

Наташа Ройтберг

**РОК-ПОЭТИКА**

Наташа Ройтберг

**Рок-поэтика**

«Издательские решения»

## **Ройтберг Н.**

Рок-поэтика / Н. Ройтберг — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-500213-6

Молодежная контркультура — знаковый феномен II половины XX века. Одним из ярких проявлений контркультуры стал рок. В монографии представлен анализ основных принципов поэтики русского рока: специфика рок-жанра; трагедийность и экзистенциальность мироощущения рокеров; отношение к герою как «имеющему умереть»; особенность рецепции (рок-концерт как зрелищно-карнавальное действие) на примере творчества Александра Башлачева, Янки (Яны Дягилевой) и Константина Кинчева (рок-группа «Алиса»).

ISBN 978-5-00-500213-6

© Ройтберг Н.  
© Издательские решения

## Содержание

ОТ АВТОРА	6
I. РУССКИЙ РОК КАК ФЕНОМЕН КОНТРАКУЛЬТУРЫ	8
II. «НОВОЕ МЫШЛЕНИЕ»	11
III. ЧТО ТАКОЕ «РОК»	15
Специфика рок-жанра	16
Триединство: слово, музыка, танец	20
IV. КТО ЕСТЬ КТО В РОКЕ	32
Особенности статуса автора	33
Конец ознакомительного фрагмента.	34

# **Рок-поэтика**

**Натasha Ройтберг**

© Натasha Ройтберг, 2019

ISBN 978-5-0050-0213-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

## ОТ АВТОРА

Что такое «рок»? Каков критерий принадлежности того или иного произведения художественного творчества року? Почему предтечей русского рока называют Владимира Высоцкого, а не, например, Булата Окуджаву или Александра Галича?

Почему песни Андрея Макаревича, одного из наиболее известных и талантливых рокеров, принимаются многими исследователями и самими слушателями как подлинно роковые нехотя, с оговоркой? С другой стороны, по какой причине культовой фигурой отечественной рок-поэзии признан череповецкий бард Александр Башлачев, который, казалось бы, имеет к року весьма опосредованное отношение? Чем отличается рок от рок-н-ролла?

Иными словами, в чём заключается так называемая «роковость» – свойство, характеризующее определённый тип произведений художественной культуры (точнее, субкультуры)? Что составляет и создает ту легко уловимую ауру, настроение, идейно-смысловую тональность, которые позволяют однозначно маркировать то или иное произведение как рок-произведение, и идентифицировать того или иного исполнителя как рокера?

На эти и некоторые другие вопросы читатель сможет найти ответы в данной книге. Эти ответы, как я надеюсь, в некоторой степени помогут создать более четкое и полное представление о феномене рок-культуры в целом и русской рок-культуры и рок-поэзии в частности. Видимо, основные черты искомой нами величины – «роковости» – следует искать в специфике образа мышления и мироощущения рокеров.

Подобно тому, как существуют романтический тип мышления, постмодернистская, реалистическая модели мировосприятия, рок также представляет собой сложившуюся систему ценностей и координат во взаимоотношениях человека с окружающим миром, с другими людьми, с Абсолютным началом. Очевидно, что принадлежность року во многом обусловлена т.н. экзистенциально-трагедийным характером художественного сознания рок-поэтов. На мой взгляд, рок – это не только и не столько феномен контркультуры, но также и философии встречи, в широком понимании этого словосочетания – как попытки необходимости создать новое немонологичное мышление.

Чтобы понять, что такое рок-культура, надо не только принять во внимание причины и мотивы, «время, место и обстоятельства» – так сказать внешние параметры – возникновения данного феномена, но и учесть параметры внутренние: попытаться проникнуть в сущность самих произведений с пометкой «рок». Как «устроены» такие произведения? по каким законам жанра функционируют? что характерно для рок-жанра вообще? каковы взаимоотношения автор-герой-воспринимающий (реципиент) в практике реализации рок-произведения и развертывания т.н. рок-действия? Иными словами, что лежит в основе поэтики русского рока и каковы ее определяющие принципы?

Примечательно, что слово «рок» только в русскоязычном восприятии является синонимичным словам «доля», «участь», «судьба», «жребий», «фатум», то есть некая предрешённость и неизбежность. Этимология англо-американского инварианта «rock» не имеет такого семантического наполнения и подтекста.

«Rock» – это лишь название определённого музыкального стиля, образованное от глагола, обозначающего специфичные танцевально-кинетические действия, сопровождающие выступления рок-команд (to rock – «качать (ся)»). Именно в таком понимании это слово было заимствовано множеством других языков тех стран, где рок стал популярен.

На постсоветском пространстве, в русском языке, оно получило семантический «прирост», ставший смыслообразующим и задающим установку на восприятие («злой рок над русским роком» – довольно часто обыгрываемая исследователями отечественного рока тавтология). В этом контексте русский рок изначально трагедиен.

Интересно также, что рок не является чем-то радикально новым, а лишь повторяет в какой-то мере прежние культовые практики и обрядовость, и в контексте диалога культур зачастую идентифицируется посредством прибавления префиксов «нео-» или «пост-» к уже известным явлениям (например, как постфольклор, неосинкретизм). Почему и как это возможно?

Еще вопрос – какова причина того, что идологами рока выступили преимущественно философы, и наиболее близкой по своей сути к рок-мировосприятию, является т.н. «философия диалога»? На чем зиждется современная рок-культура? Об этом – книга.

\*\*\*

Хотела бы выразить свою искреннюю признательность и безмерную благодарность моим учителям и духовным наставникам, без которых это исследование никогда бы не состоялось: проф. Александру Александровичу Кораблеву и проф. Михаилу Моисеевичу Гиршману, а также идейному инициатору написания этой книги – проф. Денису Соболеву. Очень благодарна тем, кто помог мне достичь в процессе написания работы искомой глубины, концептуальности и точности: проф. Элеоноре Георгиевне Шестаковой, проф. Виктору Ароновичу Малахову и проф. Юрию Викторовичу Доманскому.

Хотела бы также поблагодарить проф. Элину Михайловну Свенцицкую, проф. Алексея Олеговича Панича, д.ф. н. Астрахан Наталью Ивановну, проф. Юрия Борисовича Орлицкого, проф. Евгения Михайловича Васильева, к.ф. н. Инну Юрову – за в высочайшей степени внимательное чтение и конструктивную критику, плодотворные идеи и ценные рекомендации.

Весьма признательна друзьям-филологам и коллегам: Юрию Кононенко, Алику Городецкому, Алле Лисицкой, Марии Резник, Марку Голубенко, Ивану Ревякову, диакону Димитрию Трибушному, Янине Ртищевой, Ксении и Валерию Першиным за многочисленные советы, рекомендации, многочасовые дискуссии и моральную поддержку, столь важные для меня. Отдельные слова благодарности – моему супругу Даниилу Ройтбергу, за непрестанную опеку, вдохновение, терпение и понимание.

## I. РУССКИЙ РОК КАК ФЕНОМЕН КОНТРАКУЛЬТУРЫ

Развитие мировой культуры во второй половине XX века было ознаменовано возникновением массового молодежного контркультурного движения, которое нашло свое художественное воплощение, помимо прочего, в жанре «рок».

Рок-движение, составляющее одну из сил молодежного «всемирного восстания», в качестве предпосылок возникновения имело определенные общеизвестные факторы социально-политического и национально-исторического характера (изобретение и использование атомной бомбы, Вторая мировая война, агрессия США во Вьетнаме, расовая сегрегация, «сексуальная» и «культурная» революции, борьба за гражданские права, феминистская политика и эмансипация, научно-техническая революция и т.д.). Рок возник как протест против технократии и милитаризма, как попытка создания нового типа мировосприятия.

Исследования, посвященные рассмотрению рок-культуры, можно условно разделить на две группы: социально-психологические и исследования культурологически-философского плана.

В работах первой группы рок представлен как феномен, отражающий умонастроения и мировоззрение определенной части общества, в аспекте «молодежного культурного восстания» II половины XX века. Представители второй группы связывают явление рок-культуры с общими контркультурными тенденциями и рассматривают его как имеющее собственные установки и принципы мировосприятия.

Следует отметить среди авторов фундаментальных работ, посвященных року, американских теоретиков рок-культуры: Н. Брауна, Ч. Рейча и Т. Роззака. Наиболее концептуальные и содержательные отечественные исследования рок-поэзии представлены в тематических сборниках Тверского Государственного университета «Рок-поэзия: текст и контекст» (1998—2018 гг.).

Отечественные исследования, затрагивающие различные вопросы и проблемы поэтики русской рок-поэзии, это работы, посвященные вопросу самоопределения рок-поэзии, ее места в рок-культуре, литературе и художественном творчестве, а также ее литературного и социокультурного значения<sup>1</sup>.

Для работ данной группы характерны прибегание к культурологическим, психологическим, этнографическим методам исследования, что, с точки зрения литературоведческого анализа, можно принять за недостаток.

Однако, учитывая специфику рок-поэзии и рок-текста как предмета изучения, наличие данных работ представляется не только оправданным, но и совершенно необходимым, поскольку последние «вводят в тему» и позволяют прояснить особенности вербальной составляющей на фоне общего контекста рок-произведения как произведения синтетического.

Большой корпус статей и монографий посвящен исследованию поэтики собственно рок-текстов и акцентирует внимание на следующих вопросах: рок-лингвистика, слово в русском роке, статус автора и лирического героя, проблема анализа стиха рок-произведений как особого типа текста, циклизация и пр. Важное место в этих работах занимает вопрос о преемственности и новаторстве рок-поэзии: ее взаимоотношении с другими этапами литературно-художественного сознания (в частности, исследователи отмечают связь поэтики рок-произведений с мифологизмом, романтизмом и Серебряным веком), с представителями не только классики

---

<sup>1</sup> В частности, это изучение мета-текста, выражения урбанистического сознания в рок-поэзии, особой роли рока в СССР и пр. Также анализируются вопросы соотношения музыки и текста, логоцентрической тенденции, проблемы целостности, издательской практики, предложены методики анализа произведений с пометкой «рок» как синтетических.

и современности, но и механизмы взаимодействия рок-поэтов раннего (1970-е гг.) и более позднего периода (1980-1990-е гг., 1990-2010-е гг.) развития рока (цитирование, автоцитирование, иронизация и т.д.), проблема переосмысления и интерпретации традиционных мотивов (смерти, игры, сна), христианских мотивов (откровения, антроподичеи, христологии, танатологии и пр.), образов и т.н. текстов («пушкинского», «петербургского», «провинциального», «московского»), исследователи отмечают также создание рок-поэтами собственного «текста», «железнодорожного»<sup>2</sup>.

Данная монография, посвященная поэтике русского рока, сконцентрирована на роли слова в рок-поэзии и на «диалогизме» рока, реализующем себя в разных аспектах: взаимодействие автор-герой-реципиент, автор-Высший Собеседник, исполнитель-аудитория, диалог культур, разомкнутость и открытость рок-произведений другим жанрам и видам искусства. Изучение рок-поэзии как одной из составляющих современной поэзии и одного из важнейших проявлений молодежной маргинальной субкультуры второй половины XX века – достаточно актуальная проблема современного литературоведения<sup>3</sup>.

Рок-культура представляет собой значительное образование, соотносимое по многим параметрам и оценкам с фольклором, поэтому изучение ее произведений может во многом объяснить генезис культурных инноваций, внутрикультурные процессы; русский рок имеет особое значение в общем контркультурном движении, анализ его произведений принципиально важен для осмысления нынешних характеристик отечественной культуры и литературы и прогнозирования их последующей динамики.

Подход к рок-поэзии как вербальной составляющей рок-действия при несомненном признании приоритета слова в роке открывает возможности рассмотрения и анализа тенденций современного жанрообразования, динамики литературной эволюции, разрешения проблемы переосмысления поэтического наследия и взаимодействия маргинальной культуры (контркультуры) с самой культурой. При ближайшем рассмотрении феномена русского рока возникает вопрос об особом статусе слова в произведениях данного жанра<sup>4</sup>.

Можно сказать, что в плане отношения к слову рок «экзистенциален» и «онтологичен». В отличие от других видов искусства, рок прибегает к таким формам и средствам воздействия на реципиента, которые позволяют сделать максимально близким контакт исполнителя с аудиторией, а произведение переводят в событийный ракурс, в то же время сообщая ему характер чрезвычайно сильного экзистенциального напряжения и трагичности мироощущения.

В этом контексте поэзия рока смыкается, как мне кажется, с воззрениями и основными положениями философов диалогического направления, для которых слово, язык, речь являются не только средством и медиатором, но и свидетельством бытийного единства человека с другими людьми, с миром и с Богом. Говоря о диалогической природе рок-произведений, я подразумеваю под диалогом, прежде всего, коммуникативное взаимодействие онтологической глубины (диалог как бытие-общение) и экзистенциального характера (незавершенное,

---

<sup>2</sup> В качестве анализа рок-текстов наиболее распространенными являются метод анализа одного произведения отдельно взятого рок-поэта; анализа альбома как аналога лирического цикла стихотворений; рассмотрение тех или иных аспектов поэтики творчества группы или исполнителя (язык произведений, специфика образной системы, тематики, хронотопа, субъектно-объектной организации, рецепция традиционных культурных мотивов и пр.).

<sup>3</sup> Рок-жанр как особый лирический жанр песенного слова, принадлежащий «авторскому фольклору» и «массовой словесности» (С. Н. Зенкин) является ярким прибегаемым действием «канонизации младших жанров» (В. Б. Шкловский) в современном литературном процессе.

<sup>4</sup> Исследование рок-произведений примечательно тем, что, с одной стороны, вполне можно довольствоваться методикой анализа, применимой к поэзии вообще, и традиционными литературоведческими формами рассмотрения лирического произведения, но, с другой стороны, совершенно очевидна недостаточность анализа одного лишь вербального начала. Это обусловлено не столько синтетическим характером рок-произведений, сколько жанровой ориентированностью рока в современном культурном и литературном пространстве, стремлением преодолеть жанровые рамки и выйти в саму действительность. Наиболее отчетливо данная позиция может быть прояснена в аспекте соотношения рока, ориентированного на пение и публичное действие, с традицией синкретизма архаической лирики, где слово было неразделимо с действием и вещью.

становящееся, здесь и сейчас происходящее интерактивное действие, ориентированное на прорыв наличного и данного). В контексте литературного процесса, в частности, парадигмы развития русского поэтического сознания, рок-поэзию можно соотнести в плане «диахронии» с такими направлениями как романтизм (аспекты двоемирия, интереса к фольклору и этнографии, свободы от классической условности, признания поэзии как самостоятельной сферы жизни) и символизм (аспекты аутомессианизма, главенства «реальнейшего над реальным»); в плане «синхронии» – с авторской песней (как жанром лирического песенного слова и синтетическим видом искусства) и метареализмом (как реализмом не физической данности, а сверхфизической природы вещей, метафорическим реализмом, переходящим от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности) – направлениями, означившими конец второго тысячелетия.

Русская рок-поэзия явилась одной из тех форм, в которой могла быть отражена действительность 70-90-х гг. В возникновении этого жанра отразилось изменение мировоззренческой установки, жанровая трансформация и общекультурное смещение акцентов<sup>5</sup>. Исследование сущности и поэтики рок-произведения позволяет приблизиться к осмыслению рок-поэзии как имманентного современному мировосприятию явления, соотносимого с традицией отечественного поэтического слова, а также делает возможным указать связи между феноменом рока и феноменом «философии встречи» XX века как результатом стремления создать новый, немоналогичный тип мышления.

---

<sup>5</sup> «В наше время роль, традиционно принадлежавшая литературе, узурпирована видео и телевидением, на смену поэту приходит киноактер, в случае молодежной культуры – рок-музыка» [1, с. 320].

## II. «НОВОЕ МЫШЛЕНИЕ»

Как представляется, в начале XX века возникает общая для сфер философии и культуры тенденция открыть измерение нового сознания и мировосприятия, направленное против спекулятивно-умозрительного и сугубо теоретического подхода к действительности. Данная тенденция нашла свое выражение как в определенных философских направлениях, так и в художественной области – в частности, в роке, как явлении маргинальной культуры, что подтверждается наличием общего для них проблемно-тематического поля.

Рок-культура – одно из наиболее ярких проявлений заявившей о себе в начале XX века потребности перехода к «новому мышлению»<sup>6</sup> на уровне периферийного, нонконформистского мировосприятия: «в XX веке идет формирование нового качества человечности, осмысление которого может происходить пока лишь в периферийной зоне, ибо существующие доминантные ориентации для этого не подходят, нужны новые. И маргинальная сфера <...> готовит этот результат, отражая напряженность и болезненность самого пути» [2, с. 61].

Так, благодаря маргинальным явлениям, культура имеет возможность заглянуть не только внутрь самой себя («Любое маргинальное явление – это форма обращения к себе, своего рода исповедь культуры, момент ее экзальтации, откровения»), но и увидеть Другого: (« [краевые процессы – Н.Р.] дифференцируют [культуру], провоцируют разрывы, заторы, тупики и преграды, словом, экстремальные ситуации, постоянно поддерживая ее напряжение и заставляя культуру видеть Другого внутри себя, стремиться узнать самое себя на каждом витке своего движения») [там же, с. 59]. В XX веке контркультурные и маргинальные тенденции нашли свое выражение в роке. Как представляется, подобные процессы довлеют феномену трансгрессии как «преодолению непреодолимого предела» (М. Бланшо), одним из главных условий которого является абсолютизация переходности, инспирированной приближением к запредельному, трансцендентному, выходящему за пределы наличного, данного.

Исследователи рока соотносят его с такими явлениями как архаический ритуал, древнегреческие дионисийские празднества, древнеримские сатурналии, средневековый карнавал, древнерусское скоморошество и юродство. В современной культуре феноменами аналогичными року по особенности воздействия на аудиторию, можно считать бразильский карнавал, международные футбольные матчи и т. д.

Одна из основных функций рок-действия – попытка восстановления целостного сознания современного человека: не находя в окружающей раздробленной действительности какого бы то ни было прочного устойчивого основания для цельного мировоззрения, в роке он обнаруживает, по крайней мере, обращение к «устойчивым культурным моделям – мифу, традиционной культуре» [3, с. 18]. Я придерживаюсь той точки зрения, что в контексте развития мировой культуры рок (по крайней мере, на начальных этапах своего развития) тяготеет к контркультуре как культуре низовой, народной, маргинальной, в противовес культуре официальной, т.е. общепринятым нормам, установкам и ценностям истеблишмента: «Кризис культуры противостояния имеет очень глубокие корни <...> во всех случаях на протяжении веков этот старый строй мыслей и чувств предполагал выход за пределы действительности <...>. Рок возник из сознания невыносимой отчужденности всех традиционных форм общественной, науки, религии, искусства от жизни, от повседневного существования обычного простого человека» [4, с. 50]. Рок выдвигает собственные аксиологические приоритеты, связанные в первую очередь с независимостью, освобождением от «одномерного мира» (Г. Маркузе). В этом смысле контркультурными явлениями можно признать и раннее христианство, и древ-

---

<sup>6</sup> Помимо прочего, этот переход нашел выражение и в диалогическом мышлении, основные положения и задачи которого были выражены в концепциях представителей «философии диалога».

нерусское юродство, и городскую «третью культуру» XIX века. Рок апеллирует к созданию некоего единства и общности, обуславливающих т.н. «диалогизм» рока, проявляющейся в разных аспектах: как фатическая функция, контакт между исполнителем/группой и аудиторией; как обращенность рока на другие виды искусства, другие тексты и жанры; как ориентация исполнителя и аудитории на «трансцендентного» слушателя, абсолютное Ты – Бога; как диалог культур и приобщение к контексту «большого времени» (М. М. Бахтин). Интересно в данном контексте наблюдение Н. К. Неждановой: «Русская философия диалогизма не в последнюю очередь стремится найти диалогическое общение, на основе которого возникает понимание, согласие – единственная реальность, которую можно противопоставить катастрофическим устремлениям и сущностям столетия. Лишь на «территории» первоединства, которое пронизано энергией диалогического общения, материализующейся в онтологической первичной сфере встречи-общения-языка, речи – может осуществиться всеединство: утраченное единство мира человека и общества, человека и человека (Я и Ты), человека с самим собой.

Поиск этой всеобщей кромки межобщения и энергии, которая сможет и должна оживить мир диалогом, энергетика идеи «слушания-понимания» создали мощную культуру конвергентного типа сознания, породившего тот тип художественного сознания, который можно определить как «диалогический» [5, с. 12]. Как один из составляющих элементов контркультуры рок фундирован в наибольшей степени теоретико-философскими положениями Франкфуртской школы, «философии жизни», экзистенциализма, а также «философии диалога» с их критикой искусства, актуализацией антропологического вопроса и проблемы взаимоотношения я-ты (Ты). В качестве своих поэтических основ рок утверждает принцип жизнотворчества, ориентацию на христологию, отождествление слова (песни) и поступка, попытку реализации персонального поэтического мифа, ярко выраженную актуализацию диалогических отношений. В свете вышесказанного возможна экстраполяция и сопоставление основных положений и принципов диалогической философии (от диалогизма слова до признания онтологического статуса диалога как бытия-общения) с базовыми этико-эстетическими установками художественного мира рок-произведения. Главным стимулом «молодежного восстания» являлось стремление актуализировать вопрос о конкретном человеческом существовании, взаимодействии людей друг с другом и с окружающим миром. Примечательно, что подобным образом в гуманитарной сфере уже И. Кантом была обозначена проблема приоритета «антропологического вопроса».

В работах «посткантовских» мыслителей этот вопрос наряду с проблемами отстраненности от жизни конкретного человека, противопоставления жизни и разума, получил выражение в актуализации проблематики субъект-объектных и субъект-субъектных отношений, взаимосвязи сознания и реальности («жизненный мир» и интенциональность сознания у Э. Гуссерля, «переживание» и субъект-объектная нерасчлененность у В. Дильтея, «философия жизни» Ф. Ницше, «философская антропология» Л. Фейербаха). В конце XIX – начале XX в. по-новому возникает философская проблематизация «я» не как сознания вообще, а как реального конкретного сознания. Классический субъект Нового времени подвергается диалогистами «децентрации» по двум направлениям: по горизонтали, в «антропологической реальности», и по вертикали, в направлении к вечности Бога. Общее и социальное диалогизм понимает в конкретном различии «Я» и «Другого», следовательно, исходя из себя как из единственного, Я открывает Другого как единственного, как «Я». В контексте культуры конца XX века «бытие человеческих личностей в их отношении друг к другу» становится сущностной проблемой и единственный перспективный путь преодоления этой проблемы – «в целостном отношении одного человека к иному индивидууму как к «Другому», «в деятельном соучастии с мирами иных «я»» [6, с. 23—24]. О внутренней необходимости создания цельной диалогической парадигмы мышления имманентной общекультурному процессу развития общества свидетельствует тот факт, что практически в одно и то же время независимо друг от друга разные

мыслители приходят к обоснованию диалога как центрального и смыслообразующего начала выстроенной каждым из них философской концепции. Так возникли «новое мышление» Ф. Розенцвейга, «пневматология» Ф. Эбнера, «диалогика» М. Бубера и несколько позднее – «диалогический принцип» М. Бахтина. С другой стороны, эти новые философские концепции, объединенные общей идеей установки на диалогичность, возникли на основе ранее высказанных сходных умонастроений и идей, которые, однако, не имели характера оформленности в целостную систему или учение. Так, например, диалогичность как одна из основных концепций творчества Бахтина не в последнюю очередь обусловлена про-диалогическими идеями повлиявших на него А. А. Мейера, М. М. Пришвина, А. А. Ухтомского. В начале XX века необходимость создания модели нового, необъективистского типа мировосприятия обусловила возникновение «философии диалога». После Первой и Второй мировых войн именно последняя наряду с экзистенциализмом и «философией жизни» становятся одними из наиболее популярных философских направлений. Так, они содержали концепции и построения, которые несознательно были восприняты идеологами контркультуры как теоретическая база контркультурного движения, в частности, рок-культуры.

На постсоветском пространстве последняя переняла на себя роль и функции не только культурной, но и социополитической жизни. В отличие от Запада и Америки, где «всплеск религиозности» («Движение Иисуса», увлечение дзен-буддизмом, мистикой, массовые паломничества на Восток и т.д.) был связан с интеграцией и адаптацией неформальной молодежи к истеблишменту, а «Иисус-революция» носила квази-религиозный характер (фигура Сына Божьего стала популярной для массового сознания аналогично фигурам Супермена и Микки Мауса), русский рок тяготел к открытой полемике с атеистическим мышлением по поводу религии и веры, являясь в этом плане более традиционным. Хотя, несомненно, русский рок тяготел к квази-религиозности и православной мистике больше, чем к догматическому православии: так, завсегдаги рок-«тусовки» посещали «Академию» – находящуюся недалеко от Сайгона домовую церковь Ленинградских Духовных Академии и Семинарии зачастую «ради помпы».

Проявления т. н. «диалогизма» в роке связаны с кризисом общения и тем, что Г.-Г. Гадамер назвал «неспособностью к разговору» [см.:7]. Их можно свести к трем аспектам: эмпирический аспект интеракции рок-действия соотносится с потребностью преодоления разобщенности, отчуждения, объективистского отношения к другим и к миру; аспект эстетический касается проблематики искусства второй половины XX века – его полижанровости, гибридности, полистилистики, критики произведений искусства как «тени реальности» (Э. Левинас); этический аспект актуализирует вопрос о смерти Бога, об утрате абсолютного начала, первоединства, чувства ответственности и «не-алиби в бытии» (М. М. Бахтин). Поставангардистская и «анти-культурная» направленность, близкая контркультурным установкам, характерная для художественного творчества второй половины XX века в целом: для театра, кинематографии, литературы. В 1961г. Мартин Эсслин вводит термин «театр абсурда» для обозначения общей направленности театра своего времени на создание «анти-театра», «анти-драмы». В значительной степени возникновение «театра абсурда» было связано с общей социально-политической атмосферой, в частности, майскими событиями 1968 года в Париже (например, работа Э. Ионеско «Этот потрясающий бордель!»). Ориентированный вначале на актуализацию внимания к жизни отдельного конкретного человека (1960-е гг.), а позднее на выражение общего движения протеста («политизированный театр» 1970-х), новый стиль стремился к развенчанию классики (постановка Реже Планшона «Осмеяние и растерзание самой знаменитой из французских трагедий, „Сида“ Пьера Корнеля, сопровождающееся „жестокой“ казнью драматурга и бесплатной раздачей консервированной литературы» (1968 г.)) [см. подробнее:8]. Однако к концу века он постепенно интегрировался в историю искусства и литературы, став, по замечанию Эдварда Олби, «реалистическим театром нашего времени» [цит. по:9,

с. 172]. В киноискусстве возникает новое направление, обозначенное как «экспериментальное», «авангардное», «независимое», «анти-традиционалистское» кино, «видео-арт» (такие фильмы как: «Американские граффити» (Дж. Лукас), «Беспечный ездох», «Бонни и Клайд», «Злые улицы» (М. Скорсезе), «Полуночный ковбой», «Приветствия», «Ресторан Алисы»). Его основные черты – «отказ от линейного повествования и логоцентризма», доминанта игрового и музыкального начал, «сильный мифологический и религиозный подтекст», «отказ от жанра в традиционном смысле» – связаны с типичной для художественного творчества ориентацией выражения симптомов наркотического опьянения (синестезия, дереализация, деперсонализация) [см.: 10]. Законодатели и классики этого направления: М. Антониони, А. Кайята, М. Карне, С. Кубрик, С. Пекинп, Ф. Ф. Феллини и др. После Второй мировой войны возникает целая плеяда «сердитых» писателей (Дж. Брейн, К. Оэ, Д. Осборн, Дж. Уэйн, Т. Хадйн, Б. Хопкинс, К. Эмис и др.), обращенных к проблеме «потерянного поколения» и в каком-то смысле продолжающих традиции Т. Вулфа, Э.-М. Ремарка, С. Фитцджеральда и Э. Хемингуэя. Широкий резонанс среди молодежи получают художественные произведения экзистенциалистской направленности (С. Бовуар, А. Камю, Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр), «поэзия битников» (А. Гинзберг, Г. Корсо и др.). «Настольной книгой» каждого молодого европейца становятся «В дороге» Джека Керуака и «Двери восприятия» Олдоса Хаксли.

\*\*\*

Рок-культура возникла, по преимуществу, как культура протеста. Особенность «бунтарства» в роке заключается в том, что это бунтарство имеет характер метафизический и потому выходит за рамки определенного социально-политического континуума в общеонтологическую сферу<sup>7</sup>. Здесь очевидна связь феномена рока с понятием трансгрессии как установки на преодоление табу, норм и правил. Применительно к диалогическому характеру рок-культуры я подразумеваю под трансгрессией переход от социально-исторического в сферу метафизики и трансценденции, где трансгрессивное преодоление табу, норм и правил имеет метафизический характер. Стремление рока к внесоциальному аспекту человеческого существования, к переходу из конкретно-исторических общественных форм в метафизическое измерение человеческой природы обусловило самобытный статус феномена рока в художественной культуре и особенность произведений, которые относят к этому жанру.

---

<sup>7</sup> «У [контркультуры] над-политический характер, постоянное стремление к внесоциальному аспекту человеческого существования, „трансцендируя“ общество и его конкретные исторические формы, чтобы вырваться к метафизическому измерению человеческой природы <...> прорыв социологического измерения человеческого существования и движения к „человеческой онтологии“» [11, с.25]. Следовательно, «левацкий экстремизм» ошибочно связывают с молодежными неформальными течениями вообще, и с рок-культурой в частности: «Подобно тому, как идеология „новых левых“ осуществила „отрицание“ неформальных умонастроений битников и хиппи, перелив антибуржуазное содержание их мирозерцательных исканий в свои политизированные мехи, контркультура проводила уже „второе отрицание“, извлекая из этого сосуда вино хиппистски-метафизического бунта, противопоставленного политическому» [12, с. 117]. В целом контркультура фундирована понятием негации и ориентирована на выдвинутую Т. Адорно идею «негативной диалектики» и приоритета «нетождественного» над целым [см. подробнее:13]. Делая ставку на метафизику, культура протеста означает свой трансгрессивный характер. Применительно к диалогическому характеру рок-культуры я подразумеваю под трансгрессией переход от социально-исторического в сферу метафизики и трансценденции, где трансгрессивное преодоление табу, норм и правил имеет метафизический характер.

### III. ЧТО ТАКОЕ «РОК»

Всемирное «молодежное восстание» явилось реакцией на засилье технократии и сциентизма в современном мире, на научно-рациональный тип сознания новоевропейского человека. Эта реакция была выражена, помимо прочего, на уровне художественного опыта<sup>8</sup>. Твердой формой для «отливки» последнего, как известно, выступает жанр. Процесс формирования, развития и исчезновения определенных жанров является отображением пульсации и движения самой действительности, индикатором общей картины соотношения между этой действительностью и аудиторией, ее осмысливающей. Жанр указывает на родство и «генетические» связи, высвечивает границы взаимодействия данного художественного явления с современными ему, намечает перспективу роста и дальнейшего развития искусства. Одной из форм проявления молодежного протеста на художественном уровне стал рок-жанр. Особая позиция по отношению к современному типу цивилизации выразилась в провозглашении «революции сознания», главная цель которой – «мистика нового сознания» (Т. Роззак), восходящая к архаике и мифологии, свободная от рационализма и теоретизма. В этом плане справедливо утверждение о том, что рок-жанр предлагает свою модель поведения, принцип существования, образа жизни. Это один из немногих жанров, для которого не метафорически, а буквально возможно слияние творчества и жизни. Именно в этом смысле, перефразируя хрестоматийно известное выражение М. М. Бахтина о карнавале, можно сказать: рок не созерцают – в нем живут. Рок-жанр стал одной из форм проявления молодёжного протеста на художественном уровне, предлагая свои принципы мировосприятия и модель поведения. Хотя року присущи свойства и признаки, общие для литературы и аудиовизуального искусства, неоспорима его вписанность в историю отечественной словесности. Рассценивая явление русского рока как явление поэтической культуры, важно рассмотреть своеобразие содержательно-смысловой стороны произведений этого жанра, опираясь, например, на бахтинское понимание последнего как «определённого типа единства слова и внесловесной действительности». Нельзя не отметить, что рок-поэзия принадлежит к тем жанрам, которые инспирированы философией т. н. «рубежного сознания», в частности, представляется плодотворным сопоставление основных направлений русской поэзии, представляющих 80-90-е гг. XX в., к которым относится и рок-поэзия, с главными направлениями начала XX в., особенно с символизмом и авангардизмом. «Рубежность» наложила свой отпечаток на стилистику и поэтику произведений данного жанра. Перед современной теорией жанра стоят две основные проблемы: первая – соотношение между теоретическим и историческим пониманием жанра, вторая – прояснение «причины и следствия смены канонических жанров неканоническими» [15, с. 361]. В этом контексте определенное значение имеет исследование рок-жанра как принципиально незавершенного, гибридного, синтетического, «открытого» жанрового образования, которое исторически «зафиксировано», однако теоретически совершенно не изучено. Выявление жанровой природы рок-произведений может в какой-то мере прояснить тенденции современного жанрообразования. Достаточно много исследовательских работ посвящено проблеме особенностей русской рок-культуры, специфике рок-поэзии как малоизученного феномена современной литературы, своеобразие субъектной организации рок-произведений, их тематике, проблематике, идентификации рок-жанра и пр. Тем не менее, не вполне прояснена жанровая сущность произведений с пометкой «рок».

---

<sup>8</sup> «Молодежь вкладывает свое <...> мироощущение обязательно в новый для своего времени жанр» [14, с. 152].

## Специфика рок-жанра

Рассматривая рок-жанр, я буду придерживаться положения о том, что культура русского рока – это культура слова по преимуществу, а явление русского рока – явление поэтической культуры: «Это ставка на слово. Я убежден, что дорога нашего рока особая, самобытная во всем – это дорога литературы, поющей в стиле рок. Ведь вообще в основе русского эстетического изъяснения традиционно лежит слово. Поэтому и ленинградская школа нашего рока пропитана Хармсом, Олейниковым, Введенским, Зощенко <...> Рок наш самой судьбой ориентирован на слово, на истинную поэзию» [14, с. 146]. Добавлю также, что рокеры являются авторами не только песен, но и стихотворений, и обращаются к поэтическому наследию как зарубежных, так и отечественных поэтов, нередко делая их основой своих альбомов («Жилец вершин» группы «АукцЫон» на стихи Велимира Хлебникова (1995 г.), «Besonders» Л. Федорова и В. Волкова на стихи Александра Введенского (2005 г.), «Детский лепет» «Ночных снайперов» на стихи Э.-М. Рильке (1989—1995 гг.) и т.д.)

Если принять схематическое описание современной литературной ситуации и функционирования литературных текстов, представленное Ю. М. Лотманом [см.:16, с. 211], по которому вся литература условно может быть разделена на три «этажа» – «нижний» этаж – это фольклор, «средний» – «массовая письменная литература» и «верхний» – «вершинная письменная литература», – то рок следует относить, на мой взгляд, именно к среднему «этажу» – массовой литературе, которая представляет собой «фольклор письменности и письменность фольклора» и выполняет, таким образом, «роль резервуара, в котором обе группы текстов обмениваются культурными ценностями» [17, с. 25]. В ситуации «упадка жанрового мышления» (С. Зенкин), который наиболее ярко проявился в таких процессах, как: (1) «романизации» литературы (доминирующая позиция романа как сверхжанрового образования) и (2) формировании массовой словесности как области «нового жанрового сознания» [18, с. 33], рок причастен «массовой словесности», поскольку к последней относятся жанры «общие для литературы и аудиовизуального искусства» [там же].

Ряд исследователей (Д. М. Давыдов, А. С. Мутина, П. С. Шакулина и др.) склоняются к мысли, что следует изучать рок-тексты как явления «типологически» близкие фольклору, однако лишенные анонимности, т.е. как «авторский фольклор» [19, с. 17]: для рок-поэзии характерна частая цитация и стилизация фольклорных произведений; основными признаками рок-произведений, подобно произведениям устного народного творчества, являются словесно-музыкально-танцевальный синкретизм, установка на исполнение и важность фатической функции (контакт с аудиторией). В этом плане можно говорить о роке как явлении неосинкретизма и постфольклора (подробнее см. об этом в главе «Рок-поэзия: вчера, сегодня, завтра») – попытке современного искусства вернуться к той цельности, характер которой носило первобытное творчество. Эту мысль подтверждает тот факт, что в рок-жанре эксплицирована, «обнажена» и актуализирована присущая лирике дистинкция вербального и мелодического («музыкального») начал. Кардинальное отличие рок-поэзии от других лирических жанров заключается в его «триединстве» (текст + музыка + исполнение) и синтетической природе. Данная особенность обуславливает специфику бытования и способов реализации рок-произведений. По этой же причине методика изучения и анализа рок-произведений требует приемов, отличных от сугубо литературоведческих. Можно сказать, что рок-жанр как жанр массовый, маргинальный, «живой» сопоставим с романом. М. М. Бахтин, как известно, выделял две ветви культуры: «линию серьезных жанров» и «серьезно-смеховую», пронизанную карнавальным мироощущением, снимающим риторическую серьезность, рассудочность и догматизм. Поэтому даже в наше время «те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь

с традицией серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску, резко выделяющую их из сферы других жанров» [20, с. 123].

В свете вышесказанного рок-жанр схож с романом: оба они порождены социальным и диалогизированным, осознанным разноречием низких жанров, для которых не существует единого языкового центра; у них особый статус в литературе (ср. с рассуждениями Бахтина о романе: роман ведет «неофициальное существование за порогом большой литературы»; «роман, в сущности, не жанр; он должен имитировать (разыгрывать) какие-либо внехудожественные жанры: бытовой рассказ, письма, дневники и т.п.» [21, с. 336]) и сходные поэтические признаки и свойства (полижанровость, принципиальная незавершенность, пародирование и обыгрывание традиций и норм, а также других жанров и стилей). В роке необычайно актуализирована память о других жанрах (баллада, былина, молитва, молитвенный стих, народная песня, плач, причитание, романс, частушка и пр.). Жанровую специфику рок-поэзии составляет гипернасыщенность «памятью» о других текстах, полистилистика и синтетичность.

Наследуя традицию, рок ее переосмысливает, предлагая «спектр адаптированных к рок-мировосприятию идеологий-воззрений, неких аналогов уже существующих эстетических систем», при этом превращаясь в некую «художественную надсистему, сверхъединство, конгломерат диалогически взаимодействующих субъязыков и субкультур, в совокупности описывающих отношения мира и человека во всей их сложности» [22, с. 170]. С другой стороны, рок «эпичен» в смысле рефлексии по поводу масштабных событий национальной жизни и обращения к объективному взгляду на них. Такие явления художественной культуры и литературы как рок-опера («Волосы», «Иисус Христос – Суперзвезда», «Орфей и Эвридика», «Юнона и Авось» и др.), опыты «рок-прозы» и «рок-драматургии» (посвященные памяти Я. Дягилевой рассказы, повести и пьесы; «сказка-картинка» Я. Дягилевой, эпистолярный А. Башлачева, прозаические опыты Б. Гребенщикова, В. Кайзера и др.), «рок-театр» («Звуки Му») указывают на литературную и музыкальную полижанровость рока. Рок-произведения представляют собой художественное осмысление «заброшенности» человека в мир, описание ужаса и страха, обусловленных «оголением» существования, и в этом плане они близки жанру трагедии, изображающему действительность «наиболее заострённо, как сгусток внутренних противоречий», вскрывая «глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме» [23] (ср.: «рок – „живой“ жанр, ориентированный на максимально острое перевыражение наиболее актуальных для представителей своей аудитории реалий с их критической оценкой на основе системы ценностей данной аудитории» [24]). Рок «экзистенциален»: он «обязывает жить в жанре <...> нас выбирает и с нас спрашивает» [14, с. 111]. Посмотрим, что происходит с фольклорным или поэтическим произведением, которое, будучи вырванным из своей «аутентичной» среды, помещается либо частично (как цитата, эпиграф), либо полностью в контекстуальное поле рок-культуры.

Возьмем для примера произведения Я. Дягилевой, в которых часто встречаются обращения к детскому фольклору и произведениям устного народного творчества. Последние, попадая в рок-контекст, становятся индикаторами абсурдности и жестокости окружающего мира.

Игровая присказка «Выше ноги от земли» трансформируется в констатацию неизбежной конечности и смертности человека («Кто успел – тому помирать, / Кто остался, тот и дурачок») [25], шуточное «Дом горит – козёл не видит» и задорное «Гори, гори ясно» – в изображение картины вселенского безумия и апокалипсиса («Солнышко смеётся громким красным смехом»). Претерпевая авторскую «правку», пословицы и поговорки превращаются из мудрых афоризмов в апофеоз цинизма и озлобленности, при этом теряя свою первоначальную семантическую наполненность: «Без труда не выбьешь зубы», «Зима да лето – одного цвета». Среди литературных аллюзий можно отметить обращение Дягилевой к трагически-экзистенциальным мотивам творчества зарубежных и отечественных писателей как свидетельство того,

что трагедия человеческой личности «лишь косвенно связана с недостатками общественной системы, корни её лежат в самой сути человека», «жить вообще страшно» [26].

В произведениях других рок-поэтов наблюдаем схожую тенденцию к переосмыслению литературно-поэтического наследия: лермонтовская строка из «Паруса» в контексте изображения неминуемой авиакатастрофы в тексте З. Рамазановой («*Белеет парус одинокий <...> Мы с тобой – ещё секунда – и взорвёмся*» [27]); блоковские, лермонтовские, пушкинские реминисценции у А. Башлачева как гротескное изображение нелепости жизни («*И каждый вечер в ресторанах / Мы все встречаемся и пьём. / И ищем истину в стаканах, / И этой истиной блюем*»; «*Погиб поэт — невольник чести, / Сварился в собственном соку*»; «*Не мореплаватель, не плотник, / Не академик, не герой, – / Иван Кузьмич – ответственный работник, / Он заслужил почётный геморрой*» [28]); некрасовские, толстовские, пушкинские аллюзии, например, у Е. Летова («*Сеяли доброе, разумное, вечное / Всё посеяли, всё назвали / Кушать подано – честь по чести / На первое были плоды просвещения / А на второе — кровавые мальчишки*») [29]; грибоедовская цитата, указывающая на предельную безысходность и безверие («*И лампа негорит, / И врут календари <...> И чёрный кабинет, / И ждёт в стволе патрон*») [30] и буквальное толкование чеховского высказывания о ружье, которое непременно должно выстрелить, у А. Васильева («*Любой имеющий в доме ружьё приравнивается к Курту Кобейну, / Любой умеющий читать между строк обречён иметь в доме ружьё*»).

Сходным образом переосмысливаются и произведения фольклора: «*В трёх сосенках / Блуждая, насмерть / Замерзли оба / Раба божьих – это я и ты*»; «*Нищий платит дважды*», «*Всеми своё время*»; «*Каши слезами не испортишь нет*» (Е. Летов), «*Сегодня любая лягушка становится раком / И сунув два пальца в рот, свистит на Лысой горе*» (А. Башлачёв). Отметим также, что, в отличие от «обычного» лирического автора, автор рок-произведений совмещает в одном лице поэта, музыканта, лицедея, а это позволяет говорить о лирико-драматической природе рок-творчества. Рок-автор в этом смысле подобен архаичекому поэту-лирику, который «единичен» и «множествен» одновременно, по меньшей мере «двойственен»: это и сам поющий, и бог-дух: «*Пение в своём генезисе – одна из сакральных форм речеведения: оно построено на «инверсии», перемене голоса. Перед нами своего рода «несобственная прямая речь», разыгрывающая голос не только поющего, но и «другого» – первоначального божества-духа, к которому обращена речь <...> пение по своей природе является «персоналогическим двуголосием*» [31, с. 95]. Рок-герой тяготится ощущением и переживанием экзистенциального ужаса от осознания абсурдности существующего мироустройства («*Чёрное солнце*» Д. Арбениной, «*Мама, мы все сошли с ума*» В. Цоя, «*Палата №6*» А. Башлачева и др.), состояния напряженного ожидания неотвратимой беды, катастрофы («*Ты нарисуешь круги на стенах, / Закроешь сына от взрыва телом*» (А. Васильев)). Возможные варианты освобождения от «тошноты», «нудительности» бытия – сон, смерть, сумасшествие («*Только сон вселенский нас утешит*» (Я. Дягилева), «*Когда я усну мудро и далеко <...> / Не надо меня шевелить*» (Е. Летов), «*Убей меня, убей себя, ты не изменишь ничего, / У этой сказки нет конца*» (Г. Самойлов [32, с. 57]), «*И сойти с ума не сложнее, чем порвать струну*» (А. Башлачев) и т.д.). Любопытно, что смерть в рок-произведениях нередко представлена как явление циклического характера: «*Я разбежусь и – с окна. / Я помню, как это делать*» (З. Рамазанова), «*Скоро он снова шагнёт из окна, и всё будет тончено*» (А. Васильев). Рок-герою, признавшему могущество фатума, остаётся лишь риторически вопрошать «*Как же сделать, чтоб всем было хорошо?*» (Я. Дягилева).

\*\*\*

Рок-жанр генетически и типологически наиболее близок русской народной и бардовской (или авторской) песне, системе жанров «блатного фольклора» и бытовому романсу. По неко-

торым параметрам его можно соотнести с романом. В рамках литературного процесса данный жанр стал одним из показательных примеров действия канонизации младших жанров. Несомненно «вписанность» рок-жанра в культурологический контекст второй половины XX века и его значимость в общем литературно-эволюционном процессе, особенно в свете «полидиалогичности» и принципиальной «открытости» рок-произведений. Очевидно, что жанровая специфика рока заключается в его синтетизме, т.н. «триединстве». Рок-поэзия – особый лирический жанр, жанр песенного слова, что требует определенного методологического подхода, учитывающего деформацию слова в песне, – это «жанр особого рода, определяемый характером отношений музыки и слова» [33, с. 15], «песенная лирика».

## Триединство: слово, музыка, танец

Рок-произведение можно определить как семиотическую систему со своими особыми знаками, средствами передачи сообщения, состоящего из этих знаков, определенными законами и правилами, в соответствии с которыми это сообщение передается и реализуется в т.н. «рок-действе». Произведения, относящиеся к жанру рок-культуры, представляют собой целостный «текст» с единым планом содержания, где в качестве «знака» предстают единицы разноплановых «субтекстов» – вербального, музыкального и исполнительского, – которые «работают» на создание этого единого плана содержания. «Поэтическое поле корреляций» этих трех слоев рок-композиции основано, по С. В. Свиридову, на ритме, звуке и композиции; «поле семиотической корреляции – весь текст» [там же, с. 25]. Степень устойчивости референции знаков того или иного слоя, правила и условия раскодирования связаны с особенностями взаимодействия отправителя и получателя сообщения. Анализ рок-произведений должен осуществляться методами, которые учитывают полистилистику рока и его многокомпонентность. Если рассматривается сугубо вербальный аспект рок-произведения, мы имеем дело с т.н. «редукционистским» методом, если вербальный аспект в сочетании со всеми остальными – «общий» подход [34, с. 104]. Я буду придерживаться второго подхода, отдавая предпочтение рассмотрению вербального субтекста как наиболее референтно устойчивого. Текст, музыка и исполнение – это наиболее характерные составляющие рок-композиции. Одна из главных проблем изучения поэтики рок-произведения – необходимость принимать в качестве объекта исследования не только вербальный текст как одну из составляющих рок-композиции, но и другие составляющие: исполнительское и музыкальное начала.

В посттрадиционалистскую эпоху самые большие трудности были связаны с «жанрами, именуемыми сейчас лирическими, т.е. с многочисленными исторически изменяющимися жанрами, которые были частично связаны с музыкой, частично – с декламацией (что затрудняло объединение их в одно понятие)» [35, с. 169]. В «триединстве» рока отражена его ориентированность на естественность и простоту: так, по Г. Э. Лессингу, сочетание поэзии, музыки и хореографии является «наиболее совершенным сочетанием произвольных и естественных знаков во временной последовательности, дающим наиболее близкое подражание природе» [цит. по: 36, с. 92].

В роке данная особенность находит наиболее яркое выражение: например, танец, исполняемый на сцене лидером рок-группы, придает песне совершенно иной колорит и, так сказать, «переводит» ее в иное художественное измерение, заряжая энергетическим импульсом аудиторию и самого исполнителя.

### *Вербальный субтекст*

Рок-текст как текст, связанный с пропеванием, по мнению М. А. Солодовой, соотносится с «правополушарным, нерасчлененно-образным мышлением» – «ритм, мелодия расчленяют, трансформируют и иным образом группируют в особые синтагмы „естественный“ текст» [37, с. 10]. Отсюда такие черты как деформирование поверхностного синтаксиса, нарушение или отсутствие логических и грамматических связей; незавершенность, отсутствие целостности высказываний, «сверхподчеркнутая актуализация замысла высказывания» – иными словами, «формальная асистемность» рок-текста порождает новую «сюрреальность» [там же, с. 30]. Про-синкретическая ориентация рока проявляется в «магической ментальности» и «оборотнической логике» (А. Ф. Лосев): стремление основываться на ассоциативных связях и умозаключениях по аналогии, «признавать мистифицированную действительность более реальной, чем эмпирический мир», и руководствоваться «коннотативно-когерентным мышлением»

является приоритетными установками рок-восприятия [там же, с. 53]. Я не вполне согласна с данной концепцией. Во-первых, неправомерно соотносить рок-текст только с «нерасчленимым образным мышлением», – при восприятии рок-произведения не менее важно и мышление логическое, которое не позволяет однозначно отождествлять рок-действие с мистериями или ритуальными празднествами. Во-вторых, как я полагаю, для рок-мироощущения эмпирический мир является не менее значимым, чем «мистифицированная действительность». Тем не менее, нельзя не признать, что обращенность к мифологии, архаическому синкретизму и фольклору, гротеску и фантазмагии отражают обратную сторону попытки разрешить существующие в наличной повседневности проблемы и противоречия, выраженные в «бытописательной», «биографической» манере. Магическое выступает средством указать на возможность перехода от эмпирики и наличного вовне его – в зону вверения себя некоему Абсолюту, будь то Бог или Благо, или Вечность, т.е. ориентирует на трансгрессию. Последняя реализуется и в требовании к языку преодолеть самое себя. Русский рок первоначально не имел собственных текстов – только калькированные с английского, т.е. тексты «чужого языка», которые для многих представляли как «бесмысленные слова». Кроме того, морфологические особенности русского слова совершенно не соответствовали ритмике и музыкальной фразе рока: «К русским стихам западный рок с его западными музыкальными ходами не очень подходит. Обычно в западном рок-варианте русское стихотворение, будучи завалено электричеством, выглядит рыбьей, выброшенной на берег, – оно задыхается. Для русского стиха электрическое звучание – проблема. Русская фраза протяжна, русские слова длительны в отличие от английских, которые при спряжении, при склонении становятся односложными, и ими легко манипулировать внутри нервического графика музыкальной рок-фразы. На каждый малейший извив рок-фразы английское односложное слово, которое несет в себе понятие целого слова <...> реагирует мгновенно. Русские же слова, по статистике, в основном двух-трехсложные, это „славянские шкафы“. Следовательно, нужно либо рубить шкаф <...> либо надо менять мелодическую основу <...> поиск синтеза русского стиха с рок-музыкальной формой – дело тонкое» [14, с. 76].

Таким образом, правомерно говорить о том, что в русскоязычном роке, в отличие от англоязычного, вербальный субтекст в целом испытал более сильную деформацию. Нельзя проецировать методы анализа обычной поэзии на рок-тексты, не учитывая инверсии статуса слова в песне, которая обусловлена изначальной ориентированностью текста на про-певание. Статус слова в песне вообще аналогичен статусу «поэтических элементов» в стихотворении (метр, ритм и т.д.): «Текст песни в целом должен рассматриваться как чисто поэтическое, добавленное/дополненное образование.

В отличие от обыденной поэзии, в рок-поэзии языковое сообщение перестает быть основной, на которую накладываются поэтические структуры. Вместо этого слово в роке само зависит от музыкальной структуры. Можно сказать, что текст песни функционирует как метафора даже в том случае, если он не содержит ни одного тропа, и звучит как рифма даже тогда, когда не имеет никаких созвучий» [38, с. 6]. Данное положение может быть подтверждено характерным для европейской эстетики представлением о враждебности музыки слову<sup>9</sup>. В любом случае перед нами – «особый тип текста, жестко коррелирующего с музыкой» [40, с. 123]. Деформация слова под влиянием музыкального и исполнительского субтекстов проявляется в «реализации рефренно-припевной структуры, в увеличении-уменьшении длины вербального ряда, в мелодической переакцентуации слов и выражений», которая вызвана «несовпадением музыкальной, исполнительской и стиховой акцентуации» [41, с. 93]. В современном роке нередки случаи

<sup>9</sup> «Слова есть и остаются для музыки чужеродным придатком второстепенной ценности» (А. Шопенгауэр), «Когда слово и песня соединяются в песне, музыка поглощает слова; не только отдельные слова и предложения, но саму литературно-словесную структуру, саму поэзию. Песня не компромисс между поэзией и музыкой, хотя бы текст ее сам по себе и был великой поэзией; песня – это музыка» (С. Лангер) [цит. по:39, с. 104].

нарочитой неверной расстановки ударения в словах, инверсий, «переносов» с целью сохранить единство ритмико-интонационного характера, «подогнать» стиховой текст под музыку. Сюда же следует отнести видоизменение текста, обусловленное его принадлежностью единому синтетическому целому наряду с другими (невербальными) составляющими: «припев, столь значимый в песне, выполняющий ту же роль задержки внимания, что и рифма, выглядит ненужным довеском к самому себе, напечатанному несколько выше. Разрушенный синтаксис, совершенно не мешающий песне, кажется вопиюще непрофессиональным с поэтической точки зрения» [42, с. 32]. В частности, это находит выражение в напечатанном «голом» тексте рок-произведения, оторванном от музыки и исполнения. У рок-текста своя орфография и пунктуация: отсутствуют знаки препинания и заглавные буквы. Письменная фиксация текстов рок-произведений связана со стремлением представлять не только аудиальную (устную) форму культуры, но и письменную<sup>10</sup>. Для рок-поэзии характерна тенденция «преодоления», трансгрессии языка двумя способами: либо посредством сознательного «нагнетания» и максимальной концентрации семантического, синтаксического, фонетического, фонического уровней, «выжимания всех соков» из языка, что перекликается с поэтическими опытами символистов (многие тексты А. Н. Башлачева, Б. Б. Гребенщикова, Ю. Ю. Шевчука и др.): «Но не слепишь крест, если клином клин. / Если месть – как место на звон мечом, / Если все вершины на свой аршин. / Если в том, что есть, видишь – что почем. / Но серпы в ребре, да серебро в ведре / Я узрел не зря. Я – боль яблока» (А. Башлачев); либо путем нарочито примитивного, упрощенного или заведомо лишённого смысла употребления слов, звуков, своего рода «языковое сумасшествие», что созвучно поэтическим исканиям авангардистов и футуристов начала XX века, а, с другой стороны, соотносимо с импровизационным характером «песен-игр», в которых текст выполнял служебную роль, а приоритет принадлежал ритмико-мелодическому началу (например, тексты А. Хвостенко, Д. Гуницкого, П. Мамонова и др.): «Грустит сапог под желтым небом, / Но впереди его печаль. / Зеленых конвергенций жаль, / Как жаль червей, помытых хлебом. / С морского дна кричит охотник / О безвозвратности воды. / Камней унылые гряды / Давно срубил жестокий плотник» (Д. Гуницкий, гр. «Аквариум») или: «Стою в будке, весь мокрый. Слишком жарко. / Стою мокрый, весь в будке, слишком жарко. / Жарко я, весь в будке. Стою мокрый. / Крым, ырм, кырм. Ырм, кырм. / Денег, вышли мне денег!» (П. Мамонов, гр. «Звуки Му»). Рок-поэзия – это направление, возникшее в ту эпоху, когда, если говорить языком Бахтина, нет «сколько-нибудь авторитетной и отстоявшейся среды преломления для слова», поэтому в ней будет господствовать «разнонаправленное двуголосое слово», т.е. «пародийное слово во всех его разновидностях или особый тип полуусловного, полуиронического слова» [20, с. 347]. В какой-то степени рок-поэзия является преемницей «громкой», «эстрадной» поэзии 60-х гг., собиравшей десятки тысяч молодых людей на стадионах. Эту связь подтверждает практика публичной декламации стихотворений на рок-концертах («Суббота», «Уровни», «Когда один» Ю. Шевчука; «Как жить» Я. Дягилевой; «Я слушаю Тома Йорка» Д. Арбениной и др.; поэтические «отступления», исполняющие роль «прелюдий» к песням, – например, в песнях «Я остановил время», «Родина», «Ты не один» Ю. Ю. Шевчука; «Чую

<sup>10</sup> Вполне можно предположить, что данные положения сопоставимы с концепцией письма и голоса у одного из исследователей творческого наследия Левинаса – Ж. Деррида, который убедительно доказывает в своих работах, что письмо есть свидетельство потери «теологической уверенности», иными словами, следствие богоутраты современным человечеством: «Необходимо, дабы у нас исчезла надобность в писании, чтобы наша жизнь оказалась столь чистой, что благодать духа заменяла бы в нашей душе книги и записалась бы в наших сердцах <...> Письмо изначально герметично и вторично. Прерванный голос и скрытое лицо Бога» [43, с. 109]. Устами Эдмона Жабе философ говорит: «Я придаю большую цену тому, что сказано, большую <...> чем тому, что написано; ведь в написанном недостает голоса, а я в него верю» [там же, с. 116]. Проблема письма и голоса является, на мой взгляд, одной из ключевых в философии диалога. В частности, я вижу ее как противопоставление еврейской («Голос») и христианской (эллинской – «Логос») культурных традиций, а также как противопоставление благодатного первичного слова вторичному письму. Отсюда – трактовка диалога и общения как речи, говорения, как разлитого в эфире Слова, как «пневмы» – Духа и воздуха (Ф. Эбнер, О. Розеншток-Хюсси). Как представляется, это одна из причин ориентации рока на устность и коллективный характер творчества, обуславливающие непосредственность восприятия рок-произведений.

гибель» К. Кинчева; «Придет вода» Я. Дягилевой и др.). Иногда стихотворения наряду с песнями представляют одну из композиций альбома («Молитва» А. Васильева, «Как жить» Я. Дягилевой).

Более того, нередко рок-поэты составляют свои альбомы целиком либо преимущественно из стихотворений, создавая таким образом аналог лирического цикла<sup>11</sup> (например, стихотворный цикл К. Арбенина в альбоме «Конец цитаты» (группа «Зимовье зверей»); чередование сонетов с песенными композициями в альбоме С. Калугина «Negredo» (1994), «литературный» альбом П. Мамонова «Шоколадный Пушкин» (2002)).

Показательна в этом плане композиция некоторых рок-опер: «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (Аракс; 1978) и «Юнона и Авось» (либретто А. Вознесенского, музыка А. Рыбникова; 1980) – как чередование стихотворных (для последнего – и прозаических) текстов разных жанров. Таким образом, рок-опера представляет собой специфическое жанровое образование. Так, в опере «Юнона и Авось» использованы следующие жанры: *эпистолярный* (переписка Авосья с государем: «Государь избирает Вас на подвиг, пользу Отечеству обещающий, по исполнению дипломатического поручения вверяются Вам образование и участь русских жителей Америки...»), «Любезный государь, граф Алексей Николаевич, сообщаю о прибытии к берегам Калифорнии. Слава Богу, все позади. Гарнизон крепости встретил нас без приязни, и тут являюсь я, камергер Рязанов, чрезвычайный посол государев...»); *прошение* («Милостивый государь мой, граф Алексей Николаевич Румянцев, уповая на всемилостивейшее покровительство, вознамереваюсь просить Вас о поддержке моего дерзновенного прожекта»); *молитва* («Господи, воззвах к Тебе, услышь мя, Господи», «О, пресвятая Дева, услыши мою теплую молитву и принеси ее пред возлюбленного Сына Твоего Господа нашего Иисуса Христа»); *молитвенное стихотворение* («Создатель! Создатель! Создатель! Создатель! // Стучу по груди пустотелой, как дятел»; «Когда ж взойдет, Господь, что ты посеял? // Нам не постигнуть истину Твою»); есть вкрапления дискурса *обрядового богослужения* («Помолвлены раб Божий Николай с Кончитой Божией рабою», «Упокой, Господи, душу рабы Твоей Кончиты и раба Николая. Аминь»), испанской речи, *светского диалога* («Ваше сиятельство, вот письмо губернатора <...> да, вот странность: письмо пахнет духами, в него вложен цветок незабудки...»; «Ваша светлость, он говорит – Вы погубили невесту его. – Переведите ему, что он сволочь и пусть собирается ко всем чертям»).

Любопытно, что диалогические отношения на текстуальном уровне в опере эксплицированы как не имеющие определенного адресата («*Господи, услышь меня <...> Услышь меня, Родина <...> Кто-нибудь, услышь меня*») и не зависящие от степени владения языком («Она плачет? – Нет, что Вы! Она говорит... – Не надо переводить, я понял...»).

Как представляется, на приоритет вербального компонента указывает и тенденция рокеров исполнять свои произведения в стиле рэп – достаточно быстрое ритмичное проговаривание текста на фоне однообразной не отвлекающей внимания слушателя музыки («Тоталитарный рэп» (гр. «Алиса»), «Кончится лето» (гр. «Кино»), «Бумерангом» (гр. «Ночные снайперы») и др.).

Рок-поэты пытаются таким образом сделать вербальный план более независимым. Однако «декламация стихотворений в роке – минус-прием» [42, с. 32]: отсутствие музыки обычно воспринимается как значащее отсутствие.

Интересно, что многим рокерам присущи такие манера стиль исполнения песен, которые можно определить как «непрофессиональное пение»: здесь имеют место проговаривание, крик, рассказывание, но редко – искусство преподнесения песни в классическом, традиционном понимании этого слова.

<sup>11</sup> Достаточно детальное и глубокое рассмотрение проблемы микроциклов, способов циклизации в русском роке, в частности, соотношения альбома песен с циклом лирических стихотворений, представлено в работах Ю. В. Доманского [см.:44—46].

Это, на мой взгляд, отражено в манере исполнения рокеров: медитативно-декламационный стиль Б. Гребенщикова; речитативно-разговорный характер исполнения некоторых песен В. Цоем, М. Науменко, В. Бутусовым и др. Данная особенность является одной из причин, позволяющих говорить о русском роке как новом этапе развития именно и по преимуществу словесности, а не музыки. Вышеуказанные особенности статуса слова в рок-произведениях во многом обусловлены происхождением рока. Генетически русский рок восходит к русской песенной лирике, основными поэтическими чертами которой являются нерегулированность мелодических рядов и речитативный характер исполнения, а также к афро-американскому спиричуэлз, английской нон-сенс поэзии [см. подробнее: 40]. В каком-то смысле, рок-поэзии присуще стремление преодолеть художественный статус слова – в этом может быть скрыто объяснение обращения к вспомогательным средствам (музыке и театральности). Характерно, что используемые в роке произведения авторов других эпох, жанров и направлений неизбежно трансформируются.

Даже если текст и музыка заимствованного произведения не претерпевают никаких изменений, в роковом исполнении оно приобретает совершенно иной статус, характер напряженно-драматического «откровения». В этом плане показательно соотношение между словом и молчанием в роке как экстраполяция общей художественной направленности и сущности последнего, в частности таких его характеристик, как «экзистенциальность» и исповедальность.

Проблема соотношения слова и молчания напрямую связана с вопросами о сущности слова, о его онтологическом, религиозном и диалогическом аспектах. Тема молчания была ярко заявлена в произведениях немецких мистиков и романтиков, писателей XX века, получила выражение в т.н. «языковом кризисе» (Вена, начало XX в.) (И. Бахман, Г. Бенн, Э. Буркарт) [47, с. 580], будучи рассмотрена в двух аспектах: с одной стороны, молчание способно расширять выразительные способности языка, с другой – абсолютное молчание, немота есть знак отсутствия, «смерти» слова, языка.

Проблема молчания, помимо прочего, получила развитие в работах диалогически ориентированных мыслителей. По Левинасу, отсутствие слова воспринимается, как правило, в качестве свидетельства разлада, кризиса, поскольку «присутствие мира в сознании заключается в ожидании слова» [48, с. 121].

Но молчание никогда не является «пустым», оно всегда «наполнено»: «Безмолвие не есть просто отсутствие речи, внутри безмолвия живет слово» [там же, с. 121]. О слове как возможности самовыговаривания писал Хайдеггер<sup>12</sup>.

Хрестоматийно известное высказывание Л. Витгенштейна – «О чем нельзя говорить, о том следует молчать» [49, с. 86] – обозначило контуры данной проблемы лишь с одной стороны, поскольку молчание не прерывает разговора и соприродно ему – «молчат о том же, о чем и говорят» [см.: 50; см. также: 51—52]. Иными словами, молчание есть продолжение речи, разговора: «при всей противоположности слова и молчания они рождаются из одного интенционально-смыслового поля и в предельных случаях обратимы» [50].

Возникает вопрос о соотношении слова и молчания как иерархически разноуровневых феноменов: во многом через молчание слово может претвориться в Слово. Не случайно обет немоты является одной из основных практик монахов, отшельников, подвижников (например, характерный для восточно-христианской мистики и аскетики исихазм; немота как подвижничество и пр.). М. Эпштейн усматривает в данной традиции проявление «формативной» функции слова, которая, в отличие от «информативной», не сообщает никакой информации,

<sup>12</sup> «К разомкнутости присутствия сущностно принадлежит *речь*. Присутствие *выговаривает* себя. Принадлежащую к раскрыванию раскрытость находят внутри мира ближайшим образом в *выговоренном* <...> Присутствие, т.е. бытие человека, очерчено как живущее, чье бытие сущностно определяется способностью *говорить*» [53, с. 257].

а «молча бытийствует», слово «само являет себя», это т.н. «слово-бытие»: именно для русского слова характерна данного рода «бытийственность» как номинализм, «языкопоклонство» – от рождения старославянского языка как языка перевода Библии через традицию имяславия, опыты символистов до абсолютизации языка некоторыми современными поэтами. С другой стороны, по Эпштейну, для русских болтливость и пустословие так же характерны, как и молчаливость, что выражает особый статус слова в отношении к бытийственности. Существуют «три уровня» слова («святословие», «смыслословие», «пустословие»), и для русских характерно «проскакивание между высшим и низшим уровнями». Пренебрегая «человеческой», информативной функцией и «пытаясь взять на себя сразу „божественную“ функцию», слово «превращается в магическое или идеологическое заклинание и, в конце концов, – в чистую фикцию, в набор ничего не говорящих звуков» [50].

Обратимся к плодотворной, на наш взгляд, концепции Малахова об особом характере преодоления молчания посредством «бытийно заряженного слова». Согласно данной концепции, молчание как «экзистенциал» преодолевается словом, но так, что в этом преодолении заложено возвращение к молчанию: «слово вызывается к жизни напряженностью открытого контакта человека с Объемлющим – напряженностью, взрывающей смысловую незамутненность молчаливого вхождения в бытие. Но, представляя собой своеобразный фактор бытия, слово в намеченном его понимании тяготеет к бытийственному же разрешению; таким образом, преодоление молчания чревато новым возвращением к нему» [54, с. 199].

В качестве жанров так понятого слова Малахов рассматривает *свидетельство* («онтолого-диалогический аспект любой человеческой реализации» – «это я, Господи!»); *ответание* («определенная апеллирующая к слову жизненная настроенность личности») и *исповедь* («экзистенциальное отталкивание от бытия»). Хочу обратить особое внимание на последнее как предельно актуальное для нынешней ситуации «смерти Бога»: «для современного сознания, утратившего определенность божественного присутствия, но не умеющего найти опору в собственном «я», исповедь – эта *confessio* вне всяких конфессий – оказывается трагическим парадоксом, сродни надежде и любви. В отчуждении от канонической церковной ситуации (возвратиться к которой слишком легко) все семиотическое поведение современного человека способно приобретать оттенок исповеди, не приносящей удовлетворения, но неизбежной. Исповедальность разлита по поверхности нашей культуры, по стенам великого платоновского котлована, зачастую оставаясь единственным, хотя и невероятным способом преодолеть молчание» [55, с. 17]. Несомненно, эта концепция является одной из основополагающих установок русской рок-поэзии, имеющей сложные отношения с христианской культурой. Несправедливо обвиняемый в антиправославии и «сатанизме», непристойном поведении и нарушении христианских норм и правил поведения (пьянство, распутство и пр.), русский рок во многом отражает в тематике и проблематике своих произведений противостояние языческого и христианского начал, сложный путь человека к вере или ужас Богооставленности. В этом контексте свидетельство и исповедь представляют собой жанры, имманентные, по моему мнению, рок-мироощущению. Молчание и слово представляют таинство покаяния и литературную исповедь соответственно: «исповедь церковная и литературная противоположны по своему внутреннему смыслу. Можно обозначить это противостояние как стремление к двум пределам речи: «полноте слова (в литературной исповеди) и полноте молчания (в таинстве покаяния)» [56, с. 11].

Таким образом, молчание является одним из условий возможности слова «бытийствовать» и пресуществовать в Слово. Вероятно, для русской культуры более характерно стремление использовать слово в его «формативной» функции, как «слово-бытие», что нередко оборачивается пустой словесной игрой. Жанры преодоления молчания (свидетельство, ответание, исповедь) находят выражение как в самой человеческой жизни, приобретая характер антроподицеи, так и самое широкое выражение в искусстве и творчестве. В частности,

отмечу, что данные жанры эксплицированы в рок-культуре и общей установке рок-творчества на «исповедальность» и «ответ-ственность». Отметим, что обосновывая идею о принципиальной исповедальности русской культуры, обращаются к музыке как «модели исповедального дискурса», приводя в качестве примеров, помимо прочего, рок-музыку<sup>13</sup>. Молчание семантически соотносится со смертью. Если говорение, слово есть жизнь, то не-говорение, молчание – это смерть. В русском роке проблема молчания, соотношенная напрямую с говорением и пением, является одной из наиболее актуальных. Кризис, распад слова – это разлад мировой гармонии: «Сначала было Слово, но кончились слова» (В. С. Высоцкий); «Мало слов для стихов, мало веры для слов» (Я. С. Дягилева); «Все буквы съедены мышами в букварях» (А. Васильев). Однако возникает парадокс: рок – это сфера звучащего, песенного слова, следовательно, для молчания здесь вовсе не должно быть места. Феномен отсутствия слова, звучания в роке тем более значим, что обладает потенциально глубоким семантическим значением, создавая контраст в общем восприятии рок-произведения. «Молчание» в роке можно разделить на несколько т.н. «видов». Во-первых, молчание, эксплицированное на содержательно-текстуальном уровне произведения. В роке многочисленны и вариативны сюжетно-тематические обыгрывания молчания, немоты, утраты дара речи и поэтического дара, а также насильственного лишения способности говорить как сближение со смертью, неприятие окружающей действительности или сознательная установка на не-говорение: «Ты молчи, что мы гуляли по трамвайным рельсам» (Я. Дягилева), «А сидели тихо – так разбудили Лихо» (А. Башлачев), «Мне в эту ночь не писалось, // Я привыкал быть великим немым» (К. Арбенин) и др.). Во-вторых, молчание, проявляемое на уровне связи вербального, музыкального и пластического начал. Молчание солиста компенсируется солирующими партиями музыкальных проигрышей других участников группы; отсутствие аккомпанемента, «молчание» инструментов воспринимается слушателями как «минус-присутствие», поскольку аудитория изначально ориентирована на восприятие музыки; в качестве «молчания» («иноговорения») можно расценивать протяжное пропевание гласных или крик вместо слов, характерные для творчества, например, А. Башлачева, Я. Дягилевой. Вариантом «молчания» можно считать, на наш взгляд, и нарочитое косноязычие (творчество таких групп, как: «Звуки Му», «АукцЫон», «Аквариум» и др.). В-третьих, молчание проявляется в особенностях интеракции автор-реципиент. Своего рода «молчанием» может выступать творческое затишье рок-автора, а также его принципиальное нежелание общаться с представителями прессы и вообще давать интервью (яркий пример – Я. Дягилева). Интересно, что «молчанием», «тишиной» в роке может быть обозначена временная отлучка из светского мира для активной реализации своих творческих поисков (ср. с названием одного из альбомов З. Рамазановой после сравнительно долгого отсутствия на публике – «Четырнадцать недель тишины»).

### *Музыкальный субтекст*

У рок-жанра свой «музыкальный язык»: «повышенная ритмическая эмоциональность<sup>14</sup>, повторяемость музыкальных фраз, цикличность формы, а также определенная драматизация образов» [14, с. 17]. Отметим такую особенность в специфике восприятия рок-произведений как наличие запредельной громкости, что вызывает определенный психологический и эмоциональный эффект, создает чувство единства и сопричастности присутствующих. В роке возможны ситуации, когда по аналогии с блюзом и жанром афро-американского госпел, фонетическое значение слов преобладает над лексическим, а голос выполняет роль отдельного

<sup>13</sup> «Ведь и творчество крупнейших рок-музыкантов есть не что иное, как сотворенная в звуках исповедь поколения, которое явилось современником, допустим, творчества „Beatles“ или „Аквариума“» [57].

<sup>14</sup> «Музыка, причем музыка особого строя, усиленного до физиологических пределов звучания и неумолимой, поглощающей ритмической пульсации» [58, с. 143].

музыкального инструмента. Текст не является главным элементом рок-композиции: «Слова, так сказать, срываются с понятийной цепи, погружаются в иррациональную безудержность выплескиваемой энергии» [59, с. 10]. Причем музыка в роке также модифицируется, теряя обычный статус: «Рок – синтез целого ряда феноменов (поэзии, моды, пластики, парикмахерского и модельерского дела, физиологии, психологии) и в синтезе этом музыка наличествовала не в своем истинном (субстанционально – эйдетическом), а в *псевдомузыкальном* аспекте» [59, с. 35] (курсив мой – Н. Р.). Любопытно в этом плане высказывание И. А. Бродского: «Про музыку тут говорить, правда, бессмысленно, потому что это рок» [цит. по: 60, с. 13]. Запредельная громкость и грохот аппаратуры часто не позволяют расслышать, и, казалось бы, адекватно воспринять слова исполняемой песни. Но это ничуть не мешает процессу рок-коммуникации, поскольку слова уже известны из многократно прослушиваемых записей и часто поются хором в унисон с исполнителем, что способствует созданию ощущения единства и общности, и поскольку собственно слова являются лишь одним из компонентов целого, составляющего рок-произведение (ср.: «Происходящее на сцене – лишь подсказка, обостряющая и усиливающая впечатление от интро- или экстравертного „со-исполнения“ и эмоционального припоминания музыки и текста адресантом» [33, с. 59]). Таким образом, и текст, и музыка в роке трансформируются – в них редуцируется элемент искусства, игры и привносится экзистенциальное начало, которое становится ведущим. Отечественные рокеры, «не будучи музыкантами, стали играть и сочинять музыку, не имея голоса – запели, не будучи поэтами – стали писать стихи» [60, с. 13]. Русская рок-поэзия хронологически принадлежит Бронзовому веку развития культуры поэтического, представляя его «андеграунд»<sup>15</sup>. Хотя рок-поэзия представляет маргинальный «низкий» лирический жанр, с точки зрения классических литературоведческих канонов, к тексту рок-композиции могут быть применены те же категории, которые используются при анализе явлений художественной культуры XX в. «Диалектика» восприятия рок-произведения (рок-композиции) создается благодаря тому, что различные его слои при возможном несовпадении и противоречивости образуют единый цельный «текст», в котором каждый из названных слоев трансформируется в свете установки на «сейшн» и модели особого типа общения, которое является для определенной аудитории не только ритуалом, но и выражением самобытного мироощущения. В рок-композиции проявляются взаимоотношение и взаимодействие всех коррелирующих слоев, принципы их совмещения, соположения и скоординированности. Причем наибольшей степенью устойчивости референции обладает вербальный «субтекст», а пластический и музыкальный референтно неустойчивы и могут не совпадать или вступать в открытое противоречие друг с другом.

Средством осуществления «диалога» и «скрепой» текста, музыки, исполнения является не только композиция, но и ритм. Именно последний является одним из наиболее ярких экспликантов особенностей рок-поэтики.

### *Роль ритма в роке*

Архаико-мифологическая природа рока проявляется в необычайной значимости ритма. Не случайно рок имеет афро-американские корни, а в африканской музыке, как известно, ведущую роль играют ударные инструменты (барабаны, тамтамы и т.д.), что связано с преобладанием чувственного, телесного, материального начала (используя язык М. М. Бахтина, можно сказать, «телесного низа»), которым управляет ритм, над началом духовным, интеллектуальным, которым в музыке управляет мелодия. Отголоски африканских ритмов нашли свое выра-

<sup>15</sup> «Литература Бронзового века <...> двойственна, что выражается в соединении двух треугольников – представляющих, условно говоря «ангажмент» и «андеграунд»: один – вершиной вверх («метафизика»), другой – вершиной вниз («рок») [61, с. 7].

жение в ритм-энд-блюзе, джазе, регтайме, позднее перейдя в рок-н-ролл и рок. На чувстве ритма основано общение участников группы на сцене: за каждым из них закреплена определенная роль. В качестве «первой скрипки» может выступать то один, то другой участник рок-команды в зависимости от исполняемой части произведения. Нельзя не отметить и значимость поведения аудитории в этом плане: ритмичное синхронное раскачивание из стороны в сторону, вскидывание рук, колыбание тысяч зажигалок над головами, хлопки, пропевание некоторых строк вместе или вместо самого исполнителя, – все это является важной составляющей рок-представления и общения рок-группы со слушателями и зрителями. Психобиологические корни ритма (т.н. «групповые пошумелки» и демонстративное, «клубное поведение», характерные для высших приматов) – «древняя, врожденная основа поведения многих неформалов» [62, с. 97], в частности, музыкальных. «В „групповых пошумелках“ – ритмичных звуках, выражающих грохот, выкрики, топот и т. д. – можно узнать прародительскую основу <...> через этот механизм по неосознаваемому каналу до нас доходит ощущение единства и силы», в последующей человеческой истории это находит выражение в разных феноменах – от гладиаторских боев до современного футбола.

Исследования и наблюдения биологов-этологов и зоопсихологов подтверждают, что обезьяны, медведи и некоторые другие животные могут сознательно успокаивать или, наоборот, возбуждать себя с помощью ритмичного постукивания палкой по какому-нибудь предмету или «играя» на расщепленной древесине (бурые медведи). Скорее всего, наидревнейшим механизмом влияния музыки на живые системы является синхронизация и десинхронизация музыкальных ритмов и внутренних биоритмов организма. Не случайно примитивные племена до сих пор используют музыку, которая состоит из одного или нескольких ритмов, которые накладываются один на другой» [62, с. 97]. Кроме того, несомненно аккумуляция этого ритма в «толпе» (на рок-концерте, празднике). Нужно добавить, что в силу ярко выраженного ритмического акцента, рок-музыка, особенно такие ее направления как «металл» и «тяжелый рок», для которых характерна диссонансирующая гармония – истеричный вокал, учащенная пульсация барабанов, гитарная техника риффа и «зловещее» звучание бас-гитары» – имеет определенное психофизиологическое воздействие<sup>16</sup>. Связанный с новейшими техническими достижениями, которые обусловили музыкальную специфику рока (запредельная громкость, электроинструменты и т.д.) и сферой досуговой деятельности молодежи рок принципиально является феноменом городской культуры. Как верно отмечает А. Дидуров, ритмика рока – это, прежде всего, ритмика индустриального города: «Музыкальное дыхание города – вот что такое рок. Притом города именно индустриального – это индустриальный город дал року ритмику жанра, потому что сам живет по такому жесткому ритму. Иначе остановится все – коммуникации, транспорт, заводы, полиция, – все остановится, если не будет жесткого социального ритма» [14, с. 142]: показательны в этом смысле композиции «Рабочий квартал» (группа «ДДТ», альбом «Единичество-1») и «Хмурое Урбо» (группа «Зимовье зверей», альбом «Конец цитаты»). Массовость, зрелищность, энергетическая мощь, злободневность и жесткость рока обусловлены в зна-

<sup>16</sup> Доказано, что с помощью инфразвуковой аппаратуры можно довести человека до самоубийства. Барабанами, которыми шаманы вызывают дождь, можно на «языческих служениях довести толпу до каталептического состояния». Частотная характеристика барабанного и гитарного исполнения, 120—140 Герц излучения стробоскопа представляют собой такие волновые сигналы, которые способствуют «ускорению пульсации, сужению сосудов головного мозга, изменению режима его работы». Низкочастотные пульсации, которые «входят в интерференцию с волнами мозга, способствуют замедлению рефлексов, исчезновению глубины ориентации в пространстве, нарушение мышечной координации и одновременно с этим эйфорию. Высокие частоты способствуют повышению уровня адреналина в крови, перенапряжению нервной системы. Глухой и резкий звук вызывает чувство опасности, боеготовности, одновременно снижая способность быстро мыслить». Исследователи проводили наблюдения во время концерта – практически все опрошиваемые имели психическую заторможенность. Происходит гипнотизация слушателя. Психопатией по статистике чаще всего заболевают кроме жертв плохой наследственности и тяжелой работы, любители тяжелого рока. У них возникает «полиморфная шизоидность», основные симптомы которой: депрессия, подсознательное сопротивление социальным приказам, фиксирование на собственных отрицательных переживаниях, продолжительная тоска и тревога» [см. подробнее: 63].

чительной мере этим аспектом. Рок далек от пустой сугубо функциональной и развлекательной танцевальности музыки дискотек, поскольку его ритмика несет в себе не только психофизиологическое, но и социально-экзистенциальное и онтологическое начала. Так, Е. А. Маковецкий, в рассуждениях об онтологической роли ритма, приходит к выводу, что в топологии ритма (в которую входят «поверхность», «выражение» и «метаморфоза») истинно именно «выражение» (если на «поверхности» редуцированы «Я» и «Другой» и приоритетны «тело», «объективация», «желание», то в «выражении» приоритетны – наряду со смехом и театральностью – первые и редуцированы вторые), модусами театральности которого выступают карнавал, зрелище и юродство [см.: 64]. Иными словами, по Маковецкому, истинна только сторона топологии ритма, ориентированная на диалог и смеховое начало, которая в современной культуре выражена, помимо прочего, в роке, близком по своей природе карнавалу-праздничной культуре и довлеющим феномену юродства (см. подраздел «Кто есть кто в роке» данной книги). Психобиологический и социальный аспекты ритма следует учитывать, однако более важен его поэтический аспект, особенно в отношении к рок-поэзии как особому жанру лирики: «Миф ритмизован, а ритм мифологичен, и оба этих начала соединяются в лирике как наиболее архаической форме словесного искусства, как ритмическом выражении мифа» [65, с. 13]. Роль ритма в «синкретизме первобытной поэзии» и в «формировании смысловой интерпретации мира» достаточно убедительно показаны в работах А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг. Автор «Исторической поэтики» рассматривает ритм как средство последовательности нормирования мелодии и поэтического текста, составляющих синкретическое сочетание «ритмованных, оркестрических движений с песней-музыкой и элементами слова» [66, с. 200]. Ритм, по Веселовскому, есть средство «экономизировать силу» или «органическое условие» нашего «физиологического и психического строя», связанное с катарсисом. Оба ученых отмечают преобладание ритмического и хорового начал в древнем синкретизме, что чрезвычайно важно для нашего исследования, поскольку мы настаиваем на соприродности рока архаической лирике. Отметим, что, в отличие от Веселовского, Фрейденберг говорит не о предметно-словесном синкретизме, а параллелизме ритмико-словесных, действенных, вещных и персонифицированных отношений «одной и той же смысловой интерпретации мира»: «мышление тождеством метафоризирует совершенно одинаково и обряд, и его словесную часть <...> ни обрядовая, ни словесная метафористика не возводимы друг к другу» [67, с. 112]. Концепция Веселовского основана на идее синкретизма первобытной поэзии («поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением, упорядоченным ритмованной пляской» [66, с. 356]), что объясняет частое обращение к ней исследователей рок-культуры. Апеллируя к данной концепции, можно объяснить многие парадоксальные на первый взгляд особенности рок-жанра: его полистилистику; «квазилитературный» характер; статус «авторского фольклора»; близость и массовой, и элитарной культурам.

Синтетичность рока позволяет ему взаимодействовать и обращаться к жанрам и стилям не только литературной, но и музыкальной, театральной сфер, быть близким по поэтике произведениям устного народного творчества, но с учетом принципиального для рока авторства; поддерживать традиции и низовой, и «высокой» культурной традиции, т.к. взаимодействие вербальной составляющей с музыкальной и исполнительской значительно расширяет художественную сферу рока.

Некоторыми рок-теоретиками была взята на вооружение также идея Веселовского о незначительности, второстепенности слова в синкретическом целом – «то были восклицания, выражения эмоций, несколько незначительных несодержательных слов, носителей такта и мелодии; слова выступают в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов <...> слова коверкаются в угоду ритма»; «слова вообще не крепки к тексту» [там же, с. 206], – которую можно связать со спецификой, как становления русского рока, так и особенностей его поэтики (см. ниже). В эпоху господства

«мышления тождества», когда «действие, вещь и слово составляли в семантическом генезисе одно слитное целое», ритмические акты, словесные и действенные, интерпретировали «одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности», т.е. представляли собой «самостоятельные параллельные отложения одного и того же смыслового значения» [там же, с. 122]. Поэтому сперва поэзия, по Веселовскому, «поется и пляшется» и постепенно «все словесные акты приобретают <...> развитый музыкальный характер; ритм вырастает в музыку, кинетика и мимика обращаются в танец» [там же, с. 28]. Следовательно, слово играет одну из ведущих ролей в интерпретации и смысловом оформлении действительности наряду с ритмом и кинетикой. Причем дело обстоит так, что самооценность слова ступшевывается<sup>17</sup>. Особенности реализации рок-действия свидетельствуют о близости рока архаической культуре. Так, О. Фрейденберг неоднократно писала о космическом характере речи и действия, сенок, разыгрываемых всей общественной группой, изрекаемых слов. В качестве примера она проводит хождение как древнейшую форму ритмико-кинетических действий, с помощью которой человек ритмически «разыгрывает» движение небесных светил и планет, что в редуцированной форме отражено в терминах, связанных с «ритмикой хождения, – терминах стихов и прозаической речи» [67, с. 114] («стопа», «колон», «период»).

В практике рок-культуры имеют место круговые «хождения» исполнителя по сцене (часто – с бубном, определенными повторяемыми телодвижениями и припевками), которые, как правило, придают рок-действию мистически-шаманский характер. Например, «хождение» по сцене Джима Моррисона («Doors») соответствовало шаманскому ритуальному хождению индейцев. Практикуется также выход на публику с босыми ногами, что символизирует простоту, стремление «слиться» с землей, близость природе (группы «Алиса», «ДДТ» и др.). В роке часто можно наблюдать, как композиция «держится» исключительно на ритме: у исполнителя может не быть аккомпанемента, он может не совершать никаких телодвижений, не танцевать, – при исполнении своего произведения ему достаточно с помощью голосовых средств (горло, гортань, губы) имитировать ритмичные звуки, создавая мелодию, и совмещать ее с пропеваемыми/проговариваемыми словами. Возможен вариант, когда декламация стихотворений сопровождается эпизодическим ритмичным аккомпанементом. Рокер, как правило, сопровождает свое исполнение ритмичными жестами и движениями. Кроме того, существует несомненная связь между лирическим и мифологическим «дискурсами», которая зиждется на ритме, и в особенности эта связь очевидна, помимо прочего, в лирике современной, к которой принадлежит и рок-поэзия: «лирическая поэзия XX века характеризуется рядом особенностей, сближающих ее с архаическими ритуально-мифологическими структурами» [65, с. 21].

Ф. Шлегель считал, что ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях» [цит. по: 68, с. 130]. Отсюда понятно, что сущность народной поэзии составляют не слова как таковые, а «последовательный ряд звуков, нужных для голоса» – поэтому в памяти народа песни удерживаются «музыкальностью звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов и своим мотивом в пении» [там же, с. 153, с. 159]. Таким образом, главная роль здесь принадлежит отнюдь не слову: «В протяжной песне буквально все подчинено распевности. Эстетический смысл этого состоит в том предпочтении, которое отдается в ней музыке как носителю лирического содержания. Именно мелодический аспект создает в песнях ясный эмоциональный образ без навязывания ему логической определенности. Тем самым он обогащает

<sup>17</sup> «Слово произносится не изолированно, но в сопровождении плача или смеха, жеста <...> в связанном виде такие слова образуют формулы, которые поются или пляшутся <...> основное значение имеет не фактическое содержание этих фраз, а семантика их произношения, их существование само по себе, т.к. фактическое содержание только повторяет акт слова как такового» или – «содержание слов имеет наименьшую роль, наибольшую – их произнесение; эти слова, даже в литературной форме, несколько не рассчитаны на чтение: их поют, рецитируют, произносят, декламируют. Но это не потому, что они произошли из обряда, <...> а именно потому, что слово имеет свой, отдельный от обряда, путь развития, в котором все решающие этапы приходятся на долю и содержания, но и произношения» [там же, с. 133].

песенный текст глубоким «подтекстом», давая простор воображению» [69, с. 259]. Можно сказать, что слово, мелодия и ритм в народной песне составляют одно неразрывное целое. Все вышеозначенные особенности и характеристики песни народной применимы к рок-песне настолько, насколько рок близок фольклору.

Рассматривая теорию стиха, В. Жирмунский говорит о главенствующей роли ритма в генезисе поэтического слова: «ритм в широком смысле, как форма композиции в музыкальных искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно была связана поэзия первобытных народов» [70, с. 15]. Первичная, организующая роль ритма как «пульса Вселенной», знака единства и общности человеческой и космической жизни, по Жирмунскому, в первую очередь проявляется в характере древнего искусства: «Первобытная хоровая песня (хоровод), сопровождаемая мимической игрой, объединяет те элементы, из которых впоследствии обособится слово и музыка, танец и драматическое представление. Отчетливый ритм, связанный с движением хора, подчеркивается простейшими ударными инструментами (барабан, бубен, бамбук, трости) или хлопанием в ладоши» [там же, с. 17]. Впоследствии, освобождаясь от музыки, поэзия приобретает свой особый декламационный ритм, несовершенство которого с «чисто музыкальной точки зрения» оправдывается «смысловым наполнением ритмических строк <... > здесь композиция смысловая заступает место чисто музыкального ритма» [там же, с. 18]. Ритм наряду с композицией является основой для словесного, музыкального и танцевального начал в роке, напоминая таким образом о древнейшей связи человека с космосом, что является одной из фундаментальных характеристик человеческой жизни, и сближая рок с синкретизмом и фольклором.

Итак, наиболее явные отличительные характеристики рок-жанра – триединство слова, музыки и исполнения и значимость ритма – задают ему тон специфического художественного образования, которое несмотря на паралитературность и полистилистический характер ориентировано на примат слова с той оговоркой, что вербальный субтекст в произведениях рок-жанра претерпевает значительную трансформацию. Последняя обусловлена не только композиционно-структурным (корреляция с музыкальным и исполнительским субтекстами и подчиненность ритму), но и «жизнетворческим» фактором: установкой на тождество слова и поступка, желанием позволить слову превозмочь самое себя, что отразилось в особенностях субъектной организации рок-произведения.

## IV. КТО ЕСТЬ КТО В РОКЕ

Субъектная организация любого художественного произведения как эстетического объекта предполагает наличие субъектной структуры, которую составляют автор, субъекты авторского плана (рассказчик, образ автора, повествователь и др.) и герой. Эта организация специфична для каждого из родов литературы.

Что касается особенностей субъектной организации в рок-поэзии как особом лирическом жанре второй половины XX века, то здесь в поле нашего внимания оказывается преимущественно рассмотрение форм выражения авторского сознания в лирике. Примечательно, что и в классических, и в современных исследованиях, посвященных проблеме субъектной структуры произведения, разногласия и дискуссии возникают чаще всего в вопросах, касающихся уточнения статуса и роли «лирического я», «лирического субъекта», «лирического героя» и «ролевого героя», а также правомерности их разграничения.

Б. О. Корман, к примеру, придерживается позиции противопоставления лирического и ролевого героя [71], Н. Л. Степанов настаивает на том, что следует разделять только лирического героя и лирического персонажа [72].

Вопрос же о разграничении биографического автора от всех остальных субъектов организации лирического произведения не вызывает разногласий, выражая аксиому – «носитель сознания» противопоставлен «носителю речи» (Б. О. Корман) как особой форме выражения авторского сознания.

Интересно, что для исследований последних лет существенны вопросы об ослаблении треугольника «автор-текст-реципиент» (проблема «метапоэтики» – смешения теоретической и авторефлексии) (Ильинская Н. И.) и «смерти героя» (проблема автокоммуникации, сознательное создание автором иллюзии отказа от героя и принятие на себя функций последнего) [см. подробнее об этом:73]. Наиболее характерные особенности структуры субъектов в рок-произведении, в отличие от произведений лирики, касаются, прежде всего, определения статуса автора, а также соотношений биографический автор – автор-повествователь, автор – герой, автор – реципиент, герой – реципиент.

## Особенности статуса автора

О статусе автора в отношении к лирике можно говорить, прибегая к понятиям «биографический автор», лирическое «я» и «лирический герой». «Биографического автора» можно отождествить с автором как конкретным историческим лицом.

Под «лирическим «я»» понимается «не биографическое «я» поэта, а та форма или тот художественный образ, который он создает из своей эмпирической личности» [74, с. 256] как двуединство автора-творца и героя, «я» и «другого» – некая «межсубъектная целостность», «изначально нерасчленимая интерсубъектная природа» (С. Н. Бройтман).

«Лирический герой» – одновременно субъект и объект произведения, носитель сознания и изображенное лицо.

Определение «рок-поэт» я применяю для обозначения фигуры автора рок-произведений, поскольку последние стали сферой исследования преимущественно литературоведов и определения типа «рок-музыкант» или «рок-исполнитель» вызывают ассоциации обращения непосредственно к музыке или исполнению, тогда как сема «поэт» в ее архаико-синкретическом смысле имеет более широкое значение, отсылая к сфере синтеза слова, музыки и исполнения.

Взаимодействие субъектов произведения можно прояснить посредством сопоставления рок-поэта с архаическим лириком, а также уточнения статуса и этики имиджа рок-поэта.

Выше я отметила близость рока синкретической архаике. Данное положение во многом определяет статус автора в роке, в частности, позволяет говорить о некоторых его чертах, общих с лириком древнейшей поэзии, и может быть прояснено при ссылках, с одной стороны, на субъектный синкретизм, и, с другой стороны, на лирику как род, в котором «субъекты художественного события более, чем в других родах, сохраняют синкретизм» [там же, с. 91]. Проблема соотношения «автор-герой» решалась по-разному: для А. Н. Веселовского главным в синкретизме было разделение начала личного и хорового, для О. М. Фрейденберг – отношение субъекта к объекту, для М. М. Бахтина – взаимодействие «я» -«другой» [там же, с. 23]. По О. Фрейденберг, бог в рассказе-мифе – это тот, кто затем становится «автором» и одновременно тот, кто в пассивной своей функции (претерпевания, умирания) является «героем» (иными словами, жрец и жертва совпадают). Таким образом, культурная память связывает «автора» с «богом», а «героя» – со «смертью»: «эстетическое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть» [21, с. 165]. Сам лирик, по мнению исследовательницы, являлся чем-то «долитературным», «живым», однако, «оставаясь реальным, лирический автор не переставал быть маской» и потому в греческой литературе «за каждым автором стоит субъектно-объектный „я“, то есть нерасчленимый автор-герой-рассказчик» [75, с. 290].

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.