горы»), но и сказочную и сильную любовь.

В ином качестве предстаёт перед нами мотив вереска в песне «Вереск» (альбом «Перевал»). Лирический субъект, находясь на перепутье дорог, обращается к вереску:

О, не молчи! Отвечай же скорей!
Я ведь всего лишь твой странник печальный...
Вереск! Скажи мне, в какой же из дней
встал я на путь одинокий и странный?..

Для героя, находящегося перед неопределённым и мрачным будущим, вереск – это то, что может решить жизненно важные вопросы. Мотив вереска в этой песне мрачный и вместе с тем несущий в себе угрожающие силы. Здесь более всего он раскрывает значение своего имени («свирепый» и «воинственный»):

Вереска волны, печальны холмы...
Что впереди... Лишь дорога, дорога...
<...>
Вереск темнеет, и ночи стена
Нас разделяет, скрывает, уводит.

Вереск не даёт ответов, и герой, окружённый «молчаливыми» вересковыми холмами, не может двигаться дальше. Этот мотив мы видим и в самом начале его пути, и в конце:

Но нет ответа... Молчали холмы...
Вереска волны печально молчали.
И в ожидании скорой зимы,
В звёздной ладье небо тихо качали.

Кольцевая композиция создаёт завершённую картину одиночества, душевных метаний и замкнутости героя в пространстве: несмотря на то, что он находится среди «вересковых волн» и холмов, то есть открытой местности, тем не менее он несвободен, вереск не предоставляет ему выхода ни в физическом, ни в метафизическом плане.

Такую же и даже более отрицательную окраску имеет мотив вереска в песне «Королевская охота» (альбом «Леопард в городе»):

Но смотри – на деревьях узорные шлемы,
И смыкаются вереска жёсткие стены,
И зафыркали кони, почуяв измену,
Или просто запахло болотом?..

В данном контексте вереск предстаёт перед нами как знак гибели, западни. Вереск здесь – нечто непокорное, свободное и создающее препятствия, в отличие от других, благородных деревьев:

И раскидистый дуб, и сумрачный тис
Склонят головы пред королевской охотой

К тому же в этой песне вереск растёт на болотах или рядом с ними. Болото «издавна считается местом обитания нечистой силы» [3, с. 349]. Таким образом, вереск здесь не цветок холмов, а цветок болот, низин, то есть в пространстве он находится уже не наверху, а внизу. Вереск со сменной пространственных координат меняет свои положительные свойства на отрицательные.

Иногда вереск предстаёт перед нами не как отдельный мотив со своими значениями, а как мотив, который характеризует какой-либо образ. Подобное значение встречаем в песне «Дракон» (альбом «Зов крови»):

Позабывтые стынут колодцы,
Выщвел вереск на мили окрест,
И смотрю я, как катится солнце
По холодному склону небес,
Теряя остатки тепла.

В данной строфе мы видим картину природы, всего того, что окружает лирического субъекта, что ассоциируется с драконом, вернее, с последствиями появления дракона. Во всём мире, который мы видим в песне, самым прекрасным и великолепным остаётся только дракон, вся остальная природа меркнет перед ним:

Там тот последний в моём племени легко
Расправит крылья – железные перья,
И чешую нарисованный узор
Разгонит ненастье воплощением страсти,
Взмывая в облака судьбе наперекор,
Безмерно опасен, безумно прекрасен.

Неудивительно, что мотив вереска появляется в таком контексте. Вереск помимо всех тех качеств, которые были названы, ещё и вечнозелёное растение, то есть растение, символизирующее вечную жизнь, бессмертие. И увядание столь сильного, волшебного цветка, который имеет значение защиты, говорит о слабости всего природного мира перед силой дракона, ведь дракон – это существо, воплощающее первобытную мощь, создание невероятно древнее и непостижимое для человеческого воображения. И если на Востоке дракон – это в основном благоприятный образ, означающий созидательную силу, восходящее солнце, плодородие, счастье и др., то на Западе это образ отрицательный, это охранник сокровищ, подземных царств, препятствующий положительному герою, знак беспорядка, безверия и морального зла (в христианстве). Герои многих древних сказаний и мифов сражаются с драконом и убивают его. У кельтов, как и у англосаксов, дракон – знак королевской власти [7, с. 86]. И в данном случае увядание вереска, цветка бессмертия, утраивающего силы и приносящего удачу, усиливает значение образа дракона, как существа древнего, наполненного первобытной силой.

Необычное значение вереска мы встречаем в песне «Воин Вереска» (альбом «Дорога сна»). Здесь вереск не ассоциируется с защитой, счастьем, удачей, не представляет ценный дар, приносящий силы и здоровье. В данном контексте это не просто название растения, а уже имя собственное, принадлежащее воину:

И не сомкнуть кольцо седых холмов,
И узок путь по лезвию дождя,
И не ищи – ты не найдешь следов,
Что Воин Вереска оставил, уходя.

Лирический субъект обращается к своей возлюбленной, находясь в разлуке с ней:

Из кувшина, что ты мне подала, провожая в дорогу,
Из которой я никогда не вернусь; жди – не жди, никогда не вернусь...

Вереск здесь – это сам лирический субъект, он знаменует разлуку, печаль и несчастливую любовь без надежды на воссоединение. Любовь в разлуке, полной опасностей для героя:

Я не стою, поверь, чтоб ты слёзы лила обо мне,
Чтоб ты шла по следам моей крови во тьме – по бруснике во мхе
До ворот, за которыми холод и мгла.

В этой песне лирический субъект представлен то первым лицом, то третьим, что является признаком архаических представлений о нераздельности автора и героя¹.

Я бы думал, что пьян – так испил лишь студёной воды
Из кувшина, что ты мне подала, провожая в дорогу,
Из которой я никогда не вернусь.
<...>
И не ищи – ты не найдёшь следов,
Что *Воин Вереска* оставил, уходя.

Мы можем сделать вывод, что мотив вереска в творчестве группы «Мельница» обладает теми же коннотациями, что и вереск в легендах: это защита, укрытие, счастье, удача, красота и любовь. Но в то же время вереск имеет значение гибели и западни, увядания, несчастливой любви, опасности, воинственности.

Мотив вереска в песнях «Мельницы» имеет амбивалентное значение, то есть он может иметь как положительные, так и отрицательные коннотации. И в своём творчестве «Мельница» использует этот мотив как в его традиционном значении, то есть так, как он представлен в легендах (приносящий удачу, дарующий защиту и др.), так и в противоположном значении (воинственный, строящий препятствия, недоброжелательный). В зависимости от того, в каком значении используется мотив вереска, мы можем проинтерпретировать тот или иной контекст.

Даже в песне «Королевна», где вереск имеет положительные значения, есть и отрицательные смыслы, касающиеся недостижимости лирическим субъектом Королевны:

Я отдал бы всё, чтобы быть с тобою, но, может, тебя и на свете нету...
Королевна.

¹ В данном случае мы можем говорить о субъектном синкретизме, когда не разграничивается повествователь и герой: «Сначала повествование ведётся от безличного повествователя. <...> Совершается спонтанный, немотивированный переход к высказыванию от первого лица (героини), а в конце фрагмента – вновь к прежней форме повествования. <...> Переход от прямого повествования к условно прямой речи в серийных песнях никогда специально не подготавливается и не оговаривается» [6, с. 21].

Таким образом, в творчестве группы «Мельница» мотив вереска реализуется и как носитель значений, присущих ему в мифах и легендах, и как обретающий авторские коннотации, противоположные традиционным, но точно вписывающиеся в систему значений данного мотива. Тем и интересно обращение к легендам в современной культуре, что старые и привычные значения дополняются значениями новыми, наполняя контексты разнообразными и непривычными смыслами.

Литература

1. Магия цветов. Вереск [Электронный ресурс]: Электронная статья // Dream Worlds. Фэнтези, фантастика, игры: Сайт - Режим доступа: <http://dreamworlds.ru/intersnosti/75113-magiya-cvetov-veresk.html> (дата обращения: 29.11.2013).

2. *Донскова И. И.* Шотландия. Мистическая страна кельтов и друидов [Текст] / И.И. Донскова. – М.: Вече, 2008. – 304 с.

3. *Левкиевская Е.* Мифы русского народа [Текст] / Е. Левкиевская – М.: АСТ, 2010. – 526 с.

4. Мифологический словарь [Текст] / Под ред. Е.М. Мелетинского – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.

5. *Стивенсон Р.* Вересковый мед. (Перевод С. Маршака) [Текст] // Поэзия народов мира / Сост. В.В. Левика, С.А. Небольсина. – М.: Дет. лит., 1986. – 719 с.

6. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. [Текст] / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 368 с.

7. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. [Текст] / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М.: Издательство ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

8. *Хелависа:* Я на всю жизнь «заболела» Шотландией, Ирландией и кельтским туманом [Электронный ресурс] // Город повостей: информационное агентство. - Режим доступа: <http://city-n.ru/view/89879.html>. (дата обращения: 29.11.2013).

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

А. С. НАДЕН (ШЕМАХОВА)

Горловка

«СТАЛКЕР» ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ К СЕБЕ

Аннотация: Статья посвящена исследованию песни «Сталкер» донбасской рок-группы «Лихолесье». В статье рассматривается история понятия «сталкер» и его воплощение в тексте песни.

Ключевые слова: Сталкер, рок-поэзия, юродивый, проводник, символ.

Сведения об авторе: Наден Анна Станиславовна,

Место работы: ГИИЯ ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет».

Должность: лаборант компьютерного класса.

Контакты: 84116, Украина, Донецкая обл., г. Славянск, ул. Генерала Батюка, д. 19; eos-anna@mail.ru.

A. S. NADEN (SHEMANOVA)

Gorlovka

«STALKER» OR TRIP TO ITSELF

Abstract: The article investigates the song «Stalker» Donbass rock group «LichoLesie». It examines the history of the concept of "stalker" and its embodiment in the song.

Key words: Stalker, rock-poetry, god's fool, guide, symbol.

About the author: Naden Anna Stenislavovna.

Place of employment: Donbas State pedagogical University.

Post: Computer Class Assistant.

Мир, окружающий современного человека, кажется не менее враждебным и опасным, чем мир, окружавший наших далёких предков. Конечно, мы уже не содргаемся от ударов грома и не падаем на землю при вспышке молнии, нас не пугает бесконечность океанов, а неведомые земли мы познаём с помощью «National Geographic». Но достижения цивилизации таят в себе новые угрозы: глобальные изменения климата, техногенные катастрофы, и, наконец, потерянности целых поколений, всеобъемлющее одиночество в эпоху, когда средства связи способны в прямом смысле соединить небо и землю. «Альбом “Blues 2012” – это ирония по поводу кризиса цивилизации, где под нагромождением информационных потоков, экологических катастроф, алкогольных эпидемий, золотых лихорадок и прочего всё меньше остаётся места простому человеческому счастью. Змея, заглатывающая собственный хвост! Всё, что мы можем, – это не потерять себя в бессмысленном водовороте ста лет одиночества и сохранить те крохи доброго и светлого, что ещё есть между нами» [3]. Песня

«Сталкер» старше альбома на пару лет, а само понятие «сталкер» на пару веков.

Впервые «сталкер» появился в романе Редьярда Киплинга «Stalky and Co», опубликованном в 1899 году. Главный герой – мальчик по прозвищу «Стоки», что в переводе с английского значит «проньра, ловкач, пройдоха». Роман малоизвестен в России, но, по счастливой случайности, в своё время он попал в руки братьев Стругацких¹. В «Пикнике на обочине» они создали своего «сталкера» – мужественного, загадочного первопроходца Зоны, чьё занятие, однако, не так уж и романтично – утащить из зоны артефакт («хабар») и сбыть его за деньги. В одноимённом фильме А. Тарковского от бравого парня Рыжего Рэдрика не осталось и следа. Его «сталкер» – это юродивый, человек, для которого Зона не враждебная территория, а убежище.

Сталкер – проводник в иной неведомый мир, в область запредельного. Он сам может быть убогим, но в его ведении путь к месту, где исполняются самые заветные желания.

Куда и кого ведёт сталкер «ЛихоЛесья»?

Сталкер

Остановились часы, в почтовых ящиках спам
То, что уже позади, пусть останется там.
Но только сам от себя не спрячешь руки в карман
Кондуктор уже не спешит, он знает, что поезд идёт на таран.
Посмотри, как всё смывает волна
Не осталось таких, кто не заплатил бы сполна
Не жалко
Но прошу Тебя, тех кто ушёл належке
Проведи за собою ещё один раз по воде
Как сталкер.

А город просто хотел поглазеть, постоять, помолчать в стороне.
Всем давно наплевать, сколько петь ещё этой струне.
А ей достаточно знать, теперь или пропал или пан
Кондуктор уже не спешит, он знает, что поезд идёт на таран.
Посмотри, как ненадёжна молва
Как пеплом на землю летят пустоцветы – слова
Не жалко
Но прошу Тебя, тех кто удержался в седле

¹ «АН в молодые годы свои, ещё будучи курсантом ВИЯКа, получил от меня в подарок случайно купленную на развале книжку Киплинга «Stalky & Co», прочел её, восхитился и тогда же сделал черновой перевод под названием «Сталки и компания», сделавшийся для меня одной из самых любимых книг школьной и студенческой поры. Так что, придумывая слово «сталкер», мы несомненно имели в виду именно проньру Сталки, жёсткого и даже жестокого сорванца, отнюдь не лишённого, впрочем, и своеобразного мальчишеского благородства, и великодушия. При этом мы и думать не думали, что он на самом деле не Сталки, а, скорее всего, Стоки» [6].

Проведи за собою ещё один раз по воде
Как сталкер. [7]

Часы остановились, письма больше не приходят... Так рождается ощущение опустошённости, утраты, возможно, даже безысходности. Нет смысла что-то делать, но и обмануть себя тоже нельзя. Как соглядатай этой безысходности встаёт туманный силуэт города:

А город просто хотел поглазеть, постоять, помолчать в стороне.
Всем давно наплевать, сколько петь ещё этой струне.
А ей достаточно знать, теперь или пропал или пан

Немые глазницы окон одинаково безразлично взирают на любого. Для них не имеет значения, когда оборвется его путь. Серая обыденность не порождает героев, тут каждый за себя, каждый борется и погибает в одиночестве, часто на глазах безучастной толпы. Вечером – телевизор, на экране которого бушуют майданы, а утром – революция захлёбывается в водовороте повседневных забот. Слово больше не имеет ценности, оно не создаёт миры, а осыпается пеплом на землю:

Посмотри, как ненадёжна молва
Как пеплом на землю летят пустоцветы – слова

Кажется, суд уже свершился, ведь «не осталось того, кто не заплатил бы сполна».

Этот немой статичный пейзаж разрезает поезд, который «идёт на таран»: «Кондуктор уже не спешит, он знает, что поезд идёт на таран».

Образ поезда в литературе многогранен и универсален. Так, в «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева не только сам поезд, но всё пространство железной дороги враждебно к Венечке: «Самое главное – уйти от рельсов, здесь вечно ходят поезда, из Москвы в Петушки, из Петушков на Москву. Уйти от рельсов...» [2, с. 157]. «Лизон»¹ – предмет обожания своего неуравновешенного машиниста – становится причиной катастрофы, унесшей много жизней. Поезд отнимает жизнь главной героини романа Л. Толстого «Анна Каренина». К. Юнг соотносит сюжеты техногенных катастроф в общем и поезд в частности с сюжетами мифов о единоборстве с драконом². По З. Фрейду отъезд – воплощение образа смерти³. И в рок-поэзии поезд остаётся вестником смерти, однако само отношение к смерти меняется, она не пугает, а становится символом отдохновения [5]. В «Сталкере» поезд, идущий на таран, не вызывает тревоги, а наоборот вносит желанное оживление, сигнализирует о переломе. Поезд разрушает серую обыден-

¹ Лизон – название паровоза из произведения Эмиля Золя «Человек-зверь».

² В частности, Юнг пишет об этом в своей работе «Психология и поэтическое творчество».

³ «...сновидения об опоздании на поезд... заключают в себе утешение в испытываемом во нас страхе: боязни умереть» [8, с. 279].

ность и открывает перед нами иной мир, мир, где правит «Он», тот, к кому лирический герой песни обращается с большой буквы:

Но прошу Тебя, тех кто ушёл налегке
Проведи за собою ещё один раз по воде
Как сталкер.

Аллюзия на Библию очевидна. Но как образ Христа и его деяния соотносится с образом сталкера? Рыжий Рэдрик, который, хоть и из благих побуждений спасти дочь, обрекает на смерть молодого парня Артура, мало похож на Христа, принесшего себя в жертву во имя спасения человечества. Сталкер Тарковского ничего не просит для себя, он ведёт спутников к их мечте. И всё же он не спаситель и не пророк, он юродивый, человек, чья мудрость выражается в безумии. Общее здесь прослеживается более в функциональном, нежели в содержательном плане. Христос – сталкер для ищущих путь в Царство Божие.

В описании клипа к песне автор говорит: «В нашей повседневной жизни сталкеры – это такие события (сродни векторам движения), которые в дальнейшем определяют нашу судьбу» [4]. Сталкер «ЛихоЛесья» – это путь человека к самому себе, как некогда сказано: «Царствие Божие внутрь вас есть» [1].

Литература

1. Библия. Лук. 17:20–22.
2. *Ерофеев В. В.* Москва-Петушки / Собрание сочинений: В 2 т. [Текст] / В. В. Ерофеев – М.: Вагриус, 2007. – Т. 1. – С. 157.
3. Описание альбома «Blues 2012» [Электронный ресурс]: Электронная статья // ЛихоЛесье: сайт. – 2000. – Режим доступа: <http://liholesie.ru/albums/> (дата обращения: 13.01.2014).
4. Описание клипа «Сталкер» [Электронный ресурс]: Электронная статья // ЛихоЛесье: сайт. – 2000. – Режим доступа: <http://liholesie.ru/video/> (дата обращения: 13.01.2014).
5. *Ступников Д. О.* Символизм поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов [Текст] / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – 89 с. – С.72–77.
6. *Стругацкий Б.* Комментарий к избранному [Электронный ресурс]: Электронная статья / Б. Стругацкий // Аркадий и Борис Стругацкие: сайт. – Январь 1997. – Режим доступа: <http://rusf.ru/abs/books/bns-06.htm> (дата обращения: 13.01.2014)
7. Текст песни «Сталкер» [Электронный ресурс]: Электронный текст песни // ЛихоЛесье: сайт. – 2000. – Режим доступа: <http://liholesie.ru/texts/stalker/> (дата обращения: 13.01.2014).
8. *Фрейд З.* Толкование сновидений. [Текст] / З. Фрейд – Мн.: «Попурри», 1997. – 576 с.

УДК 821.161.1-192
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

И. В. КУМИЧЁВ

Калининград

СПЕЦИФИКА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ Я И ДРУГОГО В РОК-БАЛЛАДЕ 60–70-х ГОДОВ

Аннотация: Статья посвящена исследованию форм со-бытийности Я и Другого в рок-балладе 60–70-х годов XX века. Рассматривается специфика этих категорий, связанная с раздвоением события рок-баллады на миметический и диегетический уровни. Ставится проблема самоидентичности Я в исследуемом художественном контексте. В рамках исследования описываются шесть основных форм взаимоотношения Я и Другого: одержимость, «хоровая» общность, подчинение, равноправие голосов, сравнение, оппозиция.

Ключевые слова: событие, эстетический акт, Я и Другой, рок-искусство, мифопоэтика.

Сведения об авторе: Кумичёв Игорь Владиславович, аспирант ФГАОУ ВПО «Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта».

Контакты: 236041, г. Калининград, ул. А. Невского, д. 14; ikumichev@gmail.com.

I. V. KUMICHEV

Kaliningrad

SPECIFICS OF THE INTERRELATION «I» AND «OTHERS» IN THE ROCK BALLADS 60–70s

Abstract: The article investigates the forms of correlation «I» and «Others» in the rock ballad 60-70-ies of XX century. Analysis of the specificity of these categories associated with a split event rock ballads on the mimetic and diegetic levels. Raises the problem of self-identity «I» in researched art context. The study describes the six main forms of interrelation «I» and «Others»: an obsession, «choral» community, domination, equality of voices, comparison and opposition.

Key words: Event, aesthetic act, «I» and «Others», rock art, mythopoetics.

About the author: Kumichev Igor Vladislavovich, Post-graduate Student I.Kant Baltic Federal University.

Рубеж 60–70-х годов можно считать временной зоной актуализации основных потенций рок-искусства, «отвердевания» «стихийного» рок-н-ролла в художественное направление под названием «рок». «1960-е и 1980-е годы представляли не только как два отрезка времени, – пишет Г. Кнабе, – а как “два голоса” – две контрастные системы ценностей, об-

ществленных, художественных, жизненных ориентаций, и рок оказывался в центре этой коллизии, которая выступала в нём в осязаемой, пластической, человеческой форме» [9, с. 20]. Между этими двумя полюсами – «молодёжная революция» 1968 года и 70-е. Именно тогда обнажились основные противоречия рок-искусства, сознание которых тем не менее не помешало предельно яркой актуализации столкнувшихся полярностей, характерных для рока в целом: между урбанизмом и стремлением «назад к природе», массовостью и экзистенциальной отчужденностью, мифоборчеством и неомифологием и т.д. На наш взгляд, этот временной период является наиболее ценным для поиска сущностных характеристик рок-искусства, поскольку рок здесь одинаково отстаёт как от наивно-чувственной и протестной волны раннего этапа, так и от окончательного отвердевания в традиции, от которой можно было уже смело отталкиваться в «пост-роковое» время 80-х.

К концу 60-х годов рок-н-ролл, как и мировосприятие его творцов, стал переходить в качественно иное состояние, связанное с утратой стихийности и начавшимся осмыслением этого феномена, серьёзное влияние которого на культуру уже не вызывало сомнений. Деятели рок-искусства этот переход восприняли довольно болезненно; достаточно вспомнить метания «Beatles», воплотившиеся в «психоделическом» альбоме «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967), или глубокий творческий кризис Боба Диллана в начале 70-х. Джим Моррисон, лидер группы «The Doors», воплотившей, по сути, новую парадигму рок-искусства, высказался об этом так: «Вступительная вспышка окончена. Та штука, которую они называют роком и которую раньше называли рок-н-роллом, она пришла в упадок. Затем было рок-возрождение, искру которого заронили англичане. <...> Затем началось самокопание, которое, я думаю, есть смерть любого движения» [19, с. 256]. «Самокопание», о котором говорит Моррисон, выявило, однако, невиданные доселе возможности художественной (и не только художественной) практики, изначально заложенные в роке. Изменения коснулись и самых основ эстетического акта – взаимоотношений Я и Другого.

Характерная для раннего рок-н-ролла оппозиция «хорового» Мы и неких Они, чаще всего принимавшая вид оппозиции младшего и старшего поколений, теперь сосуществует с более сложными формами со-бытийности, исследование которых может сыграть существенную роль в постижении художественной реальности рок-искусства. Со-бытийность Я и Другого мы будем рассматривать на примере жанра рок-баллады как наиболее репрезентативного в этом отношении, так как он предполагает яркое представление этих категорий не только в коммуникативном (событие изображения, обращение к слушателю), но и в референтном событии [3, с. 403-404] (событие изображаемого), так как баллада лирическую модальность сочетает с эпической и драматической [6, с. 8-10; 4, с. 554; 1, с. 292], что способствует появлению героя, не целиком «обессиленного»

автором [2, с. 154-155], причём героя принципиально активного, действующего (драма). Рассматривая взаимоотношение Я и Другого в рок-балладе рубежа 60–70-х годов, необходимо иметь в виду специфику этих категорий в заданном контексте.

Не вызывает сомнений преобладание в рок-балладе лирического начала над эпическим и драматическим. Это, в частности, проявляется в высокой фрагментарности повествования и в частом использовании личных местоимений первого и второго лица. Словом, в рок-балладе мы встречаемся с сильной выявленностью Я, что неудивительно, если учесть синтетический, звучащий [17] и ритуальный [16], характер рок-искусства и, как следствие этого, важность категории рок-героя [16]. Но кто же этот рок-герой? Как он включается в дихотомию Меня-Другого? Очевидно, что изображаемое событие рок-баллады – это не просто коммуникативный акт внеположного фиктивной реальности данного уровня (даже если он в качестве героя изображает себя) нарратора. Этот диегетический текст есть *речь персонажа другого текста, миметического*, а именно речь рок-героя. Каждый рок-текст, если он является таковым, есть текст, изначально включённый в некое миметическое пространство, которое не ограничивается рок-концертом (концерт – это только явление, «эпифания»), но распространяется на всю мифологизированную жизнь рок-героя, которая есть роковая обречённость на мимесис, трагическая одержимость Другим¹.

М.М. Бахтин писал, что в лирике «победа автора над героем слишком полная» [2, с. 154], при этом добавляя, что «лирическая одержимость в основе своей – *хоровая одержимость*» [2, с. 156], «одержимость *духом музыки*», который есть «твёрдая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства внутренней жизни» [2, с. 157]. Значит, рок-герой, изображающий некую событийную реальность, является не просто некоей авторитетной инстанцией для героя баллады, но, в силу преобладания лирической модальности, в определённой степени подавляет его. Однако он не автор, а лишь персонаж-рассказчик. Более того, и *за ним* автора увидеть нелегко². Как в балладе группы «The Doors» «Not to touch the Earth» (1969) герой, совершающий алхимическое превращение самого себя, соотносится с Моррисоном-исполнителем, Королем-Ящером, находящимся в архе Диониса [7]? Может, мы здесь имеем некое Я, оплотненное в хоре? Но ведь рок-герой как раз отмечен романтической печатью одиночества; как верно писал С.В. Свиридов, «рок-герой, даже проповедуя слияние с “мы”, остаётся выделенным и отделённым от “мы” как отделены вождь, пророк,

¹ Это ярко отразилось в творчестве группы «Pink Floyd»: тур группы в поддержку альбома «Animals» (1977) назывался «Pink Floyd In The Flesh»; именно во время этого турне лидер группы Роджер Уотерс почувствовал всю глубину своего отчуждения от публики, своего образа – от самого себя; ключевая песня следующего альбома, «The Wall» (1979), отмечена знаком сомнения: «In The Flesh?»...

² Ю.В. Доманский показал, что образы-мифы создаются не столько самими личностями, сколько их поклонниками [8]; см. также [16].

жрец или юродивый от своего народа» [18, с. 12]. М. М. Бахтин очень точно обозначил это как «срыв голоса, почувствовавшего себя вне хора» [2, с. 158], а В. Д. Конен практически теми же словами пишет о звучании блюза, музыкальная преемственность с которым на рубеже 60–70-х годов перерастает в роке в идейную: «Это <блюз> – вопль одинокого страдальца, затерянного в равнодушном к нему мире» [10, с. 21]. Нет, рок-герой кричит свой рассказ отнюдь не из хора. Но дух музыки, несомненно, руководит им. О музыке М. М. Бахтин писал, что «это почти чистая форма другости, за которой почти не чувствуется чисто жизненного противостояния возможного героя» [2, с. 155]. Музыка, овнешненная в сценическом действии есть танец, пляска, в которой «сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске всё внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя наличность (утвержденная ценностью извне), моя софийность, другой пляшет во мне» [2, с. 127]. Рок-музыка – это пляска одинокого героя в отсутствие бога, которым он мог бы быть одержим, в отсутствие хора, который дал бы его бытию устойчивую опору. Но, в отличие от героя блюза, он ещё надеется и стремится обрести и хор, и бога.

Итак, Я рок-баллады – это рок-герой, который, как мы выяснили, есть не автор, а персонаж. В нём звучит неумолкающий голос Другого. Конкретный автор-исполнитель, разумеется, предельно близок рок-герою, но неслиян с ним. Пользуясь терминологией В. Шмида [20], можно сказать, что положение рок-героя – между абстрактным автором рок-произведения (так как слушатель каждый рок-текст данного коллектива видит в свете имиджа коллектива или лидера) и первичным нарратором (так как он имеет чётко различимый голос, в то время как абстрактный автор – это лишь общая интенция произведения). Мы не можем здесь останавливаться на сложных проблемах миметического плана рок-произведения, мы лишь попытались выявить некоторую специфику категории Я в рок-искусстве. Конечно, мы имеем дело не с обрядовым искусством, и отношения между Я и Другим здесь куда сложнее, чем плясовая одержимость Я Другим. Выявить, кем может являться Другой в рок-балладе рубежа 60-70-х годов, можно, рассматривая различные формы его взаимоотношений с Я¹. Не претендуя на исчерпывающую полноту, мы можем назвать шесть основных форм: одержимость, «хоровая» общность, подчинение (Я Другому и Другого Я), равноправие голосов, сравнение, оппозиция. Кратко рассмотрим суть этих взаимоотношений на примерах баллад групп «The Doors», «Led Zeppelin» и «Pink Floyd».

¹ Мы здесь сознательно не используем термин «субъект-объектные отношения» ввиду проблемности подобного расчленения в рок-искусстве и нетождественности в нем Я – субъекту, Другого – объекту. Данное положение иллюстрируется настоящей работой, однако его доказательство не является задачей исследования.

1. Одержимость. Я полностью подчинён Другому, поглощён им. Другой может быть представлен, к примеру, как истинная, вечная сущность Я, в отличие от Я неистинного, становящегося. Это ярко отражено в балладе группы «The Doors» «Celebration Of The Lizard» (1969), где диететический нарратор (терминология В. Шмида) описывает своё эротическое видение змеи в зеркале, давшее ему энергичный импульс к началу мистического движения, заданного тем, что мы, вслед за Аристотелем, можем назвать энтелехией или самодвижущей силой природы, действующей, по Моррисону, из телесно-бессознательных структур Я – то есть за границей Я. Путешествие оканчивается исчезновением Я и объективацией Другого: герой, после совершения алхимического преобразования, становится Королем-Ящером; видение змеи (во вне) оборачивается овнешнением хтонической сущности изнутри Я, превращением Я в Другого. В песне группы «Led Zeppelin» «Stairway To Heaven» (1971) субъект «испытывает особенное чувство, когда дух стремится покинуть тело» [12], смотря на Запад и слыша в своей голове звук дудочки. Как и змея у Моррисона, непонятный шум в голове (человек с дудочкой, зовущий за собой) становится здесь, в духе романтизма, источником *томления* Я, желания воплощения себя как Другого¹. Здесь мы также встречаемся с одержимостью некоей природной силой, воплощённой в образах Человека с дудочкой и Королевы Мая. Образ подобной одержимости, только с отрицательным знаком, мы находим в балладе группы «Pink Floyd» «The Nile Song» (1969), где Я теряет свою субъектность, готовый следовать в тени мистической женщины, причастной как водной, так и воздушной стихиям (имеет крылья и взывает из глубин): «I will follow in her shadow // As I watch her from my window // One day I will catch her eye»². В вербальном тексте песни эксплицируется как разрушительная роль этого существа, так и его нахождение в бессознательном героя (она – Другой по ту сторону Я): «She is calling from the deep³, // Summoning my soul to endless sleep. // She is bound to drag me down, // Drag me down». Разрушительный характер этой одержимости, помимо вербальных средств («drag me down»), подчёркивается необычно «тяжелой» для «Pink Floyd» аранжировкой.

¹ Ср.: «Томление – это... выражение тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это память о коллективном бессознательном и ощущение своего отрыва от вселенной (от первоматери), наконец, это осознание трагизма своего индивидуального, своего я, своего личностного, индивидуального одиночества» [5, с. 54].

² Тексты группы Pink Floyd цитируются по [13].

³ Ср. пассаж из работы К. Г. Юнга: «Смотрящий в воду видит, конечно, собственное лицо, но вскоре на поверхность начинают выходить и живые существа; да, ими могут быть и рыбы, безвредные обитатели глубин. Но озеро полно призраков, водяных существ особого рода. Часто в сети рыбаков попадают русалки, женственные полурыбы-полулюди. Русалки зачаровывают: русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой» [21, с. 100]. Впрочем, не менее важен для идентификации женского существа из песни с точки зрения теории Юнга и архетип Тени.

2. **«Хоровая» общность.** Выражается местоимением первого лица множественного числа, где «носитель речи прежде всего не индивидуален: он обязательно выступает как член некоего единства» [11, с. 73]. Б.О. Корман говорит о данной форме как о выражении «собственно авторской позиции», однако мы уже отмечали, что в рок-искусстве инстанция автора сложно поддаётся идентификации и отделена от диегетического текста миметическим, образом некоего персонажа, рок-героя. Событие «хоровой» воссоединённости Я и Другого часто сопровождается мифологическими мотивами, наивной верой в то, что первозданность мира осталась нетронутой, и человек вполне в силах в неё вернуться, то есть происходит овнешнение Я через некое архетипическое, мифологическое Мы. В уже рассматриваемой песне «Stairway To Heaven» подобное превращение Я и Ты в Мы происходит под действием общей одержимости Майской Королевой; Мы становится её ритуальной, дионисийски-радостной процессией: «And as we wind on down the road // Our shadows taller than our soul. // There walks a lady we all know»¹. В песне «Led Zeppelin» «Achilles Last Stand» (1976) устойчивое Мы обеспечивается непоколебимостью мира, удерживаемого руками мифического Атласа: «Wandering & wandering, // What place to rest the search // The mighty arms of Atlas, // Hold the heavens from the earth». Мифологизм может заменяться общей революционной целью, как, например, в композиции «The Doors» «When The Music's Over» (1967), однако в такой революции также легко выявляется более важное неомифологическое начало, о чём в данном случае говорит нам весь контекст творчества Джима Моррисона.

Обратную тенденцию этой формы взаимоотношений Я и Другого наблюдаем вновь в творчестве «Pink Floyd». В песне «Us And Them» (1973) показана некая *ложная* общность, основанная на эгоизме и скрывающая за собой духовное отчуждение. Держась на насилии, эта ложная общность вынуждена противопоставлять себя неким Они: «Us and them // And after all we're only ordinary men // ... // Black and blue // And who knows which is which and who is who // Up and Down // And in the end it's only round and round and round // "Haven't you heard it's a battle of words?" – the poster bearer cried // "Listen son, - said the man with the gun - // There's room for you inside"». Это контркультурная оппозиция Мы/Они с отрицательным знаком: она ведёт не к обновлению мира, а к бессмысленному уничтожению и отчуждению. В последнем куплете Мы и Они соединяются в точке Я, однако попытка отделиться от порочного хора не оканчивается успехом, Я констатирует в себе отчуждение и невозможность увидеть другого: «Out of the way, it's a busy day // And I've got things on my mind. // For want of the price of tea and a slice // The old man died».

3. **Подчинение.** а) Другой подчинён Я. Я и Другой, представленный в качестве Ты, здесь не сливаются в некое Мы, граница между ними хорошо

¹ Тексты «Led Zeppelin» цитируются по [22].

ощутима. В этой форме, пожалуй, Я ближе всего подходит к воплощению собственно авторской модальности. Я, несмотря на то, что занимает здесь доминирующую позицию, в то же время, само нуждается в Другом, чтобы проявиться. Так, в вербальном тексте песни «Pink Floyd» «Cymbaline» (1969), который представляет собой то, что Б.О. Корман назвал «рассказ-обращение» [11, с. 292], история героини, Cymbaline, воплощает ужас и опасность коммерческого мира, который начал открываться перед группой. Каждый припев рассказ-обращение прерывает чисто лирическим обращением, где единственный раз появляется, при этом теряя своё положение всеведущего рассказчика, Я: «It's high time Cymbaline // Please wake me». Просьба «разбуди меня» позволяет взглянуть на описываемую реальность кошмарного сна как на реальный мир, окружающий Я, от которого оно хотело бы проснуться. Эта же форма взаимоотношений Я и Другого – в балладе «The Doors» «The End» (1967), в центральной части которой¹ основные мифологические топосы (золотой прииск, пустыня боли, окраина города, дорога-змея, древнее озеро) и события, важные для инициации и перехода «to the other side» являются в императивных обращениях к Ты.

б) Я подчинён Другому. Эта форма в какой-то мере близка *одержимости*, однако Я здесь не растворяется в Другом, а лишь, страдая от своей незавершенности, нуждается в нём для того, чтобы быть. В качестве Другого здесь может быть высшее существо, как, к примеру, в песне «In My Time Of Dying» (1975) группы «Led Zeppelin», являющейся ироничной и в то же время до предела трагичной, сильно отличающейся от оригинала вариацией на одноименную песню Blind Willie Johnson'a (1927): «Jesus, gonna make up my dyin' bed». Но чаще всего Другой (Ты) – это женщина (романтический женоцентризм рок-искусства). Так в песне «Led Zeppelin» «Hots On For Nowhere» (1976) Я повествует о двух путях своей жизни: человеческом, в котором он оказывается зависим от времени, сжигающего его возможности – «I was burned in the heat of the moment, // Oh, it could've been the heat of the day // When I learned how my time had been wasted, // Dear fellows I turned away» – и мистическом, где он также оказывается потерянным: «Lost on the path to attainment». Неустойчивость Я должна разрешиться через Другого. Это отчасти задаётся рефреном, семантическая нагрузка которого ограничена обращением к женщине. В конце рефрен переходит в импровизационно-экстатическое воззвание к женщине как к той, кто единственно может помочь. Событие бессмысленно завершающейся «человеческой» жизни и событие «мистической» жизни, стремящейся к мудрому завершению обозреваются теперь как равно незавершенные: «Hey babe, // I don't know where I'm gonna find it». Завершённость Я зависит от Её помощи: «Do you really wanna help me? // Let me tell you now, babe».

¹ В обрамляющих песню лирических фрагментах подчинённость Другого Я в качестве средства выявления последнего отсутствует; напротив, Я отделён от Другого возвышенным одиночеством. «Эдиповую» часть мы здесь не затрагиваем.

Здесь «помочь» – это «позволить рассказать свою историю», то есть акт рассказывания женщине об ускользающей жизни равносильно помещению этой жизни в «вечную длительность» [14, с. 124-125].

4. Равноправие голосов. Имеется в виду наличие нескольких суверенных Я и соответствующих им Ты. Эта форма взаимоотношений близка к ролевой лирике (впрочем, это можно сказать обо всей рок-поэзии, однако чёткое разделение голосов позволяет ярче выявиться ролевому характеру), однако под собственно «ролевой рок-лирикой» мы будем понимать тексты, в которых ролевые персонажи, имеющие свой голос, не маркированный вставными конструкциями нарратора («он сказал» и т.д.), представлены как внешние по отношению к изображающему Я (то есть это роль «вторичная», второго уровня; это встречается в балладах Роджера Уотерса («Pink Floyd»), например, в «Corporal Clegg» (1968), «Not Now John» (1983)). В рассматриваемой же форме взаимоотношений Я и Другого голоса не овнешнены неким высшим «авторским» сознанием, а, как и в архаической амебейной балладе, составляют единственное содержание вербального текста, максимально приближаясь к чистому мимесису; это речь непосредственно разных «ликков» рок-героя, который, повторим ещё раз, не тождественен исполнителю и может быть представлен целым коллективом. Так в композиции «Pink Floyd» «Comfortably Numb» (1979) речь каждого Я имеет своего конкретного исполнителя (Роджер Уотерс (персонаж 1, П1) и Дэвид Гилмор (персонаж 2, П2)), вся песня – их диалог. Каждый персонаж получает определение в другом: П2 представлен во взгляде П1 как больной, которого нужно поставить на ноги и избавить от страданий, П1 в глазах П2 – это смутное видение человека, идущего по волнам (сознательная или бессознательная аллюзия на Христа), видение которого постепенно тает.

5. Пред-стояние. Этим условным понятием мы обозначаем способ выявления Я, заключающийся в соотнесенности Я с некой внешней формой через сравнение или параллелизм. Яркий пример – баллада Сида Баррета («Pink Floyd» до 1967 года включительно) «Scarecrow» (1967), где живописный образ огородного чучела (перед нами не просто аллегория, а герой, через которого объективируется созерцатель), стоящего в ячменном поле, смирившись со своей судьбой, становится поводом для выявления Я: «The black and green scarecrow is sadder than me // But now he's resigned to his fate // 'Cause life's not unkind // He doesn't mind // He stood in a field where barley grows». В балладе Роджера Уотерса «Cirrus Minor» (1969) лингвистически Я не выражено напрямую, оно растворено в мифической картине оживленной природы, где отождествляются жизнь и смерть: «In a churchyard by a river // Lazing in the haze of midday // Laughing in the grasses and the graves». Относительно лишь двух моментов песни мы можем говорить о косвенном выявлении Я. В первый раз это происходит в обращении: «Yellow bird, you are not long», где подчёркивается, с одной стороны, общность созерцающего сознания с одушевленной природой, а, с другой, всё же экс-

плицируется выделенность Я как задающего некое «Ты». Второй момент косвенного проявления Я – отсутствие относящегося к глаголу прошедшего времени (*Saw*) местоимения: «On a trip to Cirrus Minor // Saw a crater in the Sun». Не имея технической возможности дать анализ этого текста, укажем лишь, что на уровне фонических созвучий выявляется, что это, якобы, путешествие Я (*trip*) – не выделение Я из космической картины, а, напротив, причастность её пространству, где тождественны верх и низ (путешествие к облакам – это и плач ивы, кивающей речным дочерям, и течение реки под её ветвями, и рябь на воде, где эти облака и отражаются): «**Willow weeping** in the water // **Waving** to the river daughters // **Swaying** in the ripples and the reeds // On a trip to Cirrus Minor...» Итак, Я здесь растворяется в мифических образах природы, неотделимо от них и без них не выявляемо.

б. **Оппозиция.** Я противопоставлен Другому, который может быть выражен неким Ты или Они. Представляется, что это одна из самых распространенных форм взаимоотношения Я и Другого в рок-искусстве, которая не отражает специфику нового этапа его развития на рубеже 60–70-х годов, поэтому приводить примеры излишне.

Итак, мы рассмотрели основные формы взаимоотношения Я и Другого в рок-балладе 60-70-х годов. Во всех этих формах наблюдается общая тенденция, которая была нехарактерна для раннего рок-искусства: возрастание ощущения несоответствия Я самому себе. Отсюда попытка найти некоего Другого, в котором или при помощи которого Я могло бы проявиться. Как было показано, надежда обрести «авторитетную позицию» порой оборачивается ужасом перед тем, какие чудовища могут скрываться под маской Другого, на волю которого Я готово себя отдать.

Литература

1. *Алексеев М. П.* Литература средневековой Англии и Шотландии [Текст] / М. П. Алексеев. – М.: Высшая школа, 1984. – 352 с.
2. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1979. – 447 с. – С. 9-191.
3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. – 504 с.
4. *Гёте И. В.* Разбор и объяснение [Текст] / И. В. Гёте // Эолова арфа. Антология баллады. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 554–556.
5. *Грешных В. И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков [Текст] / В. И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.
6. *Гугнин А. А.* Постоянство и изменчивость жанра [Текст] / А. А. Гугнин // Эолова арфа: Антология баллады. – М.: Высшая школа, 1989. – 675 с. – С. 7-26.

7. *Джеймс Л.* Интервью с Джимом Моррисоном [Электронный ресурс] // The Soft Parade. The Doors: сайт. – Режим доступа: <http://softparade.pagod.ru/> (дата обращения: 19.09.2013).

8. *Доманский Ю. В.* «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь, 2000. – 109 с.

9. *Кнабе Г. С.* Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры [Текст] / Г.С. Кнабе // *Кнабе Г. С.* Избранные труды. Теория и история культуры. – М.: РОССПЭН, 2006. – 1212 с. – С. 20-50.

10. *Конен В. Д.* Блюзы и XX век [Текст] / В. Д. Конен. – М.: «Музыка», 1980. – 155 с.

11. *Корман Б. О.* Лирика Н.А. Некрасова [Текст] / Б. О. Корман. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1964. – 390 с.

12. *Кормильцев И.* Переводы песен Led Zeppelin [Электронный ресурс] / И. Кормильцев // Все о Led Zeppelin: сайт. – Режим доступа: http://www.ledzeppelin.ru/trans/Trans_Stairway_To_Heaven_IK.htm (Дата обращения 02.09.2013).

13. Лирика Pink Floyd [Текст] / Pink Floyd // Pink Floyd: Архитекторы звука / под ред. В. Сложина, С. Климовицкого. – М.: «Вестник», 1998. – 352 с. – С. 70-343.

14. *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени» [Текст] / М. Мамардашвили. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного университета; журнал «Нева», 1997. – 572 с.

15. *Никитина О. Э.* Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – 236 с. – С. 142-157.

16. *Никитина О. Э.* Рок-концерт как ритуальное действие [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – 302 с. – С. 48-57.

17. *Свиридов С. В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2002. – Вып. 6. – 173 с. – С. 5-32.

18. *Свиридов С. В.* Русский рок в контексте авторской песенности [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. ст. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – 276 с. – С. 7-22.

19. *Хопкинс Дж.* Интервью с Джимом Моррисоном для Rolling Stone. Весна 1969 [Текст] / Дж. Хопкинс // *Моррисон Дж.* Стихи и песни. – Ростов на Дону: «Феникс», 2000. – 316 с. – С. 250-267.

20. *Шмид В.* Нарратология [Текст] / В. Шмид. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.

21. *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного [Текст] / К. Г. Юнг // *Юнг К.Г.* Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

22. Led Zeppelin. Тексты песен [Электронный ресурс] / Led Zeppelin // Все о Led Zeppelin: сайт. – Режим доступа: http://www.ledzeppelin.ru/trans/Trans_Stairway_To_Heaven_IK.htm (Дата обращения 02.09.2013).

УДК 81'27:811.111
ББК Ш100.3
Код ВАК 10.02.04
ГРНТИ 16.21.27

Е. Г. БАНИС, Е. В. ШУСТРОВА

Екатеринбург

ОБРАЗ СМЕРТИ В РОК-ДИСКУРСЕ ГРУППЫ «RADIOHEAD»¹

Аннотация: В статье описаны индивидуально-авторские особенности системы концептуальных метафор, связанных с образом смерти в рок-дискурсе одной из самых влиятельных британских рок-групп «Radiohead». При анализе использованы тексты шести альбомов и графическая составляющая на примере обложек двух альбомов.

Ключевые слова: концептуальные модели, метафорический образ, креолизованный текст, «Radiohead».

Сведения об авторе: Банис Егор Геннадьевич, студент Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета.

Контакты: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26.

Сведения об авторе: Шустрова Елизавета Владимировна, доктор филологических наук.

Место работы: Уральский государственный педагогический университет.

Должность: профессор кафедры английского языка.

Контакты: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26, к. 459; shustrovaev@mail.ru.

E. G. BANIS, E. V. SHUSTROVA

Ekaterinburg

THE IMAGE OF DEATH AS SEEN BY «RADIOHEAD»

Abstract: The paper investigates individual features of death conceptual metaphor that are present in rock-poetry and graphics of «Radiohead» that ranks as one of the most influential British rock-groups. We analyze six albums and two album covers.

Key words: conceptual models; metaphoric image; creolized text, «Radiohead».

About the author: Banis Egor Gennadievich, Student of the Institute of Foreign Languages, Ural State Pedagogical University.

About the author: Shustrova Elizaveta Vladimirovna, Doctor of Philology.

Place of employment: Ural State Pedagogical University.

Post: Professor of the Department of the English Language.

¹ Материалы подготовлены в рамках государственного задания МинОиН № 2014/392 № 1900 «Политическая лингвистика: метафоричность, прецедентность и креолистичность».

Наша работа посвящена исследованию концептуальной метафоры, используемой в дискурсе группы «Radiohead» – одной из самых влиятельных британских рок-групп. Появившись в 1985 г. в Оксфордшире, эта группа определила многое в творческом подчёрке британских рок-групп рубежа XX – XXI веков.

В исследовании анализируются такие составляющие дискурса, как текстовая (поэтические тексты как самостоятельные произведения) и графическая (обложки и названия альбомов), в котором вербальные и иконические (невербальные) элементы образуют одно визуальное, смысловое и функциональное целое. Основная методологическая база исследования построена с учетом работ Н. А. Кузьминой [1], Дж. Лакоффа, М. Джонсона [2], Ю. А. Сорокина, Е. Ф. Тарасова [3], А. П. Чудинова [4].

Материалом исследования послужили тексты песен группы «Radiohead» (альбомы «The Bends», «OK Computer», «Kid A», «Amnesiac», «Hail to the Thief», «In Rainbows»), а также вербальные и невербальные компоненты креолизованных текстов дискурса (обложки указанных выше альбомов) [5, 6, 7, 8, 9, 10, 11]. В ходе исследования было проанализировано 72 текста, в составе которых методом сплошной выборки был выделен 121 пример концептуальной метафоры разных типов. При классификации концептуальных метафор по понятийным сферам-источникам метафорической экспансии в анализируемом дискурсе были выделены три активно функционирующие метафорические модели: **морбиальная** метафорическая модель, метафорическая модель **деантропоморфной реальности** и метафорическая модель **квазиреальности**.

Основными составляющими этих метафорических моделей становятся фреймы «Смерть», «Болезнь», «Деантропоморфная реальность», «Сон», «Мир воображения», «Запечатлённое на плёнке» и «Подделки».

В рамках данной статьи мы проанализируем один из ведущих образов – образ смерти. При рассмотрении метафорических образов дискурса группы «Radiohead» было выявлено, что метафора смерти является самой частотной: она встречается в 30 примерах.

В ходе анализа контекстов метафоры смерти можно сделать вывод, что это может быть смерть как физическая, так и духовная. При этом нередко используется синтаксический параллелизм, призванный уравнивать разные виды смерти:

- 1) we are going to crack your little skulls (Dollars and Cents, 2001).
- 2) we are going to crack your little souls (Dollars and Cents, 2001).

Смерть либо называется напрямую, для чего используются лексемы *dead/death* и *kill*, либо подразумевается, как в следующем примере:

- 3) when I am king, you will be first against the wall
(Paranoid Android, 1997).

Она ещё не произошла, но может произойти в будущем. Источниками смерти могут быть люди, другие живые существа, олицетворённые объекты, или её причины могут оставаться неизвестными:

4) *a man who just crumbles and burns* (Fake Plastic Trees, 1995).

5) *the sea would electrocute us all* (Nice Dream, 1995).

6) *I will eat you all alive*

(Where I End and You Begin (The Sky is Falling In, 2003)).

Часто смерть окружает лирического героя, она уже наступила. Передко она обретает традиционные для британской лингвокультуры черты, связанные с зооморфизмами (стервятниками, мертвыми птицами), стихиями (водой, морем), дорогой, переходом в иной мир:

7) *vultures circling the dead / all over the planet's dead*

(Optimistic, 2000).

8) *I will see you in the next life* (Motion Picture Soundtrack, 2000).

Смерть предстаёт неким осязаемым объектом, обладающим человеческими чертами, одним из главных персонажей художественного мира:

9) *I can feel death, can see its beady eyes* (Street Spirit, 1995).

Если посмотреть словарную статью лексемы *beady*, мы легко обнаружим, что она даёт следующие значения: 1) как бусинка, напоминающий бусинку (маленький, круглый и блестящий) – *beady eyes* 2) покрытый капельками 3) пенящийся, пенистый. В рамках всего дискурса этой группы наличие второй и третьей трактовок вновь позволят увидеть черты стихии, воды, потока, моря.

Смерть поражает ещё не родившихся, а уже умершие ведут обречённую борьбу за жизнь:

10) *cracked eggs, dead birds scream as they fight for life*

(Street Spirit, 1995).

Смерть может наступать при выполнении какого-либо условия, обычно передающего социальное или природное неравенство, отсутствие шансов у человека, находящегося в принижённом социальном положении:

11) *if you'd been a dog they would have drowned you at birth*

(Knives Out, 2001).

Наступление смерти – результат насильственных действий или самоубийства. При этом самоубийство – тоже часть борьбы за признание обществом, способ привлечь к себе внимание:

12) you'd kill yourself for recognition, kill yourself to never,
ever stop (High and Dry, 1995).

Лирический герой просит смерти от рук близкого человека только в случае, если она будет вызвана любовью:

13) kill me again with love (Lucky, 1997).

Смерть может оказаться фрагментом сна, означающим безысходность, с которой сталкивается человек:

14) I call up my friend, the good angel
but she's out with her answerphone
she says she would love to come help but
the sea would electrocute us all (Nice Dream, 1995).

Она оказывается результатом вмешательства «моря», под которым может подразумеваться как безликое враждебное общество, так и природная среда, «заражённая электричеством». Интересно обращение к божественной сфере, традиционно связываемой со смертью. В данной интерпретации бог, ангел-хранитель равнодушно отворачиваются от человека, оставляя его во власти стихий. Стихия здесь передаёт не только необузданное природное начало, но и несовместимость действий современного общества с природой, а также внутренние душевные метания человека, приводящие к роковым последствиям.

Смерть настигает людей, потерявших человеческий облик, для которых она является чем-то обыденным:

15) she lives with a broken man
a cracked polystyrene man
who just crumbles and burns (Fake Plastic Trees, 1995)

Можно предположить, что человеком это существо уже не является, однако морбиальный смысл ситуации ничуть не уменьшается, так как «она» живёт с неживым полистирольным человеком – скорее всего, типичным представителем современного общества марионеток с презадаанными мыслями, навязанной идеологией, изначально мёртвым для восприятия чего-либо необычного, выходящего за рамки стереотипов.

Обыденная смерть может сопровождать жизнь человека и настигать его, как некий приступ:

16) each time it comes it eats me alive, I try to behave but
it eats me alive (Sulk, 1995).

Смерть может происходить не сразу, кажется, что человек находится в «процессе смерти»:

- 17) I'm being cut to shreds (Like Spinning Plates, 2001).
- 18) I get eaten by the worms (Weird Fishes/Arpeggi, 2007).
- 19) a job that slowly kills you (No Surprises, 1997).

Так, смерть становится частью жизни, входит в неё на равных правах не как окончание жизненного цикла, а как своеобразный синоним жизни современного общества. Эти же настроения подкрепляются на уровне графики. Мы проанализируем две обложки альбомов «The Bends» и «OK Computer».

Название альбома «The Bends» можно перевести как «изгибы, искривления». Учитывая социальную тематику текстов, можно заключить, что, с одной стороны, речь идёт об «искривлениях», то есть пороках современного общества. С другой, учитывая то, что восприятие жизни как пути и смерти как ухода в иной мир давно стало базовым в самых разных лингвокультурах, включая британскую, а также высокую частотность и продуктивность метафоры движения и дороги в современных англоязычных текстах разных типов, название альбома легко читается как «изгибы жизненного пути», «отклонения от нормы». В третьих, лексема *bend* в словарных статьях связана с телом человека, сгибанием или искривлением всего тела или отдельных частей, нередко под воздействием внешних факторов.



Рисунок 1

Изображение на обложке даёт нам представление о том, о каких проблемах, или болезнях, хотя бы поведать авторы. На обложке на чёрном фоне изображён улыбающийся от удовольствия молодой человек, напоминающий макет из папье-маше. Его глаза закрыты, голова откинута назад, на его обнажённом туловище видны предметы круглой формы, похожие на электроды электрокардиографа (рисунок 1).

Можно предположить, что данное изображение является метафорой человека, живущего в современном обществе потребления. Человек зависим от электронных приборов, практически буквально к ним прикреплён, эта зависимость, вполне возможно, носит патологический характер. Человек находится в неведении, то есть мнимой реальности (окружён темной), и постепенно приобретает нечеловеческие черты и, соответственно, теряет свободу (напоминает манекен). Возможно, на обложке изображена смерть человека, и улыбка вызвана облегчением наконец-то обретшего свободу «манекена». Это может быть улыбка пресыщённого, умершего от удовольствия или «искривленного» средой. Единственной интерпретации здесь быть не может.

Таким образом, в данном креолизованном тексте присутствуют все концептуальные метафоры, выделенные нами в текстах «Radiohead»: деантропоморфная, морбиальная и метафора квазиреальности.

Название альбома «OK Computer» указывает на основной в наше время прибор, используемый для создания виртуальной реальности. Это прямое обращение, выражающее согласие или просто предполагающее диалог.

На обложке на белом фоне изображена современная автодорожная эстакада в виде петли, по которой едут автомобили. Над ней видны бледные силуэты существ, похожих на людей, однако у них отсутствуют чёткие человеческие признаки. Изображение слегка размыто. На краю изображены промышленный знак опасности и что-то, похожее на носовую часть самолёта или ядерной боеголовки (рисунок 2).



Рисунок 2

Здесь также присутствуют все три выделенные на текстовом уровне концептуальные метафоры: смерть (возможный ядерный апокалипсис), люди, попавшие в «петлю» современности и утратившие человеческие черты. Хорошо прослеживается и метафора пути. Размытость изображения позволяет предположить мнимость всего происходящего в восприятии

современного человека. Надпись «OK Computer» на белом фоне квадратной обложки может быть строкой на экране компьютера. Учитывая то, что альбом «OK Computer» выходит на два года позднее, чем «The Bends», его легко можно прочитать как аллюзию на предыдущий альбом. Если сопоставить две обложки, то взаимопересечение образов и их возможных прочтений будет вполне очевидно.

Подводя итог, отметим, что основными направлениями метафорической экспансии в анализируемом дискурсе являются художественный мир и лирический герой и его окружение. По результатам исследования можно заключить, что выделенные метафорические модели находятся во взаимодействии, и их прагматические смыслы дополняют друг друга как на вербальном, так и на графическом уровне.

К типовым прагматическим смыслам можно отнести: мнимость, болезненность, постоянное присутствие смерти, её прорастание в жизнь, потерю людьми человеческих черт.

Таким образом, можно сделать вывод, что образ смерти является характерной чертой художественного мира «Radiohead». Приход смерти вероятен в будущем, она настигает лирического героя, приобретая черты обыденности, но он, однако, никогда не признаётся мёртвым. Мёртв только окружающий героя мир.

Литература

1. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка [Текст] / Н. А. Кузьмина – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 272 с.

2. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ. А. Н. Баранова, А. В. Морозова. [Текст] / Дж. Лакофф, М. Джонсон – М.: ЛКИ, 2007 – 253 с.

3. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – 240 с. – С. 180–186.

4. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: монография: Урал. гос. пед. ун-т. [Текст] / А. П. Чудинов – Екатеринбург, 2003. – 248 с.

5. Radiohead. Amnesiac [Электронный ресурс]: музыкальный альбом / Radiohead // Green Plastic Radiohead: сайт. – 16 января 2013. – Режим доступа: <http://greenplastic.com> (дата обращения 16.03.2014).

6. Radiohead. Nail to the Thief [Электронный ресурс]: музыкальный альбом / Radiohead // Green Plastic Radiohead: сайт. – 16 января 2013. – Режим доступа: <http://greenplastic.com> (дата обращения 16.03.2014).

7. Radiohead. In Rainbows [Электронный ресурс]: музыкальный альбом / Radiohead // Green Plastic Radiohead: сайт. – 16 января 2013. – Режим доступа: <http://greenplastic.com> (дата обращения 16.03.2014).

8. *Radiohead*. Kid A [Электронный ресурс]: музыкальный альбом / Radiohead // Green Plastic Radiohead: сайт. – 16 января 2013. – Режим доступа: <http://greenplastic.com> (дата обращения 16.03.2014).

9. *Radiohead*. OK Computer [Электронный ресурс]: музыкальный альбом / Radiohead // Green Plastic Radiohead: сайт. – 16 января 2013. – Режим доступа: <http://greenplastic.com> (дата обращения 16.03.2014).

10. *Radiohead* // Radiohead official website [Электронный ресурс]: сайт / Radiohead. –2000. – Режим доступа: <http://radiohead.com> (дата обращения 22.03.2014).

11. *Radiohead*. The Bends [Электронный ресурс]: музыкальный альбом / Radiohead // Green Plastic Radiohead: сайт. – 16 января 2013. – Режим доступа: <http://greenplastic.com> (дата обращения 16.03.2014).

УДК 81'27:811.111

ББК Ш100.3

Код ВАК 10.02.04

ГРНТИ 16.21.27

М. Н. СЫЧЁВА, Е. В. ШУСТРОВА

Екатеринбург

АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ В ДИСКУРСЕ Т. МОСС¹

Аннотация: В статье описаны индивидуально-авторские особенности системы антропоморфных концептуальных метафор в поэтическом дискурсе Тайлиас Мосс – современной афроамериканской поэтессы, чьё творчество даёт пример органичного слияния литературных, библейских и музыкальных образцов, включая рэп, хип-хоп, рок разных типов.

Ключевые слова: концептуальные модели, метафорический образ, афроамериканская литература, кинотекст, Т. Мосс.

Сведения об авторе: Сычёва Мария Николаевна, студентка Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета.

Контакты: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26.

Сведения об авторе: Шустрова Елизавета Владимировна, доктор филологических наук.

Место работы: Уральский государственный педагогический университет.

Должность: профессор кафедры английского языка.

Контакты: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26, к. 459; shustrovaev@mail.ru.

M. N. SYCHEVA, E. V. SHUSTROVA

Ekaterinburg

HUMAN IMAGES IN POEMS AND MULTIMEDIA WORK BY T. MOSS

Abstract: The paper investigates individual features that are adherent to poetry and its special type – video poems created by modern African American author Thylias Moss. As many other African American writers she experiments with blending different genres and motifs including fiction, Biblical images and allusions, various music trends including rap, hip-hop, rock.

Key words: conceptual models; metaphoric image; African American literature; video poems; Thylias Moss.

About the author: Sycheva Maria Nikolayevna, Student of the Institute of Foreign Languages, Ural State Pedagogical University.

About the author: Shustrova Elizaveta Vladimirovna, Doctor of Philology.

Place of employment: Ural State Pedagogical University.

Post: Professor of the Department of the English Language.

¹ Материалы подготовлены в рамках гранта РГНФ № 14-04-00268 «Политическая лингвистика: проблематика, методология, аспекты исследования и перспективы развития научного направления».

Наше исследование посвящено изучению индивидуально-авторских особенностей системы концептуальных метафор в поэтическом дискурсе Т. Мосс. Тайлиас Мосс - современная афроамериканская поэтесса и писательница, начавшая свою творческую деятельность в 1983 г. выпуском «Hosiery Seams on a Bowlegged Woman». В настоящее время список её произведений состоит из 10 книг, семь из которых – сборники стихов, и уникальных кинотекстов.

Подобно большинству афроамериканцев, Т. Мосс выросла с чувством очень глубокой расовой идентичности. Это проявляется в первую очередь в трактовке образа человека. Оппозиции «афроамериканец – евроамериканец», «афроамериканец – белое общество США», «реалии афроамериканской диаспоры – реалии “белой” Америки», «истинная афроамериканская вера в Бога – фальшь “белого” вероисповедания» и др. хорошо прослеживаются в творчестве Т. Мосс. Эти оппозиции коренятся во всей афроамериканской культуре, включая как художественный текст, проповедь, политическое обращение, так и тексты рэпа, хип-хопа, рока разных типов. Кинотексты Т. Мосс созданы по аналогии с клипами разных музыкальных направлений, включая вышеперечисленные.

Если обратиться непосредственно к поэтическим текстам, то ключевой станет трактовка афроамериканца (обычно лирического героя) как чего-то несуществующего, которая легко обнаружима и в разнообразных афроамериканских литературных течениях, и в песенном дискурсе, в том числе рок-поэзии: «Someone told me I didn't exist, even though he was looking dead at me. / He said since I defied logic, I wasn't real, / for reality is one of logic's definitions. / He said I was a contradiction of terms, / that one side of me cancelled out the other side, / leaving nothing. His knees were like polite maracas in the small clicking they made. / His mustache seemed a misplaced smile. / My compliments did not deter him from insisting he conversed with an empty space». В стихотворении «Lessons from a Mirror» Т. Мосс ещё раз обращается к себе как к пустоте (I am the empty space where the tooth was, that my tongue / rushes to fill because I can't stand vacancies) [10, 17].

Потеря связи с Богом, утрата веры – один из ключевых мотивов англоязычного рок-дискурса – частотен и у Т. Мосс. *Крылья* – атрибут ангелов, тех, кем являлись люди, до того, как утратили свою веру в Бога. Сейчас же людские крылья – это лопатки и жесткие волосы, растущие прямо из черепа: «since there was no such thing as an angel who doesn't believe in God. / I showed him where my wings had been recently trimmed. / Everybody thinks that they grow out of the back, / some even assume shoulder blades are all man has left of past glory, / but my wings actually grow out of my scalp, / a heavy hair that stiffens for flight by the release of chemical secretions / activated whenever I jump off of a bridge» [17].

В её произведениях речь идёт и о других *органах*, которые наделяются антропоморфными чертами и воплощают образ «слуги»: *лимфоциты* сопротивляются бактериям и другим чужеродным образованиям («The spleen is at the cardiac end / of the stomach, a fine neighborhood / patrolled by lymphocytes, white or colorless / nucleate cells that maintain immunity / to infection and resistance against bacteria / and other foreign entities except euphemisms»); *эритроциты* – рабы, выполняющие тяжелую работу («Worn-out erythrocytes the spleen destroys / and therefore eventually all the household / cells that submit to local drudgery, the carrying / of oxygen and hemoglobin they can't keep»); *печень* готова на все во имя метаболизма, она служит одинаково и плохим и хорошим («Remember that the liver / does everything in the name of metabolism, / everything it does for Bolsheviks, for Nazis / and punks»); *зубы* – *гладиаторы*, готовые *разорвать любезность* («This much is right: Grace / must precede the meal, for teeth are gladiators»); а *открытие матки* сравнивается с расширением разума («the womb opening / in perfect analogy to the mind's expansion») [9, 11, 15].

Женщина-мать в поэзии Т. Мосс несёт наследие прошлого, боязнь расизма. Мама пахнет *кислым молоком и извёсткой* – с одной стороны, запахами характерными для дома, но, с другой стороны, это символ отчаяния, бессилия перед белой диаспорой, это аллюзия на произведение Т. Моррисон «Beloved» («We hide in the car. / Mama smells like sour milk / and bleach») [9, 15].

К тому же, в произведении «The continent of Reena and Marcus' marriage» *женщина* связывается с домом, семейной жизнью, бытом, беременностью, сексуальностью; *еда* в этом произведении – метонимия семейной жизни и метафора телесной красоты («Reena made which should be famous: / a mix of rye and corn meal, safflower oil, aging / (come-back baby) milk, and shredded pumpkin to be silk, / dill, pine nuts and seeds his teeth cracked; / rolls indented in the center that Reena promised – by the way / she buttered only the hot depression – was the scale model / of the indentation of her head on his shoulder on his pillow») [9, 15].

Красивые образы создаются с помощью метафоры – кориандр и кофе символизируют афроамериканца («Marcus was fond of coriander | for cutting a trench into his tongue / and hiding there to pond his coffee») [9], что тоже типично для афроамериканского текста разных типов.

В стихотворении «The Rapture...» Т. Мосс создаёт образы солдат-афроамериканцев, воинственного духа защиты страны, отказывающихся жить в жёстких рамках сегрегации; данный образ дополняет и образ занозы – боли от унижений и линчеваний своего народа в тандеме с жадной принадлежать к этой стране («buffalo spirit chips later melt to feed the underground, / the politically dredlocked tendrils of roots») [8].

Следующий этап для поэтессы – это создание на основе текстовой составляющей кинотекстов. В данной работе под кинотекстом понимается связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вер-

бальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально-дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [5, с. 37].

Кинотексты, создаваемые Тайлиас Мосс, представляют собой гармоничное сочетание её поэзии, видеоряда и музыки, но в то же время обладают присущими линейному повествованию характеристиками, которые были выделены В. А. Кухаренко [3].

Подобные кинотексты *невозможно расчленишь* на эпизоды, обладающие формальной и содержательной самостоятельностью, которые можно демонстрировать отдельно. Хотя в кинотекстах Мосс членимостью обладают визуальные эпизоды, которые условно можно развести (к примеру, в «9:08» и в «Green light and gamma rays») это показ поэтессы крупным планом и сцены окружающего мира), но сам кинотекст Мосс является *связанным в одно целое* благодаря словесному сопровождению.

Безусловно, для её кинотекстов характерна *антропоцентричность* - она присутствует на двух уровнях: поэтесса - в центре сюжета, выступает главной героиней, а также сами темы кинотекстов: расового превосходства одних и ущемления прав других, неравенства, рудиментов «хозяйского» отношения к афроамериканцам; восприятие человеком мира «под другим углом», продвижение «interaction» как ассоциации звуков, текстуры, знаков в многочисленных проявлениях, позволяющих человеку расширить восприятие визуального.

Обращаясь к *локальной и темпоральной отнесенности* кинотекстов Т. Мосс, отметим, что все они без исключения являются динамичными, так как на реальную единицу времени кинотекста приходится множество событий, образов и декораций, смены самой концепции повествования. Отражение пространства может представлять собой автономный фрагмент кинотекста, например панорама острова Свободы, но в большинстве случаев оно занято персонажами - повествующей поэтессой, героями её стихотворений.

Многочannelная информативность кинотекстов Т. Мосс включает в себя следующие типы информации (по классификации И. Р. Гальперина [1, 2]): а) содержательно-фактуальную (то, что мы видим и слышим), б) содержательно-концептуальную (которая отражает отношение поэтессы (интонация её декламации, музыкальное сопровождение, цветовая гамма и т.п.)), в) содержательно-подтекстовую (для понимания которой необходимо наличие определенных фоновых знаний - знания в области науки, культуры, политики и жизни конкретного общества; представления об естественных отношениях и языковой действительности).

Каждый кинотекст Т. Мосс - не что иное, как *система* элементов, направленная на выполнение конкретной цели и характеризующаяся *цело-*

стностью – информативное единство вербального и невербального, ограничение временными (5-10 мин.) и пространственными рамками (двухмерное изображение).

Модальность кинотекста афроамериканской поэтессы, как продукта субъективного осмысления действительности, проявляется в процессе отбора лингвистического и нелингвистического материала, в режиссёрских, операторских, звукооператорских решениях, актёрской игре. Кинотексты можно назвать моноавторскими, так как поэтесса самостоятельно создаёт конечный продукт, который является её личным отражением мира.

Прагматическая направленность кинотекстов афроамериканской поэтессы заключается в побуждении реципиента к ответной реакции, Т. Мосс рассчитывает на имплицитное действие - изменения в чувствах, мыслях, воззрениях зрителя, которые могут не находить вербальное выражение.

Вышеприведенные доводы позволяют считать кинотексты Т. Мосс особым видом текста, выполняющим коммуникативную функцию посредством активизации различных семиотических систем, но не теряющими универсальные текстовые категории. Кроме того, если ещё раз сопоставить базовые оппозиции, присущие афроамериканскому песенному дискурсу самых разных направлений, мы увидим, что кинотексты Т. Мосс пронизаны образным единством с афроамериканской культурной традицией.

Тайлиас Мосс целенаправленно называет созданные ею кинотексты «video roams», тем самым заявляя, что её творения свободны от предписаний, предъявляемых поэзии («Poam instead of poem, by the way, so as to not limit form with prescriptions of inclusion and exclusion long associated with poetry») [8, 12]. «Poam» – акроним фразы «products of acts of making» [8, 12].

В рамках данного исследования, представляет интерес паралингвистическая система кинотекста, как система вокализации, представленная такими компонентами, как тембр голоса (поэтесса использует альт и сопрано), диапазон (Т. Мосс использует низкий (шёпот) и разговорный), тональность.

Экстралингвистическая система - включение в речь пауз, а также таких компонентов, как покашливание, плач, смех, крик детей, шум толпы в торговом центре. Включённость паралингвистических и экстралингвистических средств придаёт текстовым формам большую лаконичность, прагматичность и экспрессивность, усиление воздействия текста на адресата.

Для характеристики кинотекстов Т. Мосс рациональнее использовать классификацию знаков Ч. Пирса [6, 7] в рамках кинотекста как совокупности лингвистической и нелингвистической семиотических систем.

Таким образом, лингвистическая система кинотекста обслуживается *знаками-символами* (порождаемые установлением связи означающего и означаемого по условному соглашению), нелингвистическая - *знаками-индексами* (создаваемые отношением смежности означающего и означае-

мого) и *знаками-иконами* (формируемые на основе подобия означающего и означаемого) [6, 7].

К знакам-иконам в кинотекстах Тайлиас Мосс относятся: бусы (единство), белоснежное постельное бельё (белый человек), форма горничной, в которую облачена афроамериканка (рабство афроамериканцев), чёрное платье поэтессы (акцент на принадлежности к диаспоре, боль за печальную историю своих соплеменников), размытые изображения дисков, ночных улиц, огня, стройки (параллельные миры, между которыми, на первый взгляд, нет никакой связи), статуя Свободы (инвалид, иммигрант).

К знакам-индексам в кинотекстах Т. Мосс принадлежат: вилка (преобладание которой в творчестве поэтессы, она объясняет расшифровкой: *Fine Organisms Require Kinetic structures*), использование указательного пальца при выделении белого как виновного в афроамериканском рабстве, рука, свержающая статую Свободы.

Нелингвистическая система кинотекста, включая иконические и индексальные знаки, имеет и звуковую часть – это естественные шумы (дождь, ветер, шаги, голоса животных и птиц), технические шумы и музыка. Естественные шумы в кинотексте, также, как и документальные эпизоды в художественном кинотексте, по-видимому, следует отнести к индексальным знакам.

Невербальное выражение в кинотексте находят внешность, одежда, предметы быта; пейзаж, интерьер, средства передвижения; жесты, мимика, пантомимика, проксемика. Фильм апеллирует к наглядно-образному мышлению реципиента. Вниманию адресата предлагается естественный способ бытия в мире (общение героев с вещами и себе подобными), который они видят в мимике, жестах, взгляде, и который с очевидностью определяет знакомые им ситуации. В кинотексте внутреннее состояние персонажа могут демонстрировать невербальные информационные ряды: музыка, пейзаж, интерьер; но чаще всего - поведение героя.

В кинотекстах Т. Мосс размышление, единство, параллельность существования, боль, ирония могут быть выражены невербально.

Среди знаков-символов (вербальных знаков) в речи и внутритекстовых титрах кинотекстов Т. Мосс могут быть перечислены: *dark density, smokestack chokes, burning shawl, aerodynamic fire, model of forgiveness, a nest of splinters* (образы, связанные с литературными и фольклорными традициями диаспоры), *universe, world, ideas, connectedness, bias* (поэтесса доказывает, что идеи способны объединить миры).

Подчеркнём, что три вида знаков вовсе не являются взаимоисключающими - знак может быть иконическим, символическим и индексным или любой их комбинацией вплоть до наличия всех трёх видов.

Собственно кинотекст из этого материала создаётся при помощи кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж (параллельный монтаж, монтаж по крупности).

Мы проанализировали 65 кинотекстов Т. Мосс, выделив основные образы иконического и индексального характера. Антропоморфные образы в кинотекстах Т. Мосс можно разделить на следующие группы:

1) человек как живое существо. В эту группу относятся: искажённые лица (30), «белый(ая)» мужчина (26) / женщина (5), тень поэтессы (25), тень (14), молодёжь (6), толпа (3).

Искажённые лица людей, использование приёма дегуманизации добавляют в кинотексты загадочности, растворяются в фоновых цветах. Они призваны воплощать взаимодействие объектов.

В кинотекстах Т. Мосс частотна оппозиция «белый - афроамериканец». Неудивительно, что представители диаспоры преобладают.

Образ женщины в кинотекстах Т. Мосс связывается с природой и с землёй; к примеру, женщину в рэп-текстах называют Earth. Это тенденция, сохраняемая и в современной поэзии и в рэпе афроамериканцев.

Как *forkergirl* – создательница теории взаимодействия различных объектов мира (подробнее см. ниже) – Тайлиас Мосс вводит в кинотексты подобные образы для демонстрации взаимодействия людей в толпе, солнца и предмета (дерева или идущего человека) в создании тени, естественном слиянии мужчины и женщины, искажении лиц в передаче эмоций, чувств.

Поэтесса выстраивает свои кинотексты в рамках афроамериканской литературной традиции ведения повествования от первого лица. Тайлиас Мосс выступает главной героиней своих кинотекстов.

Молодёжь представлена в двух близких для поэтессы образах: во первых, это студенты, которых Тайлиас Мосс обучает, с которыми взаимодействует и частью мира которых является, и, во вторых, молодёжь представлена современной музыкальной средой диджеев, с которой поэтесса связана благодаря сыну, Анстеду Моссу, который сам является автором музыкальных произведений, автором фоновой музыки для некоторых кинотекстов Т. Мосс.

2) части человеческого тела: лицо поэтессы (16), щетина (10), глаза (8), рука (8), губы (7), лицо женщины в чёрных очках (5), скелет (3), нога (3), человеческие кости (2), ноздри (1).

Анализируя образ женщины в чёрных очках (глаза не видны зрителям), можно трактовать подобный образ двояко: с одной стороны, чёрные очки - традиционный атрибут чёрного буржуа, скрывающего свои глаза; с другой стороны, чёрные очки ассоциируются с традиционным в афроамериканской литературной традиции образом слепого проповедника, сама поэтесса отзывалась о глазах как о проводниках в мир правды: «...*the eyes are - candidate for truth*» [12, 13]. Это символ отчуждения, закрытости для внешнего мира, чужести, лицемерия.

Скелеты в кинотексте «T-shirt Skeletons» выступают в качестве моделей, допускающих некоторое дополнение (также как разрезанные дыры на футболках допускают вставку новой ткани). Сами разрезанные футболки -

двойная аллегория: с одной стороны, это - скелет, основа; с другой стороны, разрезанные футболки лишены слов, в них можно вшить новый текст.

Изображения глаз, губ, ноздрей сделаны с помощью микроскопа, сама поэтесса называет три соединенных видеофрагмента своего лица - «theater of masterpieces», пробуждающегося поутру от запаха кофе.

Лицо поэтессы изображается и в кинотексте «Verde: greening of electrons», который является ответом на цыганское романсеро «Сомнамбулический роман» Ф.Г. Лорки, испанского поэта [4].

Зелёный предстает цветом траура и печали, зачастую символизирует собой потустороннее, канувшее в небытие, мертвенное или нечто болезненное и угрожающее жизни. Если быть более точным, то в преобладающих случаях зелёный цвет в стихотворениях Ф.Г. Лорки – это и есть прямое проявление небытия.

В романсеро «Сомнамбулический роман» речь идёт о мёртвой девушке и о любви к ней двух погибших мужчин, один из которых из «дальней Кабры» идёт, «истекая кровью», а другой говорит о себе: «Да я-то уже не я, / и дом мой уже не дом мой», поэтому зелёный цвет в этом стихотворении представляет собой квинтэссенцию утраты и напрямую связан с канувшим, безвозвратно ушедшим в прошлое. Так начинается романсеро, однако, дальше, описывая чувства погибшего от ран влюбленного, Ф.Г. Лорка обнажает зелёный до различной степени манифестации чувства печали, утраты и отчаяния, где непосредственно зелёный цвет может уже быть обозначен не прямо, а посредством упоминания растений [4].

В своём кинотексте Т. Мосс изображает своё лицо на зелёном фоне, линии её стихотворения, выдержанные в зелёной цветовой гамме («Wanting to say everything possible, he says the only poetry he knows, / I want you green, and I become green, / as if made of the sea, of algal bloom, of green skies / that let go of a bounty of hail, so green that under the gown is green tea and cucumber lotion, / so I am green to his nose / when his eyes close, green to the touch, lotion under his nails») [8, 9], медленно появляются на экране. Её кинотекст восхваляет силу и постоянство любви.

3) человек как общественное существо (общественные связи, человек в труде; профессии, ремесло): пешеход (6), студенты Мичиганского университета (5), пассажир (3), DJ (3), музыкант-сын поэтессы (Анстед Мосс) (1), служанка-афроамериканка (1).

Пешеходы и пассажиры - представители разных социальных групп, имеющие разные судьбы, но идущие по одному пути рука об руку. Образ создан в лучших традициях «Limited Fork Theory». Пассажирами в кинотексте «Rush Hour» являются двое мужчин, как указывает поэтесса, из разных слоёв общества. По отношению к одному белому мужчине, с копной седых волос Тайлиас Мосс несколько раз применяет определение «square shouldered». Его внешний облик и выбор характеризующей его лексики (именно данной лексемой современники описывали президента Америки, запретившего ввоз рабов в билле 1807 года) создаёт впечатление сходства

между Т. Джефферсоном и изображенным представителем современного общества.

Студенты - социально-релевантная группа для профессора Т. Мосс, они являются героями кинотекста «T-shirt Skeletons», на примере поношенных футболок они демонстрируют идею спасения слов путём вырезания из ткани футболок букв, создавая, таким образом, пустые места, которые могут быть заполнены иным текстовым содержанием.

Образ сына связан с фоновой музыкой кинотекстов Тайлиас Мосс. Он, как и его мать, - человек творческий, черпающий вдохновение в истории диаспоры. Образы молодых диджеев - подтверждение любви к творчеству, отражение ночной жизни молодёжи - многогранность взаимодействия музыки и движения, темноты и разноцветных огней.

Образ служанки - единственный, который напрямую связан с исторической темой рабства. В начале кинотекста снимается вид особняка с улицы, затем зрители погружаются в спальню, где темнокожая служанка меняет постельное бельё. В рассматриваемом кинотексте лишь три образа: богатый особняк, архитектура которого напоминает здания богатых американцев XVIII - XIX века, полноватая служанка-афроамериканка и бело-снежная спальная с кроватью, с овальным погрудным портретом знатной белой дамы, с распятым, висящим над кроватью и выступающим как атрибут веры, которая воздаст каждому за его дела (рабство и жестокое обращение не будут прощены). С образом служанки поэтесса вводит типичные для афроамериканских поэтов вопросы: «Вы думаете, она делает это ради денег? Из-за отсутствия навыков, разума или возможности сделать вклад в развитие общества?»

4) *вымышленные персонажи:* forker girl (27).

Для афроамериканских писателей характерны эксперименты с разговорной речью, стремление превратить устный рассказ в письменный текст, сохраняя в нём все особенности спонтанного повествования. Иногда в афроамериканских произведениях присутствуют несколько абсолютно равноправных рассказчиков, каждый из которых обладает своими речевыми характеристиками. В кинотекстах Тайлиас Мосс присутствуют два героя - она сама и forker girl.

Этот образ тесно связан с теорией взаимодействия всех чувств человека, взаимодействий предметов между собой в результате которых, поэтесса отражает богатство мира. Forker Girl - поэтесса, предстающая в розовом парике, больших чёрных очках и с ниткой бус (взаимодействующих частиц). Отметим, что «pink» - это синоним для белого в афроамериканском английском, таким образом, поэтесса вводит компонент, с одной стороны, слияния двух рас и культур, а с другой - их отчуждённости, непонятности друг для друга. Она является создательницей «Limited Fork Theory». Как указывает Т. Мосс в одном из кинотекстов, вилка и есть инструмент и модель, помогающая анализировать поведение, идеи, информацию, движения и события «The fork itself is a model. What the fork captures is it-

self and a model of capture, as well as a model of whatever is extracted from it and/or added to it. Ideas are models. Information is used to construct models and models of models. The limited fork is not a thing, but is act, event, movement, behavior, bifurcation itself; that which bifurcates functions more as model of bifurcation» [12].

Само название кинотекста «Forker girl pops a beaded multiverse» - игра слов, намекающая на процесс зарождения теории взаимодействия: с учётом расовых особенностей произношения, «Forker» - омофон «fucker», «beaded» - омофон «bearded», а глагол «pop» - один из эвфемизмов для полового контакта.

В целом, яркие черты творчества Тайлиас Мосс - искусное слияние европейских и афроамериканских литературных, фольклорных и песенных традиций (аллегории, олицетворения, эпитеты, метафоры и т.п.), присутствие образа Бога, обращение к нему, обилие фито- и зооморфизмов, толкование сущности человека в совокупности с историей афроамериканской диаспоры, искусным вплетением образов мировой культуры. В то же время это наличие ярко выраженных оппозиций, вновь демонстрирующих национальные культурные истоки и сближающий дискурс данного автора с музыкальными направлениями рэпа, хип-хопа, рока, а также афроамериканским политическим текстом разных типов.

Литература

1. *Гальперин И. Р.* Избранные труды [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Высш. шк., 2005. – 254 с.
2. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: УРСС, 2004. – 137 с.
3. *Кухаренко В. А.* Интерпретация текста: Учеб. пособие [Текст] / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
4. *Лорка Ф. Г.* Сомнабулический романс [Электронный ресурс]: Электронный документ / Ф. Г. Лорка // Стихи.ру – национальный сервер современной поэзии. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/avtor/federicogarcia> (дата обращения 15.03.2014).
5. *Слышкин Г. Г., Ефремова М. А.* Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа [Текст] / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
6. *Пирс Ч. С.* Избранные философские произведения [Текст] / Ч. С. Пирс. – М.: «Логос», 2000. – 448 с.
7. *Пирс Ч. С.* Что такое знак? [Текст] / Ч. С. Пирс // Вестник Томского Государственного Университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3(7). – С. 88–95.
8. *Moss T.* All is not lost when dreams are, Tornados, The rapture of dry ice burning off skin..., Raising a humid flag [Электронный ресурс] / T. Moss // Modern American Poetry: Online Poems by Thylias Moss: сайт. – Режим доступа: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/moss/online.htm (дата обращения 15.03.2014).

8. *Moss T.* Five Miracles, Interpretation of a Poem by Frost, Me and Bubble went to Memphis, The Best of the Body, The Continent of Reena and Marcus' Marriage [Электронный ресурс] / Т. Moss // Poetry Foundation: сайт. – Режим доступа: <http://www.poetryfoundation.org/bio/thylias-moss#about> (дата обращения 15.03.2014).

10. *Moss T.* Lessons from a mirror [Электронный ресурс] / Т. Moss // The Black Bottom: сайт. – Режим доступа: <http://theblackbottom.com/?p=5522> (дата обращения 15.03.2014).

11. *Moss T.* One for all newborns [Электронный ресурс] / Т. Moss // Michigan Today: сайт. – Режим доступа: <http://michigantoday.umich.edu/95/Oct95/mosspoem.html> (дата обращения 15.03.2014).

12. *Moss T.* Poems by Thylias Moss [Электронный ресурс] / Т. Moss // befrois: Intellectual Jousting in the Letters Republic: сайт. – Режим доступа: <http://www.befrois.com/2014/01/poams-thylias-moss/> (дата обращения 15.03.2014).

13. *Moss T.* Prologue of the Book of Hallowed Verses of the Holy Circus of Decent Girls [Электронный ресурс] / Т. Moss // failbetter.com: сайт. – Режим доступа: <http://www.failbetter.com/18/MossPrologue.php> (дата обращения 15.03.2014).

14. *Moss T.* The culture of glass [Электронный ресурс] / Т. Moss // Academy of American Poets: сайт. – Режим доступа: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/19080> (дата обращения 15.03.2014).

15. *Moss T.* The day before kindergarten [Электронный ресурс] / Т. Moss // Poetry Foundation: сайт. – Режим доступа: <http://www.poetryfoundation.org/poem/181246> (дата обращения 15.03.2014).

16. *Moss T.* The Unbattered Subculture of Cindy Birdsong [Электронный ресурс] / Т. Moss // Thylias Moss Poems: сайт. – Режим доступа: http://lit.konundrum.com/poetry/mosst_poems1.htm (дата обращения 15.03.2014).

17. *Moss T.* The warmth of hot chocolate [Электронный ресурс] / Т. Moss // Lily: A Monthly Online Literary Review: сайт. – Режим доступа: http://freewebs.com/lilylitreview/1_7moss3.html (дата обращения 15.03.2014).

18. *Moss T.* There Will Be Animals [Электронный ресурс] / Т. Moss // Стихи.ру – национальный сервер современной поэзии. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2007/07/03-1228> (дата обращения 15.03.2014).

УДК 821.581-192
ББК Ш33(5Кит)-453
Код ВАК 10.01.01
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Д. И. ИВАНОВ, ЧЖАН ЮЙ ТИН

Иваново

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ РОК-КУЛЬТУРЫ

Аннотация: В рамках данного материала рассматривается специфика формирования и развития китайской рок-культуры, проводится концептуальный анализ творчества ведущих представителей китайского рока и обозначаются общие перспективы развития данного музыкального направления в Китае.

Ключевые слова: рок-культура, субкультура, контркультура, рок-текст, рок-композиция, символ.

Сведения об авторе: Иванов Дмитрий Игоревич, кандидат филологических наук.

Место работы: Ивановский государственный университет.

Должность: доцент кафедры практического русского языка.

Контакты: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39; Ivan610@yandex.ru.

Сведения об авторе: Чжан Юй Тин, магистрант кафедры практического русского языка филологического факультета Ивановского государственного университета.

Контакты: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39; Yuting521@yandex.ru.

D. I. IVANOV, ZHAN YIU TIN

Ivanovo

THE SPECIFIC DEVELOPMENT OF CHINESE ROCK CULTURE

Abstract: Within the material of the specificity of formation and development of Chinese rock culture, conducted a conceptual analysis solution held a conceptual analysis of the works of the leading representatives of Chinese rock and denote outlooks general development of the musical Destinations in China.

Key words: rock culture, subculture, counterculture, rock lyrics, rock composition, and symbol.

About the author: Ivanov Dmitry Igorevich, Candidate of Philology.

Place of employment: Ivanovo State University.

Post: Associate Professor, Department of Practical Russian.

About the author: Zhan Yiu Tin, Master's Degree Student, Department of Practical Russian, Ivanovo State University.

Рок-н-рольное движение возникло в Китае в 1940–1950-е годы. Это был синтез блюза, кантри и других западных музыкальных направлений. Вот как характеризует новое направление (китайский рок) журнал «Music Guide»: «Чистая форма рока – это три аккорда, ритм и мелодия, основан-

ная на блюзе, R & B, кантри-музыка, джаз и народная музыка. Всё это сводится воедино. А также добавляется текст песни, танец и некоторая степень алкогольного опьянения» [5].

С уверенностью можно говорить о том, что китайский рок ориентирован, прежде всего, на западную музыкальную традицию. Однако необходимо сказать о том, что уже на первом этапе существования китайские рокеры занимаются не слепым заимствованием, а стремятся адаптировать, синтезировать готовые блюзовые и рок-н-рольные формы с китайской народной музыкальной культурой. В результате этих опытов формируется особая музыкальная форма, которую в Китае условно называют «блюзом / роком северного ветра» [5].

Здесь же отметим, что китайская рок-культура формируется в условиях тотального контроля государства и коммунистической партии. Идеологическое давление заставляет первых китайских рок-музыкантов уходить в «подполье», так как официальная сцена для них закрыта. Это приводит к тому, что в конце 1960-х годов формируется особое элитарное культурное пространство рок-андеграунда, основным свойством которого является особая герметичность. Представители китайского рок-андеграунда стремятся уйти от внешнего, «чужого» мира и создать свой особый мир. Соответственно, это время можно назвать этапом самоопределения, этапом поиска духовных первооснов зарождающейся рок-эстетики. Отметим, что качественные особенности этого периода практически полностью совпадают со спецификой субкультурной эпохи советского рока. Относительно бесконфликтное сосуществование с миром определяет специфическую направленность тем и проблем рок-текстов этого периода. В качестве центральных, концептуальных мотивов выступают мотив неразделённой любви, мотив поиска цели существования, мотив обретения истинного бытия, мотив самопознания. Особое место занимают тексты, связанные с историей и традиционной культурой Китая.

В конце 1970-х годов интерес к рок-музыке в Китае возрастает. Можно говорить о расширении аудитории слушателей-зрителей. Однако о широкой популяризации китайского рока и активизации тенденции интеграции рок-искусства в пространство большой культуры говорить не приходится. Рок-культура продолжает оставаться элитарным искусством. В этот период музыканты выступали в маленьких барах и отелях. Рок-музыка культивировалась, прежде всего, среди университетской молодежной богемы.

С начала 1980-х годов появляются первые специализированные издания, призванные освещать события в мире рок-музыки. Первым таким полноценным изданием стала газета «Я люблю рок». Укажем, что данное издание имело небольшой тираж и распространялось подпольно. Одной из центральных тем, поднимаемых в изданиях, посвященных рок-культуре, является определение китайского рока как принципиально некоммерческого, элитарного искусства андеграунда: «Молодёжные рок-группы играют

свою музыку, чтобы заработать немного денег. Хотя деньги для них значат не слишком много, они играют свои песни для своего удовольствия и для благодарных слушателей. Многие рок-музыканты живут очень бедно. Рок не должен быть коммерческим, и даже развитие китайской экономики не влечёт за собой коммерциализацию рок-музыки в Китае» [6]. Вот ещё одно характерное суждение: «Большинство людей в КНР не могут понять и принять рок-музыку, поэтому она никогда не будет коммерческим проектом» [8]; «В конце концов, рок-н-ролл в Китае направлен на небольшое количество людей, в отличие от поп-музыки» [11].

В конце 1980-х годов происходит частичная трансформация субкультурного варианта рок-эстетики, которая приобретает некоторые черты контркультуры. Представители китайского рока начинают осознавать специфику своей особой миссии в мире. В песнях всё чаще звучат мысли о свободе слова, о свободе творчества, о необходимости противостояния официальной социально-политической системе, подавляющей сознание человека. Однако необходимо признать тот факт, что контркультурная эстетика китайского рока развивается достаточно медленно и не приобретает стихийного характера, как это произошло, например, в конце 1980-х годов в СССР. На наш взгляд, это связано, прежде всего, со спецификой негативного восприятия рок-культуры большинством китайцев, находящихся в пространстве функционирования мощных мифов, порожденных коммунистическим режимом и культом личности Мао Дзе Дуна.

Отметим, что это влияние было настолько велико, что порой в сознании простого человека стиралась грань между истинным и ложным, люди продолжали верить «голосу бога» (в лице генерального секретаря коммунистической партии). Все это привело к активизации мифологического мышления, и, соответственно, любые попытки оспорить справедливость способов «гармонизации общества» воспринимались негативно или оставались незамеченными. Справедливым в этом контексте представляется высказывание журналиста китайской газеты, который говорит о том, что «рок бунтует, он знакомит с темной стороной общества, стремится выразить своё недовольство миром, а и эти вещи в Китае развивать предельно трудно, так как трудно преодолеть “красный” мифологический фон, одурманивший сознание людей. Рок часто воспринимается как враждебная идеология» [1].

Центральной фигурой этого периода является китайский рок-музыкант Цуй Цзянь (рок-группа «ADO»), которого принято называть «первым китайским рокером» или «отцом китайского рока»: «В 1980-е годы среди молодых людей почти не было таких, на кого не повлияла бы музыка Цуй Цзяня. Дух свободы и реалистическая критика, звучащие в его песнях, формировали ценности и духовные представления многих людей. Многие считали Цуй Цзяня духовным наставником, так как его песни всегда обладали непоколебимой одухотворенной силой и пробуждали в людях стремление к духовному самосовершенствованию» [2]. В 1987 году

Цуй Цзянь написал песню «I Have Nothing» (отметим, что достаточно часто китайские рок-музыканты, создавая тексты на родном языке, переводили его и на английский язык; для удобства восприятия мы используем английские варианты), текст которой был опубликован в «Китайской молодёжной газете». Эта песня стала своеобразным гимном студенческого протеста на площади Тинаньминь (1988 г.). Этот момент можно считать кульминационной точкой развития контркультурного движения китайской рок-культуры. Подчеркнём, что бунтующее сознание Цуй Цзяня направлено скорее на преодоление духовной закрепощенности личности, на поиск путей освобождения от «оков духа», нежели на стремление трансформации социально-политического положения человека. Это связано не только с внешними факторами, о которых мы говорили выше, но и с особенностями менталитета китайского народа, который стремится, прежде всего, к свободе внутренней. Нельзя быть свободным человеком в обществе, если твой дух отягощен духовной зависимостью.

Основными мотивами творчества Цуй Цзяня является мотив стремления к духовной свободе, мотив самоопределения, поиска своего места в мире, мотив неразделённой любви. Приведём несколько цитат: «Ты тогда красной тряпкой / Завязал мои глаза и заслонил небо. / Ты спросил, что я видел, / Я сказал, что видел счастье. / Это очень приятное чувство, / Оно заставило меня забыть, что мне негде жить...» [9]; «Я хотел бродить от юга до севера, / Я хотел бродить от белого до черного. / Я хотел, чтобы все меня видели, / Да никто не знал, кто я такой. / У меня есть пара ног и пара ступней, / У меня есть тысячи гор и тысячи вод, / И я хочу всё, что только есть на земле, / Лишь не хочу ненависти да досады» [10].

Примерно в это же время на китайской рок-сцене появляется группа «Династия Тан». Рок-группа «Династия Тан» (Тан Чао) была создана в 1986 году Дингом Ву и Чжан Цзюй. Считается, что это первая группа в Китае, которая начала играть хэви-метал. Вот как оценивал начало их творческого пути журналист «Китайского музыкального обозрения» Ли Ю Э: «Сила тяжёлого металла была призвана помогать привести людей в их мечту, где властвуют вина, хризантемы, мечи. Их музыка необычна, поэтому интересна» [7]. Ли Ю Э подчеркивает силу, особую энергетику музыки группы.

В своих текстах лидеры группы стремятся воплотить образ странствующего восточного романтического героя, воина духа, несущего людям понимание сущности бытия, которая в простоте скрывает глубину и стремление стать лучше. Поэтический язык отличается высокой образностью, за внешней простотой формы проявляется философия даосизма: «Время оставило красоту и хаос, и радость, что мы всё ещё поём. / Мы остановимся посреди дороги и обратимся к небу, / И обрадуемся ослепительному солнцу. / Никто в мире меня не понимает, я одинок, Но почему же ты так тоскуешь? / То, что мы меняемся – это и есть подарок / Только так можно и завтра продолжить жить»[3]; «Нужно взлететь! / Лазурное

море и голубое небо. / Только лишь дожждаться ветра, / И взлететь! / Все взлетают, чтобы подарить веру людям, / О том, что мы творим любовь!»[4].

В 1990-е годы в Китае активно развивается поп-культура, которая закономерно приводит к интеграции представителей китайского рока в пространство массовой культуры. Отметим, что значительно возрастает профессиональный уровень рок-исполнителей, однако контркультурная эстетика практически полностью теряет свою актуальность. В целом, рок-культура этого периода характеризуется эклектичностью музыкальных стилей. Музыканты стремятся к созданию парадоксальных синтетических форм, к разнообразным музыкальным экспериментам.

В 2004 году было организовано грандиозное событие в жизни китайских рокеров. Цуй Цзянь («отец китайского рока») организовал большой рок-фестиваль, на который съехалось множество групп из разных городов. Пекин стал площадкой для сбора всех значимых фигур китайского рока в одном месте. В этом же году состоялся рок-фестиваль «Светлый путь китайского рока». Более десяти тысяч молодых людей (в возрасте от 15 до 40 лет) приехали, чтобы провести под открытым небом трое суток. Кроме того, с 1999 года в КНР проводится ежегодный рок-фестиваль «Midi». Первоначально это был творческий вечер выпускников и студентов школы МИДИ.

В завершении хотелось бы несколько слов сказать ещё об одной важной фигуре китайского рока – авторе и исполнителе Сюй Вэй. Сюй Вэй – один из наиболее известных китайских рок-певцов, он родился и вырос рядом с древним городом Сиань, провинция Шэньси. Играть на гитаре начал с 16 лет. В 1986 году выиграл городской конкурс гитаристов, после чего решил не поступать в университет, а посвятить себя музыке. В 1987–1990 гг. служил в китайской армии, участвовал в местном войсковом ансамбле. После возвращения в Сиань основал первую группу и начал писать песни, прославился как выдающийся гитарист. После распада группы Сюй Вэй решил ехать в Пекин, музыкальную столицу страны. Первый альбом «Elsewhere» вышел в 1997 г. и сейчас считается классикой китайского рока. В Пекине затем вышел и второй альбом «That year», постепенно его песни становились всё более и более популярными среди молодёжи. Однако певец не переставал тосковать по родному Сианю и вернулся туда в начале 2000 года. Там он увлёкся древнекитайской философией и буддизмом, что изменило его отношение к жизни. В 2002 году он выпустил третий альбом «Through the time», который ознаменовал поворот исполнителя от депрессивных песен об одиночестве к более позитивному взгляду на жизнь, тёплой лирике, в музыкальном плане – переход от рока в большей степени к поп-музыке. В 2004 году вышел четвёртый альбом «Every moment is new», в котором певец делится своими наблюдениями о жизни. Пятый альбом «Love like juvenile» был выпущен в 2008 году. В 2011 году

вышел необычный альбом «Tempoagu»; в нём певец предлагает переработанные в медитативном фолк-стиле версии своих песен.

Итак, с уверенностью можно говорить о том, что китайская рок-культура – достаточное интересное и самобытное явление, требующее отдельного изучения, и его история ещё не завершена, так как, несмотря ни на что, китайский рок живёт и продолжает развиваться.

Литература

1. *Ван Ли*. Рок-культура в Китае [Текст] / Ван Ли // Китайская молодежная газета. – Шанхай. – 18.07.1988.

2. *Ван Ли*. Китайский рок: вчера и сегодня [Текст] / Ван Ли // Китайская молодежная газета. – Шанхай. – 19.05.1985.

3. *Династия Тан*. Подарок [Электронный ресурс]: Текст песни / Династия Тан // Магазета: всё о Китае и китайском языке из первых рук. – Режим доступа <http://magazeta.com/2010/02/gift-liwu-zhangiu> (дата обращения 06.12.2013).

4. *Династия Тан*. Нужно взлететь [Электронный ресурс]: Текст песни / Династия Тан // Магазета: всё о Китае и китайском языке из первых рук. – Режим доступа <http://magazeta.com/2010/02/gift-liwu-zhangiu> (дата обращения 08.12.2013).

5. *Ли Чень*. Чистая форма рока [Текст] / Ли Чень // Мир китайской музыки. – Пекин. – 12.08.1956.

6. *Ли Сюй Пэн*. Некоммерческое искусство [Текст] / Ли Сюй Пэн // Я люблю рок. – Пекин. – 04.09.1985.

7. *Ли Ю Э*. Тяжелый рок [Текст] / Ли Ю Э // Китайское музыкальное обозрение. – Пекин. – 08.01.1986.

8. *Сюй Джисянь*. Специфика популяризации рок-музыки в КНР [Текст] / Сюй Джисянь // Я люблю рок. – Пекин. – 04.09.1987.

9. *Цуй Цзянь*. Красная тряпка [Электронный ресурс]: Текст песни / Цуй Цзянь // Магазета: всё о Китае и китайском языке из первых рук. – Режим доступа <http://magazeta.com/2010/02/rock-patriarch/> (дата обращения 26.12.2013).

10. *Цуй Цзянь*. Мнимый дервиш [Электронный ресурс]: Текст песни / Цуй Цзянь // Магазета: всё о Китае и китайском языке из первых рук. – Режим доступа <http://magazeta.com/2010/02/rock-patriarch/> (дата обращения 26.12.2013).

11. *Ян Ю Чэн*. Популярная музыка в Китае [Текст] / Ян Ю Чэн // Музыка Китая. – Пекин. – 18.06.1995.